



EMMA REYES

CON
C
M
A
M
C

N°12 2023

EMMA REYES
88



- 06 On View
– Emma Reyes
– Klára Kuchta
– Tania Mouraud
– Shizuko Yoshikawa
- 32 Preview
– Tishan Hsu
- 44 Rear Views
– Carmen Perrin
– Gordon Matta-Clark
- 56 Feature
– Collection Glicksman
- 62 Highlights
– Alighiero Boetti
– François Ristori
– Hannah Villiger
– Julia Wachtel

Le MAMCO Journal est édité semestriellement à 12'000 exemplaires.
Rédacteur en chef → Lionel Bovier / Rédaction → Chloë Gouédard,
Kevin Slide / Textes → Paul Bernard, Lionel Bovier, Sophie Costes,
Stéphanie Cottin, Delphine Folliot, Chloë Gouédard, Julien Fronsacq,
Elisabeth Jobin, Françoise Ninghetto, Charlotte Morel /
Traductions → Christopher Scala / Design → Gavillet&Cie/Devaud /
Typographie → Apax + Practice (optimo.ch)

Couverture → Emma Reyes, *Sans titre*, 1988-1989 (détail) /
Intérieur de couverture → General Idea, *AIDS (Nauman)*, 1991
Collection MAMCO / Images → Annik Wetter, sauf: couverture, p. 6,
8, 10, 12, 14: J. Barbot; p. 2: Phoebe d'Heurle; p. 22: Berengo Gardin;
p. 26: André Morain; p. 28, 30: Philipp Hitz; p. 54: Andy Grundberg;
p. 66: Ilmari Kalkkinen

Courtoisies → Tishan Hsu, Miguel Abreu Gallery, New York and Empty
Gallery, Hong Kong (p. 32, 34, 36, 38-40, 42); Kordansky Gallery (p. 2),
Eden Mizrahi (p. 72); Tania Mouraud (p. 22, 24-26); Musée d'art et
d'archéologie du Périgord (couverture, p. 6, 8, 10, 12, 14); SIK-ISE,
Zürich (p. 28, 30), Tornabuoni (p. 64) / Pré-press → Bomble, Genève /
Production → Swissprinters AG, Zofingen / Logistique → Chloë
Gouédard / ©2023, MAMCO Genève, les artistes et les auteurs /
©2023, ProLitteris, pour les œuvres de Tishan Hsu et Tania Mouraud /
©Woodman Family Foundation/ARS, New York (p. 2)
Tous droits réservés

MAMCO Genève
10 rue des Vieux-Grenadiers | CH-1205 Genève
T +41 22 320 61 22 | info@mamco.ch | mamco.ch

COLLEZIONE



Editorial Lionel Bovier

□ Certaines questions simples appellent des réponses complexes. « Qu'est-ce qui fait une carrière artistique ? », l'une des plus fréquemment posées à la direction d'un musée, en fait indéniablement partie. Qu'est-ce qui explique, en effet, qu'une pratique artistique plutôt qu'une autre soit enregistrée par la critique, les institutions ou le marché ? Une fois évacués les mythes du chef-d'œuvre, de l'originalité ou de la technicité – soit une fois les critères dominants du 19^e siècle annulés –, quelles raisons peuvent encore être invoquées pour expliquer que certaines œuvres fassent consensus à une époque ? Et, corollaire, comment réagissent les institutions pour construire les critères qui vont présider à leurs choix ?

Les biais culturels et de genre sont désormais connus et identifiés comme des taches aveugles de l'historiographie de la période moderne, mais ils ne peuvent pas à eux seuls tout expliquer. Il est indéniable que de nombreuses pratiques ont été marginalisées ou invisibilisées parce qu'elles étaient celles de femmes ou d'artistes non-occidentaux et leurs réévaluations dans les dernières décennies sont autant d'enrichissements de l'histoire de l'art du 20^e siècle. Pour autant, supposer qu'il s'agit là d'une forme de correction suffisante d'un corpus institutionnalisé limite l'analyse et dissimule d'autres paramètres importants.

Est-ce que toutes les trajectoires artistiques doivent suivre les mêmes courbes d'identification, de reconnaissance et d'enregistrement ? N'est-ce pas là, encore, normer une forme d'activité qui souhaite ne pas l'être ? Que faire des artistes qui refusent cette chronologie indexée sur les structures économiques de nos sociétés actuelles et que dire de celles et ceux qui prennent des chemins de traverse, brouillent les pistes et préfèrent le changement à la consécration ? Enfin, comment un musée

■ Sometimes, simple questions demand complex answers. “What makes some artists stand out from their contemporaries?” This is just such a question, and it's one that museum directors hear more than most. Why are critics and collectors, museums and galleries, drawn to some forms of art but not others? Once we exclude genius, originality, and technical skill—the criteria that dominated 19th-century thinking—how else can we explain why a given work receives broad acclaim at a given point in time? And how do museums set about defining the criteria that guide their decisions?

Cultural and gender biases are now widely recognized and accepted as blind spots in the historiography of the modern era. But these factors alone offer only a partial explanation. There can be no doubt that, in the past, many artists were marginalized or overlooked because they were women or practicing outside the Western aesthetic. The re-evaluation of their works in recent decades has done much to enrich the narrative of 20th-century art. But to claim that this broadening of the canon is sufficiently corrective is to be narrow-minded and to willfully ignore other important factors.

Should every artist follow the same journey, from emergence to recognition and critical acclaim? Or are we not, in making such a suggestion, regimenting a practice that eschews standardization? What about those artists who reject the notion that their career path should be dictated by economic constructs? What about those who take the road less traveled and operate away from the public eye, preferring change to recognition? And, importantly, how does a museum shape the kinds of interpretive readings, contextualized analyses, and historical narratives that allow it to build its collection and shed light on the present by *exhibiting* these works to the public?

élabore-t-il des schémas interprétatifs, des lignes de force ou des récits historiques qui lui permettent de construire sa collection et d'éclairer le présent par l'exposition de ce corpus aux publics ?

Ces questions ont guidé l'élaboration de la séquence de cet automne, qui réunit un ensemble polygraphique issu de nos collections et plusieurs projets monographiques.

Selon toute logique, la démarche de Tania Mouraud (*1942) aurait dû être associée à l'art minimal et conceptuel de son époque et être considérée comme l'un des rares exemples de ces « mouvements » en France, qui plus est, par une artiste femme. La reconnaissance tardive que lui apportent la rétrospective du Centre Pompidou Metz (2015) et l'exposition du MAMCO ne s'explique que par la liberté avec laquelle Mouraud injecte d'autres contenus (subjectifs, critiques et sensoriels) dans ce langage artistique, qui domine les années 1970.

Le travail de Klára Kuchta (*1941), repéré dans les années 1970 par Pierre Restany, s'inscrit dans une terminaison dite « sociologique » de l'art conceptuel. Et, pourtant, il commence et se poursuit par bien d'autres modes d'expression. Adossée à une scène genevoise qui commençait à reconnaître l'héritage de Fluxus aussi bien que de l'art conceptuel, sa pratique restait « incatégorisable » pour les acteurs de son temps.

L'improbable trajectoire de vie d'Emma Reyes (née en 1919 en Colombie, décédée en 2003 en France) pourrait, à elle seule, être la raison de l'oubli dans lequel est tombée cette artiste de l'après-guerre, qui avait pourtant côtoyé aussi bien Diego Rivera et Frida Kahlo que Gabriel García Márquez et Enrico Prampolini. Les œuvres qu'elle réalise dans les années 1980, réunies ici en plusieurs salles, donnent pourtant à voir la singularité totale de sa « peinture du vivant » et invitent à la prendre en compte dans le nouveau rapport que nous entretenons avec notre environnement naturel.

La démarche de Shizuko Yoshikawa (née à Omuta, Japon 1934, décédée à Zurich en 2019), qui vient à la peinture géométrique dans les années 1970, après une décennie de communication visuelle aux côtés de Josef Müller-Brockmann, porte à la fois les traces de l'héritage de l'art concret, d'une philo-

These questions guided this fall's cycle at MAMCO, which includes a group exhibition featuring works from the museum's collection and a series of solo shows.

By rights, the works of Tania Mouraud (b. 1942) should have been associated with the Minimal and Conceptual art of her era. And she should have received acclaim for her role as a rare French—and female—proponent of these “movements.” Yet her art has only recently been the subject of a retrospective, at the Centre Pompidou Metz, in 2015. This late recognition is due solely to the fact that she freely incorporated other content (subjective, critical, and sensory) into the dominant artistic language of the 1970s.

Klára Kuchta (b. 1941) caught the eye of critic Pierre Restany in the 1970s. While her work is associated with the “sociological” strand of Conceptual art, she has always embraced other forms of expression. Involved in a Genevan art scene that was coming to acknowledge its roots in both the Fluxus movement and Conceptual art, Kuchta's practice remains “uncategorizable” for her contemporaries.

The unlikely life story of Emma Reyes (b. 1919, Colombia; d. 2003, France) is perhaps, on its own, enough to explain why this post-war artist faded into obscurity. Yet Reyes was a contemporary of figures such as Diego Rivera, Frida Kahlo, Gabriel García Márquez, and Enrico Prampolini. Her works from the 1980s, exhibited at MAMCO across several rooms, are testament to the particularity of her “life paintings,” prompting us to consider it in our new relationship with the natural environment.

In the 1970s, Shizuko Yoshikawa (b. 1934, Omuta, Japan; d. 2019, Zurich) turned to geometric painting after a decade working as a graphic designer by Josef Müller-Brockmann's agency. Her oeuvre bears the hallmarks of Concrete art, a Japanese conception of the interplay between forms, and an interest in the relationship between art and the moving viewer. Her distinctive “hybridization” of the vocabulary of Concrete art is likely why her work received a muted reception in Switzerland.

Through this new cycle, we also want to look at and explain how certain works of art came to find their place in the MAMCO collection. It thus includes an exhibition

sophie japonaise des rapports de formes et d'un intérêt pour l'inscription du mouvement du spectateur dans le rapport à l'œuvre. Cette singulière « hybridation » du vocabulaire concret est sans doute responsable de la discrète réception de son travail en Suisse.

Mais, nous voulons aussi revenir, dans cette séquence, sur les différents paramètres qui conditionnent la présence d'œuvres dans la collection du MAMCO. Dans une exposition qui présente des acquisitions et des donations récentes, nous voulons expliciter ces « récits » qui structurent le développement d'un fonds patrimonial. Ainsi, la donation Glicksman est le résultat inattendu d'un dialogue « curatorial » et d'une homothétie d'intérêts pour des figures d'artistes que le MAMCO considère importantes depuis son origine, à l'instar de Guy de Cointet ou de Michael Asher.

L'acquisition du fonds d'atelier de Silvia Kolbowski, qui navigue dans les années 1980-1990 entre la « Pictures Generation » et la « critique institutionnelle », fait suite à une série de discussions avec l'artiste après l'entrée d'une pièce dans nos collections.

D'autres corpus font montre d'initiatives prises par le musée pour enregistrer le travail de nouvelles générations d'artistes au tournant des années 2000 et reposent sur le soutien de collectionneurs et collectionneuses qui accompagnent ces développements.

Ce projet fait ainsi le double pari d'être un exercice de transparence sur les contextes et les catégories qui déterminent l'enrichissement de la collection *et* d'offrir des points de vue actuels sur l'évolution récente de l'art.

showcasing recent acquisitions and donations and revealing the “stories” behind this process. The donation from the Glicksman collection is, for instance, the unexpected result of a “curatorial dialog” and a shared interest in artists such as Guy de Cointet and Michael Asher, whose importance the MAMCO has recognized since its inception.

Meanwhile, the museum also acquired the studio collection of Silvia Kolbowski—active in the “Pictures Generation” and institutional critique movements of the 1980s and 1990s—following conversations after one of her works was added to the MAMCO's collection.

Other paintings, drawings, sculptures, or videos found their way into the collection with the help of private collectors, as part of the museum's active support for a new generation of artists emerging in the early 2000s.

This fall's exhibition cycle therefore serves a dual purpose: it shines a spotlight on the decision-making process behind the expansion of MAMCO's collection while providing a fresh perspective on recent trends in the current arts scenes.



ON VIEW



Emma Reyes

→ 04.10.2023–28.01.2024

→ Exposition organisée par Stéphanie Cottin,
avec le soutien de la Fondation du Groupe Pictet

□ L'artiste colombienne Emma Reyes (1919-2003) est essentiellement autodidacte, même si elle a étudié et travaillé auprès de Diego Rivera et d'André Lhote. Elle aura retenu d'eux une leçon pour la vie : conserver la spécificité de son trait et de sa culture.

Le terme de « réalisme magique », qui désigne une tendance de la littérature latino-américaine de la seconde moitié du 20^e siècle, pourrait également être appliqué à la peinture d'Emma Reyes. En effet, dès qu'elle commence à représenter, au milieu des années 1950, sous l'influence d'Enrico Prampolini et dans un syncrétisme formel mêlant post-cubisme et inspirations précolombiennes, des *Monstres* – êtres hybrides mi-humain mi-animal –, elle insuffle à son travail une intention « animante » qui ne la quittera plus. Dans certaines sociétés animistes andines, le tissage et la broderie, donnaient vie à ce qui était représenté. Emma Reyes perpétue à sa manière cette approche : elle tisse des toiles qui vibrent de mille fils, de mille cernes qui construisent le vivant. Ce qu'elle représente n'est pas figé, mais ondoie comme des images cathodiques et est animé d'une énergie organique.

Emma Reyes s'insurgeait contre l'expression « nature morte » : elle a toujours refusé la manière hiérarchique et exclusive de voir le monde de l'Occident – la représentation d'une réalité matérielle et objective. Elle cherche plutôt à comprendre l'homme dans son environnement biologique et social – qui ne se le limite pas à la seule compagnie des hommes. On le sait, l'homme n'a jamais été seul, mais toujours en contact avec les autres espèces, au cœur d'une végétation omniprésente et ils n'ont jamais cessé d'échanger, d'évoluer ensemble. Elle raconte

■ Colombian artist Emma Reyes (1919–2003) was largely a self-taught painter. She did, however, spend time studying and working under Diego Rivera and André Lhote, from whom she learned an important life lesson: stay true to what made both her work and her background undeniably unique.

The term “magic realism,” which describes a trend in late 20th-century Latin American fiction, could equally be applied to Reyes' body of work. In the mid-1950s, she began portraying “Monsters”—part-human, part-animal hybrids—in her paintings, taking cues from Enrico Prampolini and adopting a formal vocabulary that combined elements of post-Cubist and pre-Columbian art. This “animistic” tendency would remain central to her work from this point onward. Some Andean animist societies saw weaving and embroidery as a way of bringing the object of representation to life. Reyes perpetuated this approach in her own fashion: using oft-recurring thread and ring patterns, she instilled in her subjects an animated quality. Far from being fixed, her paintings were infused with organic energy, like moving images on a TV screen.

Reyes roundly rejected the expression “still life,” pushing back against the singularly Western and hierarchical manner of representing the world materially and objectively. Instead, she sought to understand humans in their biological and social environment, and not merely in the company of other humans. Reyes was acutely aware that people have never been alone in the world: we have always interacted with other species, both animals and plants, and our story is one built on collaboration and shared progress. Drawing not on scientific fact but on the imagination, she used her paintings to tell stories of socialization



à sa façon, qui n'est pas une manière savante mais imaginative, des récits de socialité inter-espèces, qui nous font comprendre que nous sommes les « obligés » de ceux « avec qui nous sommes devenus ce que nous sommes », comme l'énonce Vinciane Despret.

Au MAMCO, ce sont des tableaux des années 1980 et du tout début des années 1990 qui sont exposés : c'est sans doute à ce moment qu'Emma Reyes est la plus éloignée de l'Occident et y déploie une « cosmovision » propre à l'Amérique du sud, après avoir flirté, à Rome et à Paris, avec les « ismes » de son époque (post-Cubisme, Expressionnisme abstrait, Nouveau Réalisme et art cinétique).

D'une première série intitulée *Portraits imaginaires* qui sont comme tissés, en noir et blanc, dans une même étoffe primordiale, va naître, à la fin des années 1970 cette période flamboyante, qui fait ressurgir ses origines, les souvenirs de sa traversée de l'Amérique latine au tout début des années 1940 et de son séjour dans la jungle paraguayenne. Les couleurs sont vives et toujours déployées par cette ligne arachnéenne qui construit les tableaux.

Elle fait apparaître des individus au milieu d'une végétation luxuriante, d'une jungle compagne. L'humain ainsi représenté est aussi végétal. Quand il ou elle est représentée avec un animal, un fruit dans les bras ou devant la bouche, c'est le récit de cette longue histoire de parenté qui nous est narrée. Loin d'un souhait de retour à l'état sauvage, c'est une conception décentrée de l'humain, en dialogue avec son environnement qui est appelée de ses vœux par l'artiste.

Emma Reyes représente également des fleurs, des fruits et des légumes en gros plan, comme des corps vivants. En utilisant systématiquement des cadrages très serrés, elle transforme notre rapport à la nature, elle nous en rapproche. Comme Georgia O'Keeffe, elle appelle le regardeur à vraiment les voir. Ces portraits magistraux de fleurs et de fruits trop grands pour les cadres qui les emprisonnent, l'éloignent des préoccupations formelles de sa génération, mais lui permettent de renouer avec l'expression pleine et entière de son identité culturelle.

Pour la bibliothèque municipale de Périgueux en France, l'artiste réalise en 1988, une fresque de 14 mètres de long où des

between species. And in doing so she emphasized how, as Belgian philosopher Vinciane Despret puts it, we owe a “debt” to those “with whom we have become what we are today.”

The MAMCO exhibition features a selection of Reyes' paintings from the 1980s and early 1990s. This was the period when the artist departed the furthest from Western ideas and adopted a distinctively South American worldview in her work, after flirting briefly—during her time in Rome and Paris—with contemporary “isms” (post-Cubism, Abstract expressionism, *Nouveau Réalisme* and Kinetic art).

Her early series of *Portraits imaginaires* (Imaginary Portraits), which appear as if woven in black and white from a kind of primordial material, gave rise, in the late 1970s, to a more flamboyant period in which she drew on her identity, on memories of her journey across Latin America in the early 1940s, and on her time spent in the Paraguayan jungle. Each brightly colored canvas featured the same spidery lines that became a hallmark of her work.

In her paintings, Reyes depicted individuals set among lush vegetation: the human being and the surrounding jungle were as one. In portraying her subjects alongside animals, or with a piece of fruit in their arms or raised to their lips, she sought to tell an ancient story of kinship. But far from calling for a return to the wild, Reyes aimed to reject the anthropocentric worldview and to return humanity to its rightful place, in dialogue with its environment.

Reyes also produced close-up paintings of flowers, fruits, and vegetables, portraying them as living beings. Through her systematic use of tightly framed composition, she endeavored to transform our relationship with the physical world, to bring us closer to nature. Like Georgia O'Keeffe, she forced the viewer to focus intently on the subject. Reyes' approach—masterful portraits of fruits and flowers that pushed beyond the confines of deliberately undersized frames—set her apart from the formal concerns of her contemporaries. But it allowed her to reconnect with her cultural identity, and to give it full expression in her art.

In 1988, Reyes produced a fresco for Périgueux Municipal Library in France.





fleurs géantes, aux couleurs éclatantes, accueillent le visiteur-lecteur. Dans ce lieu de savoir républicain, Emma Reyes enracine des plantes immenses qui nous observent, nous dominent et semblent dire que culture et nature ne s'opposent pas, sont indissociables, qu'elles ne font qu'une – la « nature-culture » selon le mot de Donna Haraway. L'artiste évoque à travers cette inversion du regard (celui de la plante sur le visiteur) la remise en question du « projet humain d'écrire seuls cette histoire ». A travers son œuvre, Emma Reyes accompagne cette remise en question de l'anthropocentrisme moderne et de l'eurocentrisme des formes. Elle préfigure formellement ces changements de paradigme et nous invite à configurer différemment notre perception du monde – à faire monde autrement.

« Emma Reyes confiait en 1995 son fonds d'atelier et sa documentation au Musée d'art et d'archéologie du Périgord à Périgueux, sa ville d'adoption. Nous sommes heureux que le MAMCO, avec l'aide de Stéphanie Cottin, mettent aujourd'hui en lumière le travail de cette remarquable artiste. »
—Véronique Merlin Anglade, Directrice du MAAP

In its scale and subject—14 meters in length and featuring brightly colored flowers—it gave the impression of dominating the observer. By installing larger-than-life plants in a public place of knowledge and learning, the artist seemed to suggest that culture and nature were not opposites, but two sides of the same coin. In this sense, Reyes' art bears similarities with the concept of “natureculture” proposed by American scholar Donna Haraway. By reversing the roles in this way (the plant observing the visitor), Reyes questioned the notion that humanity is the exclusive writer of the story of nature. Through her creations, she made an important contribution to the debate around modern anthropocentrism and Eurocentrism in art. Reyes' body of work presaged this paradigm shift, imploring us to rethink our view of the world and our place in it.

“In 1995, Emma Reyes entrusted the works in her studio as well as her documentation to the Musée d'art et d'archéologie du Périgord in Périgueux, her adoptive city. We are thrilled that the MAMCO, with the help of Stéphanie Cottin, now shines light to the work of this remarkable artist.”
—Véronique Merlin Anglade, MAAP Director





Klára Kuchta

→ 04.10.2023–28.01.2024

→ Exposition organisée par Sophie Costes

□ Klára Kuchta (*1941), artiste suisse d'origine hongroise, a organisé sa carrière en cycles et investi différents médiums (tapisserie, performance, photographie, vidéo et installations), dont certains inattendus à l'instar des cheveux ou du laser.

L'exposition que lui consacre le MAMCO revient d'abord sur sa formation, qui lui a donné accès à l'ensemble des pratiques liées à l'art textile, en présentant trois de ses tapisseries des années 1970. C'est le moment où elle s'installe à Genève, attirée par le rayonnement international de la Biennale de la tapisserie de Lausanne. En marge de cette biennale, elle expose ses réalisations au CITAM, Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne, créé en juin 1961 à Lausanne par Pierre Pauli. Pour chacune de ces pièces, elle tisse principalement du sisal, qui donne du maintien à ses sculptures textiles aux formes biomorphiques et permet leur développement tridimensionnel. Devenues des *Environnements habitables*, les monumentales constructions tissées cèdent le pas, après 1974, à des travaux de dimensions modestes, qui étendent les gestes du tissage au cheveu.

Un cycle d'une dizaine d'années, centré sur ce nouveau matériau, se développe alors, sous des formes rappelant les productions picturales contemporaines comme le monochrome ou l'art conceptuel pour ses *Tableaux statistiques*, où sont reportés les résultats du dépouillement d'enquêtes sociologiques concernant les pratiques capillaires des européen(ne)s. Ce protocole s'inscrit dans la lignée de «l'art sociologique» défendu par Fred Forest et retiendra l'attention du théoricien du Nouveau Réalisme, Pierre Restany.

Klára Kuchta se concentre un temps sur l'attrait qu'exerce la blondeur et notamment les nuances dorées et cuivrées du blond vénitien, dont elle retrouve le procédé qu'elle applique sur sa propre chevelure,

■ Klára Kuchta (b. 1941), a Swiss artist of Hungarian origin, has produced several distinct bodies of work throughout her career, spanning tapestries, performances, photographs, videos, and installations. She has also worked with less conventional media such as hair and lasers.

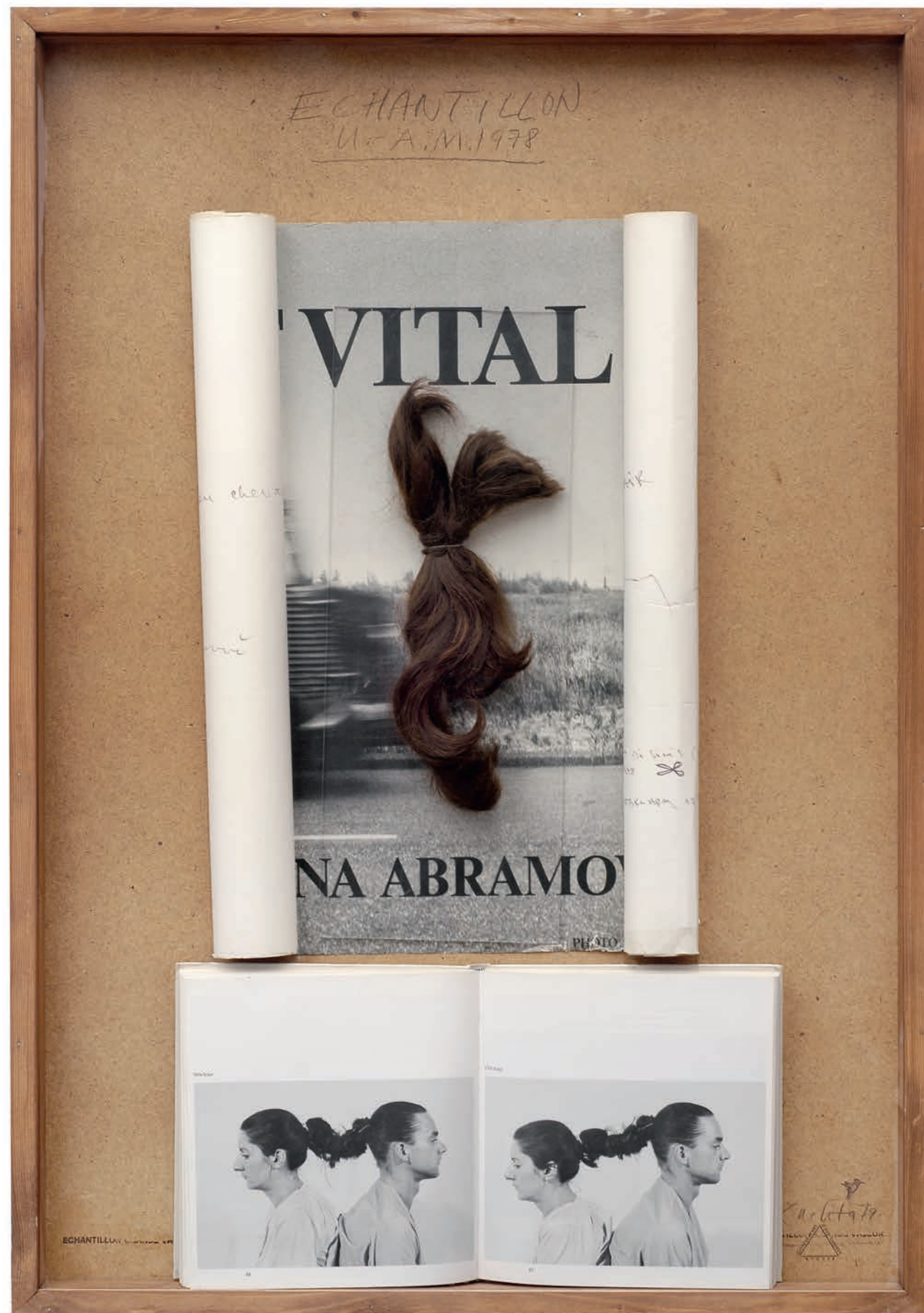
One part of the MAMCO exhibition links back to Kuchta's training as a textile artist, featuring three tapestries she made in the 1970s. This was the point at which she moved to Geneva, drawn by the International Tapestry Biennial held in nearby Lausanne. On the sidelines of the biennial, she exhibited her works at the International Center of Ancient and Modern Tapestry (CITAM), founded by Pierre Pauli in June 1961. For these early tapestries, Kuchta worked primarily with sisal, a material that gave her biomorphic textile sculptures a sturdy, three-dimensional quality. After 1974, her focus shifted from these monumental tapestries—known as *Environnements habitables* (Habitable Environments)—to pieces more modest in size, this time woven from hair.

Over the following decade, Kuchta produced a body of work incorporating this new material, taking her cues from contemporary artistic practices such as monochrome painting and Conceptual art. Her *Tableaux statistiques* (Statistical Tables), for instance, depict the results of sociological surveys on hair-care practices in Europe. The series, which has echoes in Fred Forest's "sociological art" movement, caught the attention of Nouveau Réalisme founder and critic Pierre Restany.

Kuchta spent a period of her career exploring her interest in blond hair, especially the golden and copper-colored tones of strawberry blond. She even dyed her own naturally brown hair blond. Her installation *Blond vénitien II* (Strawberry Blond II) comprises a series of accessories used by







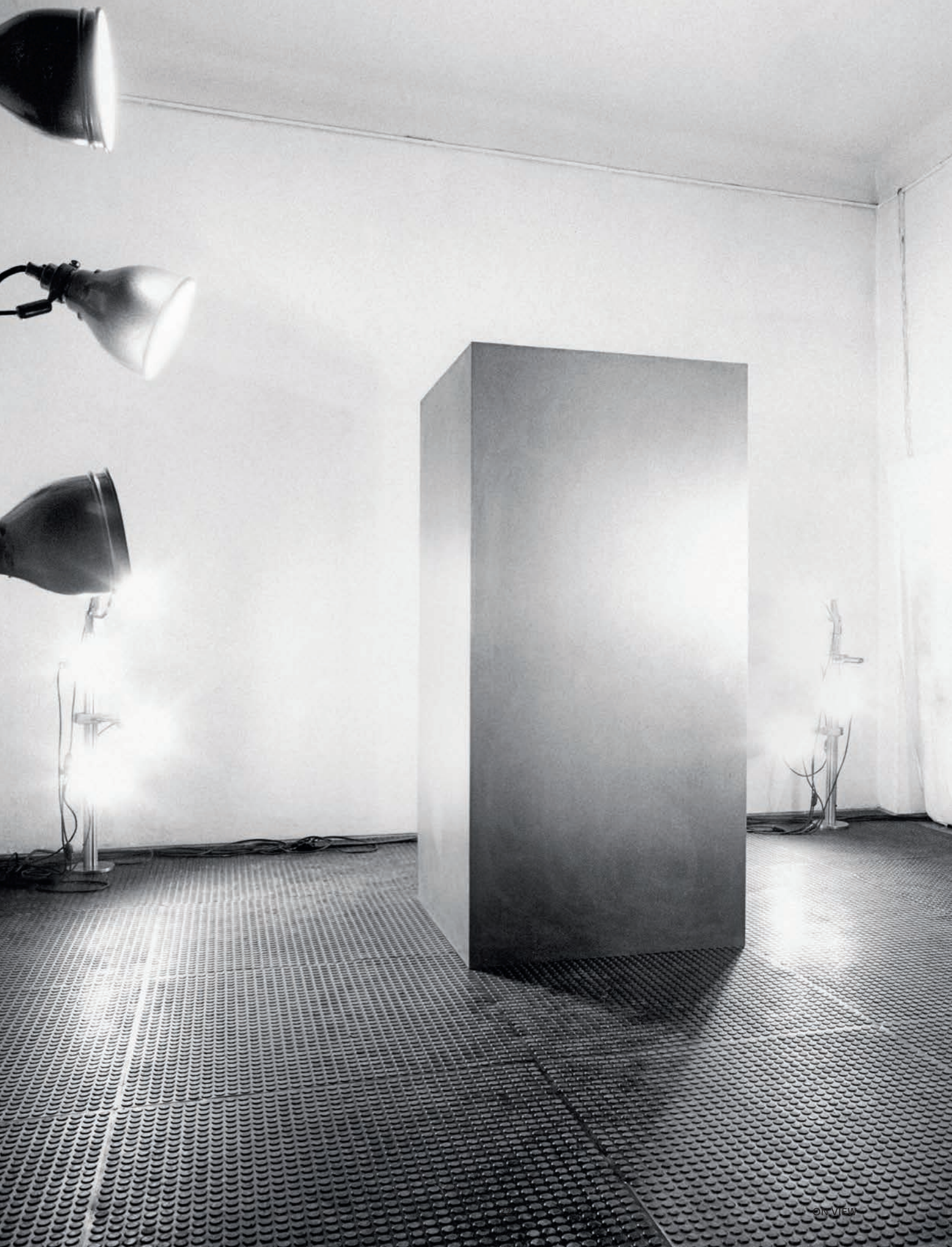
passant de brune à blonde. *Blond vénitien II* est une installation qui rassemble les accessoires des coiffeurs vénitiens – miroir, eau de la lagune, chapeaux coupés pour le séchage des cheveux, additionnés de cartes postales et d'une vidéo.

L'exposition signale aussi les relations épisodiques de l'artiste avec Ecart, qui éditera des cartes postales et un livre, sur lesquels Kuchta appose un logo triangulaire *Echantillon(s) de grande valeur*, prenant le contre-pied des échantillons « sans valeur commerciale » distribués par l'industrie cosmétique.

hairdressers from Venice—an allusion to the color's name in French—including a mirror, water from the lagoon, and hats with holes for hair-drying, plus postcards and a video.

The exhibition also references Kuchta's sporadic relationship with the Ecart group, which published postcards and a book featuring a triangular logo designed by the artist reading "*Echantillon(s) de grande valeur*" ("Samples of great value")—in direct opposition to the wording "of no commercial value" that commonly appears on cosmetic samples.





Tania Mouraud

→ 04.10.2023–28.01.2024

→ Exposition organisée par Sophie Costes,
avec le soutien de la galerie Ceysson & Bénétière

□ Certaines des productions de Tania Mouraud (*1942) sont marquées par la Shoah, dette envers un père résistant tombé dans le Vercors sous les balles allemandes qui lui trace une destinée : celle de toujours prendre le parti des opprimés – et, de manière générale, celui des femmes. Une façon aussi d'être une citoyenne avertie, de parler de la vie, de ses contradictions et bouleversements tout en se déplaçant entre plusieurs cultures. Car, son œuvre est un creuset où se mélangent des influences musicales (John Zorn, la « noise » japonaise, les sonorités Klezmer, le manifeste « bruitiste » de Luigi Russolo), les chorégraphies de l'art martial indien, des références à l'histoire de l'art (du *Journal* de Léonard de Vinci aux avant-gardes russes) et aux figures historiques de la résistance (Gandhi, Mandela, Martin Luther King...).

L'exposition consacrée à Tania Mouraud se concentre sur ses travaux des décennies 1970-1980 et notamment les « chambres de méditation ». Ces dispositifs psychosensoriels sonores ou silencieux répondent à un objectif ambitieux : celui d'intégrer une pièce supplémentaire dans les nouvelles constructions. Une forme d'organisation spatiale dans laquelle se recentrer, exister mentalement hors de toute contrainte, faisant le lien entre espace de méditation (« en Inde tout le monde a sa *Prayer Room* » dit volontiers l'artiste) et *Une chambre à soi* de Virginia Woolf.

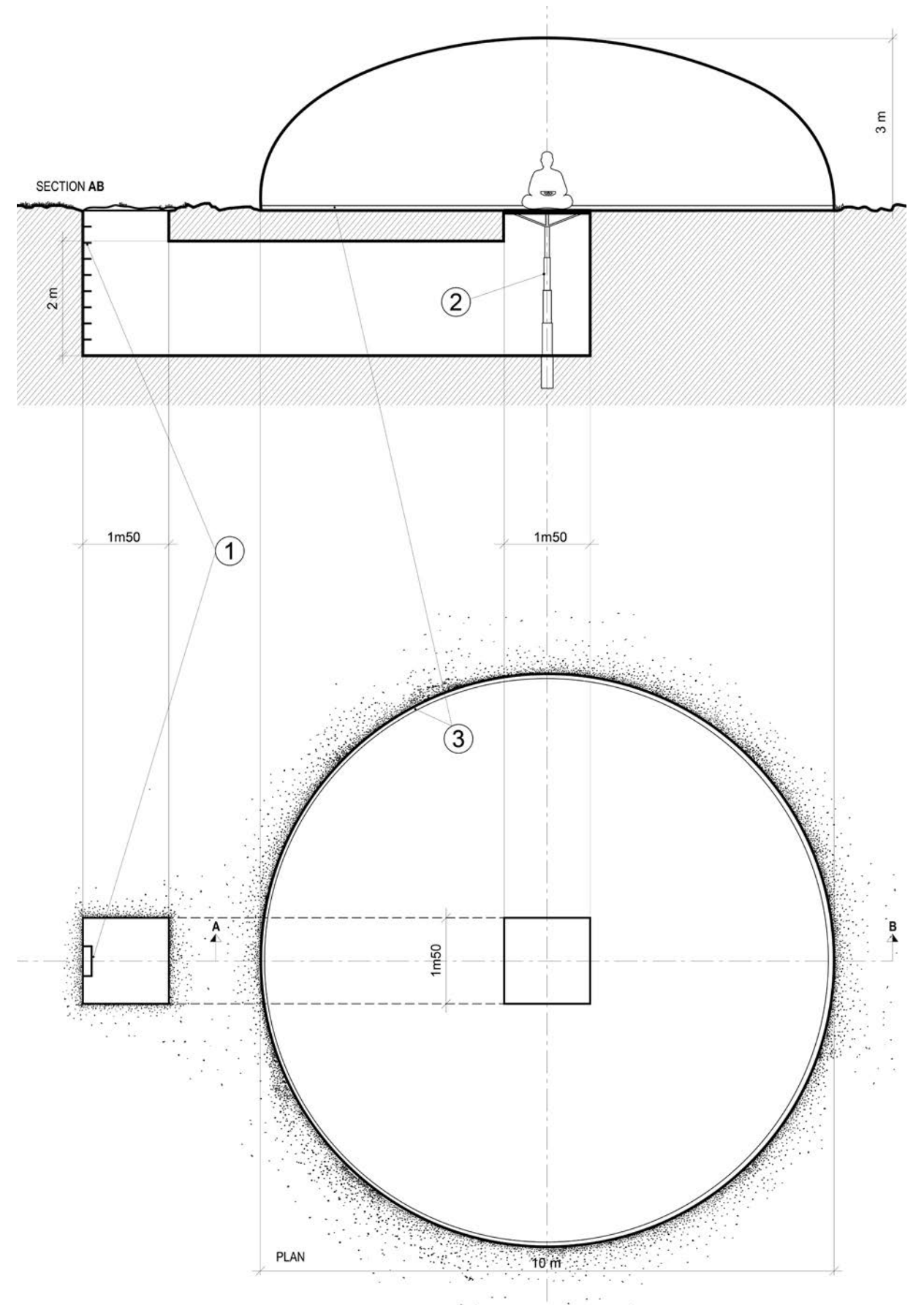
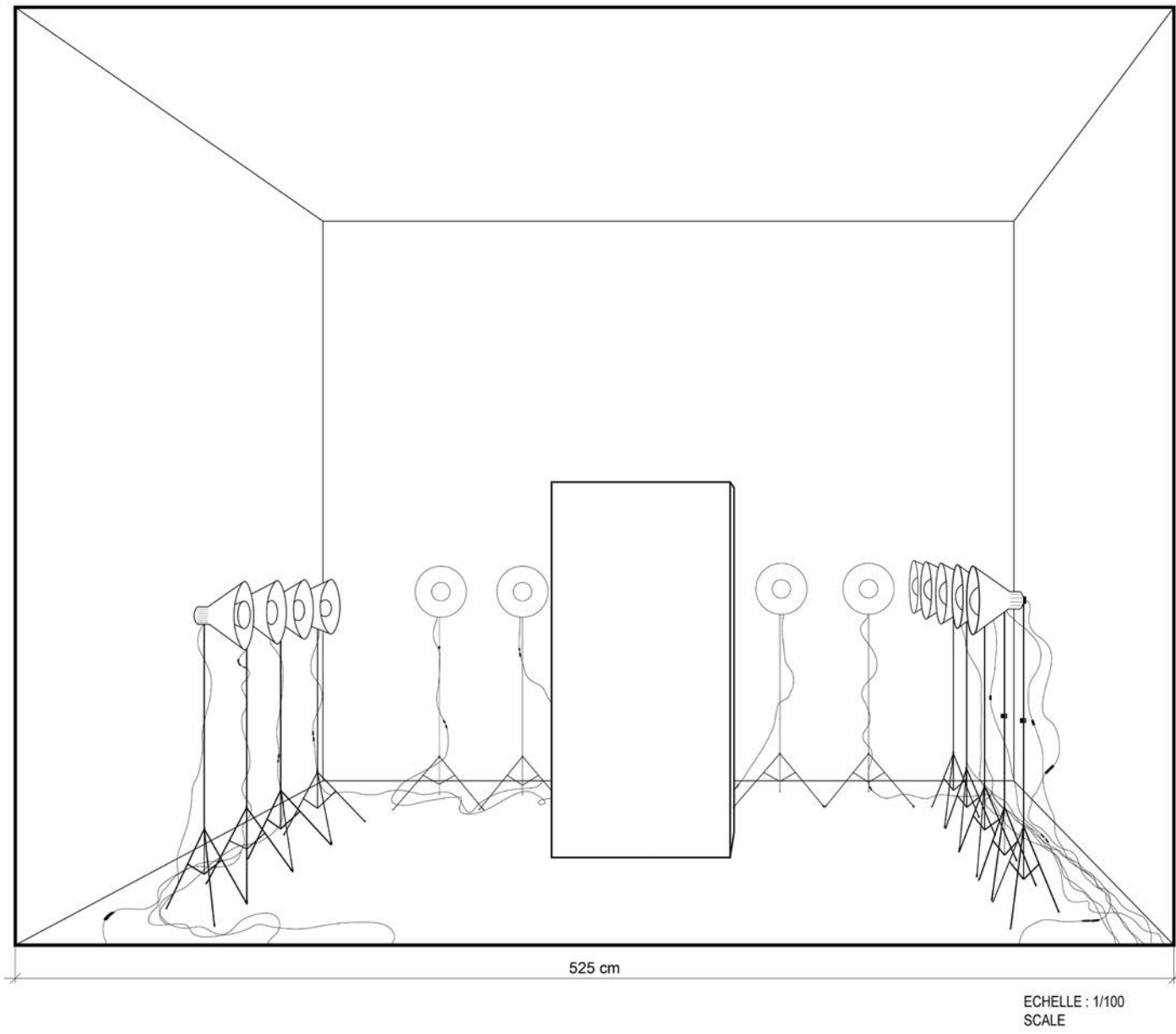
À partir de 1977, Mouraud recouvre les murs intérieurs ou extérieurs de mots dont elle agrandit au maximum les lettres à l'échelle du mur. Ainsi augmentés, les textes sont plus à déchiffrer qu'à lire, leur compréhension est ralentie ; une façon de se défaire des modes de lecture instantanés imposés par les médias.

« DCLLDF » (DIEUCOMPTELESLARMES-DESFEMMES), phrase tirée de la Kabbale ou « STOPONYOURWAYHOMEJUSTTO-LOOKATAFLOWER » prélevée dans *Le dit*

■ Some works by French artist Tania Mouraud (b. 1942) carry the legacy of the Holocaust: after her father, a member of the resistance movement, was shot dead by the Nazis at Vercors, she took it upon herself to always be on the side of the oppressed and, more generally, of women. As a worldly, socially conscious individual, Mouraud uses her art to explore—at the intersection of cultures—the nature of life, with all its contradictions and upheavals. Her work is a melting pot of influences from music (John Zorn, the Japanese noise scene, the Klezmer tradition, Luigi Russolo's *The Art of Noises*) and the choreography of Indian martial arts, with references to art history (from Leonardo da Vinci's notebook to the Russian avant-garde) and historical resistance figures (such as Mahatma Gandhi, Nelson Mandela and Martin Luther King Jr.).

The exhibition covers Mouraud's works from the 1970s and 1980s, with a particular focus on her “meditation rooms”: psychosensory spaces, with or without sound, that the artist suggested including in all newly built homes. These spaces—as places to refocus and just *be*—were conceived as part prayer room (“In India, everyone has a prayer room,” says Mouraud) and part Virginia Woolf's *Room of One's Own*...

In 1977, Mouraud began adorning the internal and external walls of her meditation rooms with words, blowing up the letters so they covered the entire wall. At this scale, reading the text becomes more akin to a slow-paced deciphering exercise—a deliberate pushback against the kind of skim reading associated with modern media. Mouraud invites viewers and passers-by to contemplate expressions such as “DCLLDF” (*DIEUCOMPTELESLARMESDESFEMMES*, or *GODCOUNTSTHETEARSOFWOMEN*), a phrase taken from Jewish mysticism, and “STOPONYOURWAYHOMEJUSTTO-





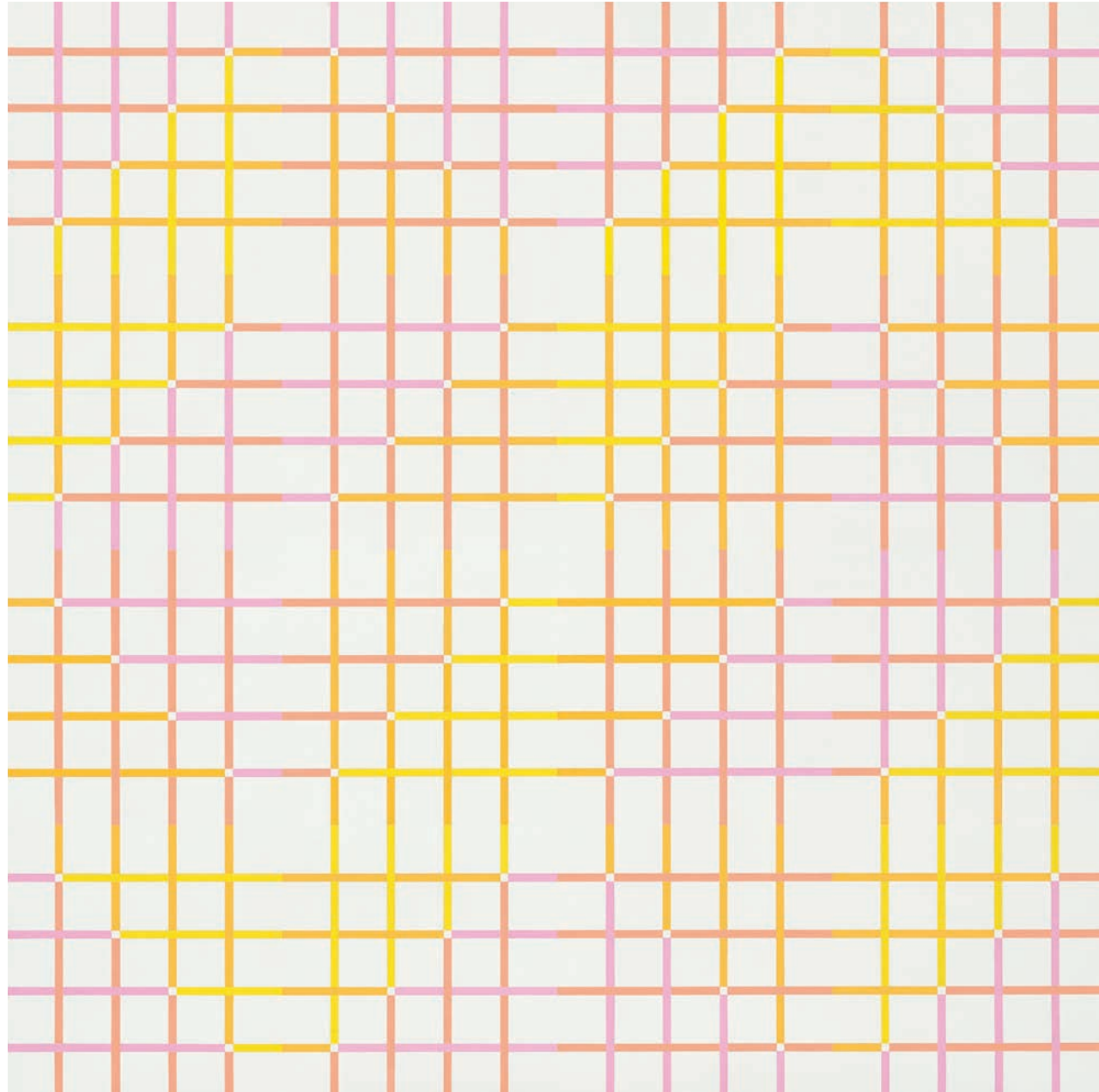
du Genji, premier monument de la littérature japonaise et mondiale écrit par une femme au 11^e siècle, comptent parmi les phrases ou expressions qu'elle propose à la réflexion des visiteurs et passants.

L'exposition du MAMCO, intitulée *Da Capo*, est aussi l'occasion de redécouvrir une œuvre qui appartient à la collection d'art minimal et conceptuel du musée, réunie dans l'Appartement: *MENTATION* qui renvoie à l'action en cours, au présent de l'expérience, à l'acte même de sentir. Elle est, pour l'occasion, restituée dans sa version originale, celle d'un texte imprimé sur bâche.

LOOKATAFLOWER," which comes from *The Tale of Genji*, a classic work of Japanese and world literature written by a woman in the 11th century.

The show at MAMCO, entitled *Da Capo*, also features *MENTATION*, another piece by Mouraud held in the museum's Minimal and Conceptual art collection displayed in the "Apartment" space. For the exhibition, this work—which evokes the present, the here and now, the very act of *feeling* and *experiencing*—is shown in its original format: a text printed on tarpaulin.





Shizuko Yoshikawa

→ 04.10.2023–28.01.2024

→ Exposition organisée par Julien Fronsacq, avec le soutien de la Shizuko Yoshikawa und Josef Müller-Brockmann Stiftung

▣ Née dans une petite ville du sud du Japon, Shizuko Yoshikawa (1934-2019) suit d'abord une formation en anglais, puis en architecture et design. Engagée comme traductrice lors de la « World Design Conference » de Tokyo en 1960, elle rencontre les directeurs de la Hochschule für Gestaltung d'Ulm, une école fondée au lendemain de la Seconde Guerre mondiale sur le modèle du Bauhaus, où elle décide de parachever son cursus.

En 1962, Shizuko Yoshikawa rejoint le studio de Müller-Brockmann, alors que le graphiste s'impose comme pédagogue et théoricien de la grille. Elle y est notamment chargée, en collaboration avec Gudrun von Tevenar, d'élaborer le design du pavillon « Education, Science et Recherche » pour l'exposition nationale de 1964 à Lausanne. Dès lors, elle côtoie Max Bill, Camille Graeser et Verena Loewensberg et va peu à peu s'éloigner du design pour s'intéresser aux théories de l'art concret développées par ces artistes depuis les années 1930.

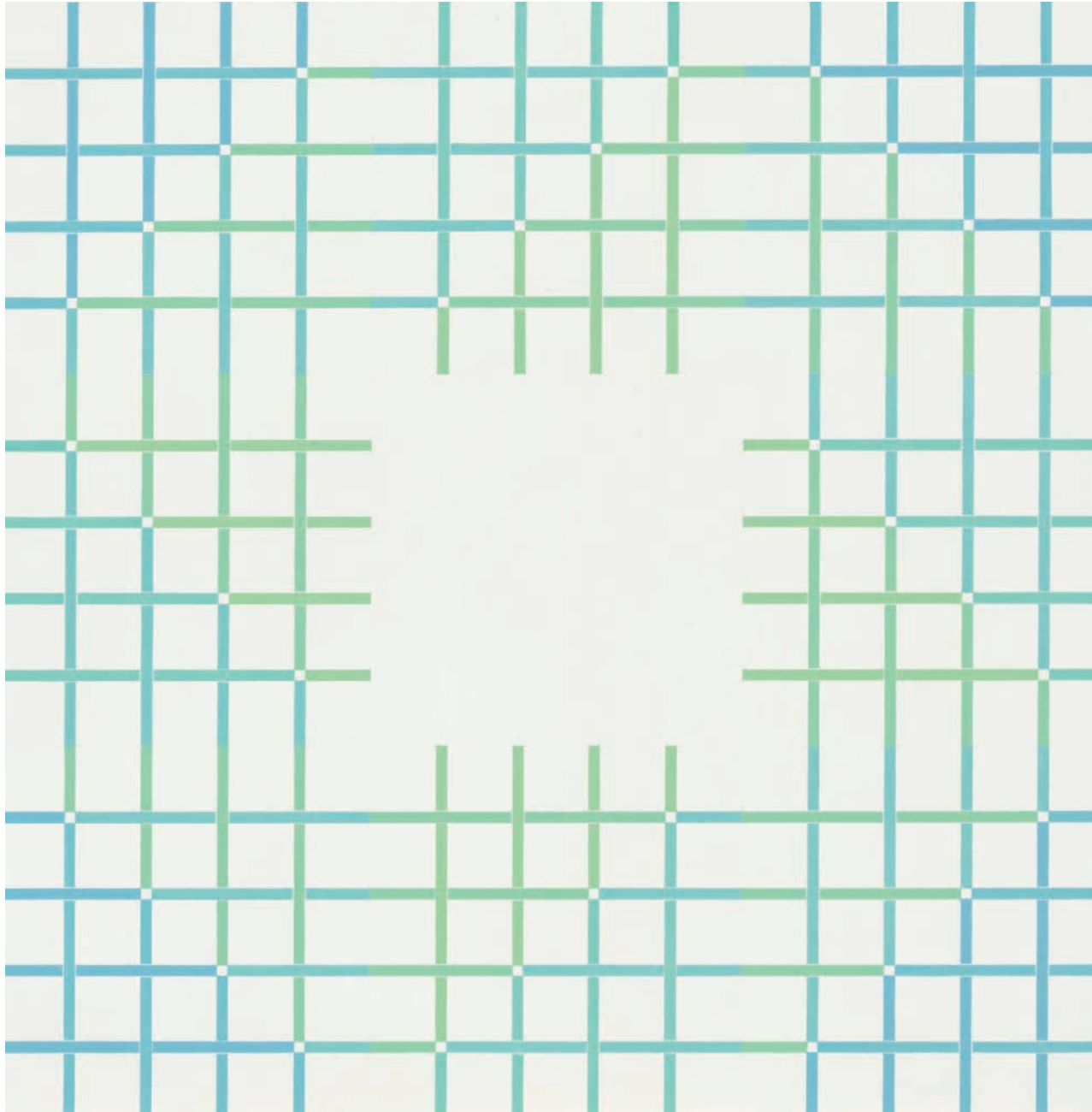
Elle s'appuie sur ce principe rationnel pour ses premières œuvres et, en 1973, signe un décor de grandes dimensions pour un bâtiment : une série de reliefs facettés et géométriques en béton, dont certains modules mesurent près de six mètres de long. Parmi les nombreuses expositions personnelles en Suisse et à l'étranger de Shizuko Yoshikawa, la première se tient à Rapperswil en 1974 ; quatre ans plus tard à Tokyo, son exposition est accompagnée d'un texte de Max Bill et, en 1980, le Kunsthaus de Zurich présente une série de ses reliefs. Elle contribue aux échanges entre la Suisse et le Japon, expose en 1978 à la galerie Minami (réputée pour son engagement en faveur de l'art environnemental et cinétique) et organise en 1981 une exposition au Art Information Center d'Osaka.

▣ Shizuko Yoshikawa (1934–2019) was born in a small city in southern Japan and first studied English, architecture, and design. Hired as translator for the “World Design Conference” of Tokyo in 1960, she meets the directors of the Hochschule für Gestaltung, a Bauhaus-style design school founded in the aftermath of the Second World War in the German city of Ulm, where she went to study for two years.

In 1962, she joins the studio of Josef Müller-Brockmann, who has established himself as the main theoretician and teacher of the grid systems in graphic design. There, she is in charge, with Gudrun von Tevenar, to develop the design of the “Education, Science and Research” Pavilion of the National Exhibition of 1964 in Lausanne. She thus meets Max Bill, Camille Graeser, and Verena Loewensberg, and starts to engage with Concrete art, as it was defined by these artists since the end of the 1930s.

Yoshikawa's early works drew on this rational model and, in 1973, she created a large-scale decorative piece for a building: a series of cut, geometric concrete reliefs with modules measuring up to six meters in length. In 1974, Yoshikawa held a solo exhibition in Rapperswil, the first of many such shows hosted in Switzerland and beyond. Four years later, a solo show in Tokyo included a text written by Max Bill. And in 1980, the Kunsthaus Zürich exhibited a series of her reliefs. She also contributed to the exchanges between Switzerland and Japan, exhibited at the Minami gallery in 1978 (known for its commitment to environmental and kinetic art), and organized an exhibition at the Art Information Center of Osaka in 1981.

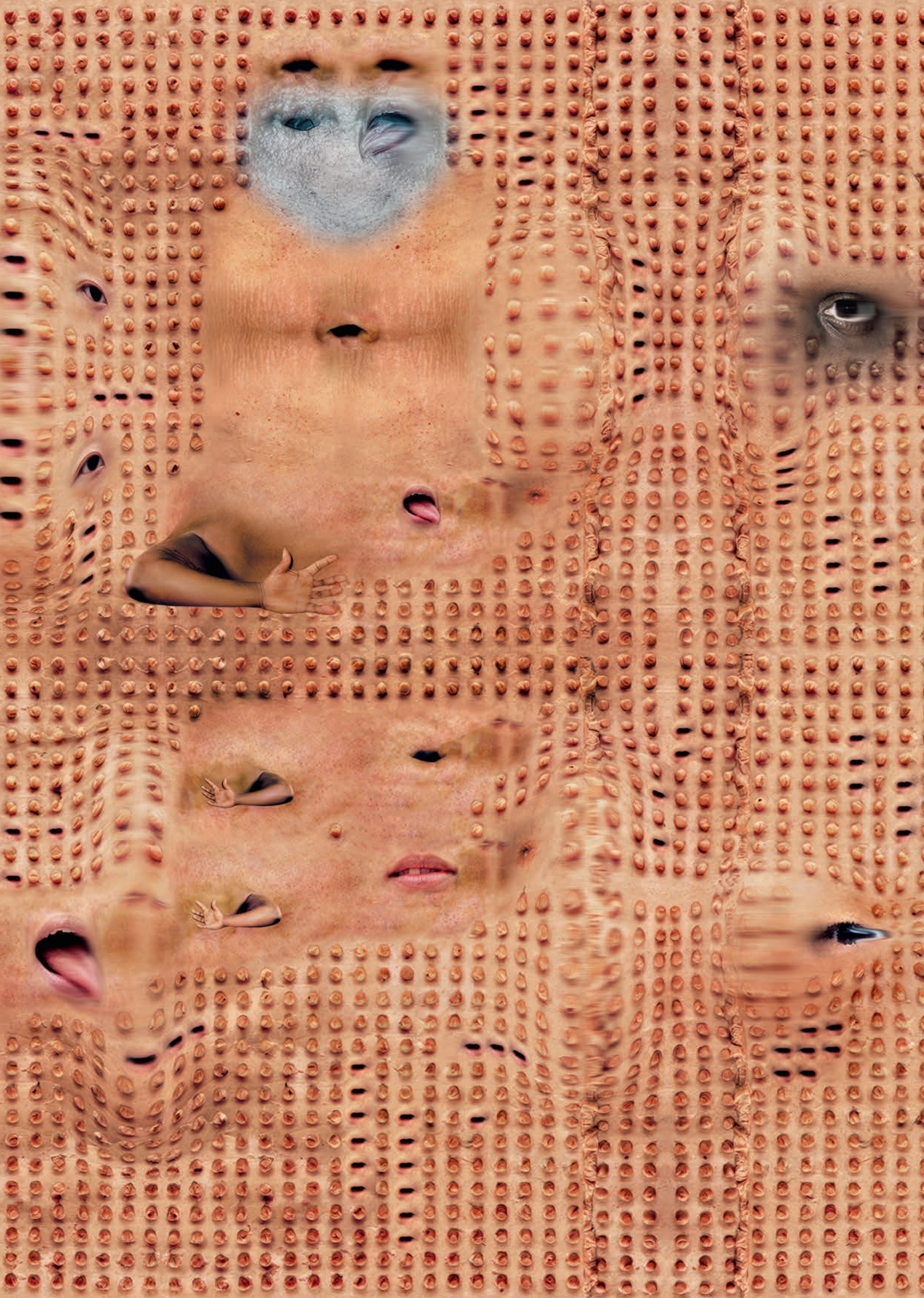
Although Yoshikawa is often associated with the Zurich Concrete artists, her



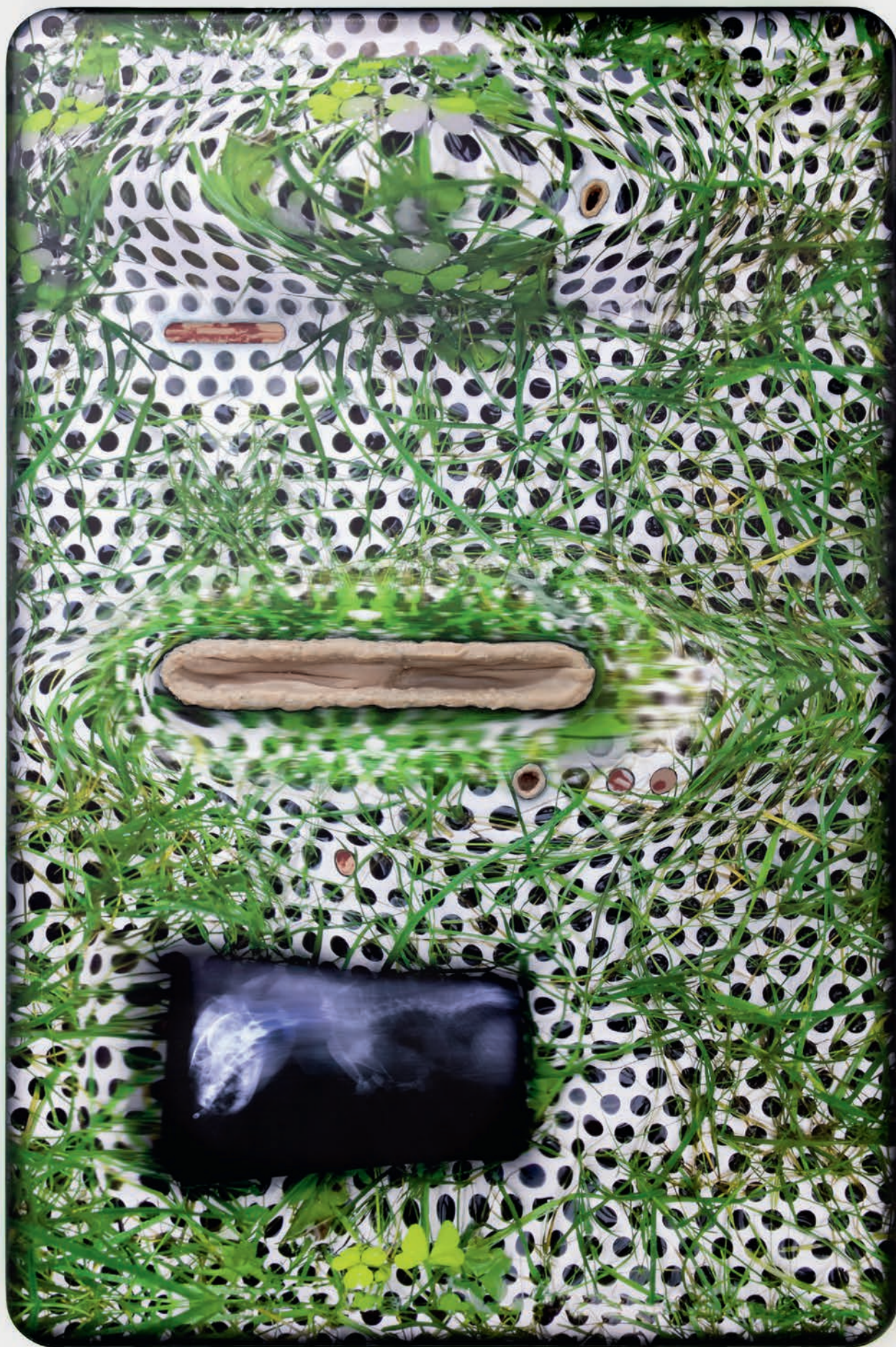
Shizuko Yoshikawa a su se départir de l'orthodoxie de l'art concret pour concevoir une œuvre visuelle singulière. Son projet artistique se manifeste d'abord avec des œuvres en relief qui suivent une géométrie orthogonale. En respectant une tradition réductionniste, elle multiplie les solutions formelles : le motif en relief monochrome et noir est révélé par la lumière et, avec *Transformation*, il devient polychrome et dynamique. La série *Farbschatten* (nuances de couleur) consiste en des reliefs géométriques blancs dont les champs colorés apparaissent indirectement par réflexion. Rompant avec la rationalité non-illusionniste de l'art concret, Yoshikawa intègre donc les effets perceptifs des déplacements de l'observateur et les jeux que produisent l'éclairage du lieu d'exposition. A l'instar de la série de tableaux *Weisse Mitte* (une géométrie dont le centre laissé blanc devient un véritable espace négatif), Shizuko Yoshikawa transforme la grille en une matrice dynamique et spatialisée. Jusqu'à la fin des années 2000, elle élabore une œuvre picturale qui rayonne au-delà de son support en concevant une expérience spatialisée au service d'un art éminemment centrifuge.

distinctive body of work sets her apart from the orthodoxy espoused by that group. Her artistic practice is best encapsulated by her reliefs, which use right-angled geometric forms. Despite staying true to reductionist tradition, she adopted a varied formal language. Her black and monochrome relief patterns take on a different quality under the effect of light, while *Transformation* saw the artist use a wide palette of colors to produce a dynamic effect. Yoshikawa's *Farbschatten* (colored shadows) series comprises a number of white geometric reliefs whose patches of color appear indirectly through a process of reflection. In a break with the non-illusionist rationality of Concrete art, her practice draws on the perceptive effects produced as the observer views the works from different angles—and on their interplay with the light in the exhibition space. A prime example is her *Weisse Mitte* series of paintings: geometric pieces with the center left deliberately white, fashioning a negative space that transforms the grid pattern into a dynamic, evenly spaced matrix. Yoshikawa, who was active until the late 2000s, produced a body of works that appear to project out from the wall, creating a spatialized experience that speaks to the very essence of centrifugal art.





PREVIEW



Tishan Hsu

→ 06.03.2024–09.06.2024

→ Exposition organisée par Lionel Bovier et Elisabeth Jobin, en collaboration avec la Secession, Vienne

□ Depuis plus de quarante ans, Tishan Hsu (*1951, Boston, vit et travaille à New York) articule dans son travail la rencontre du corps et de son environnement technologique. Sculptures, peintures en relief, sérigraphies, dessins ou, plus récemment, vidéos, sondent les implications cognitives, physiques et sociales de la confrontation quotidienne des objets technologiques et des individus. L'exposition que le MAMCO lui consacre rassemble des œuvres issues des différentes étapes de sa carrière, depuis ses débuts dans les années 1980 jusqu'à nos jours. Imaginée en discussion avec l'artiste, elle est également le fruit d'une collaboration avec la Secession de Vienne, où est organisée, en fin 2023, une exposition de nouvelles productions de Hsu, dont une partie voyage également au MAMCO.

Formé à la peinture classique, Tishan Hsu accomplit des études d'architecture au MIT de Boston avant de déménager à New York en 1979, où il se consacre à l'art. De nuit, Hsu travaille à temps partiel comme « word processor » dans un bureau d'avocat sur Wall Street, où il utilise les premiers logiciels de traitement de texte à l'écran. Il y fait l'expérience quotidienne de la confrontation du corps face à l'ordinateur, une impression qu'il essaie de retransmettre visuellement durant son temps libre. La diversité des matériaux qu'il emploie alors (bois, ciment, carreaux en céramique, polystyrène, résine, caoutchouc) est constituante de son vocabulaire esthétique : elle donne un effet de réalité troublante à la notion d'interface (la peau, la membrane, l'écran) par laquelle se partagent – ou se nouent – l'information et le sensible.

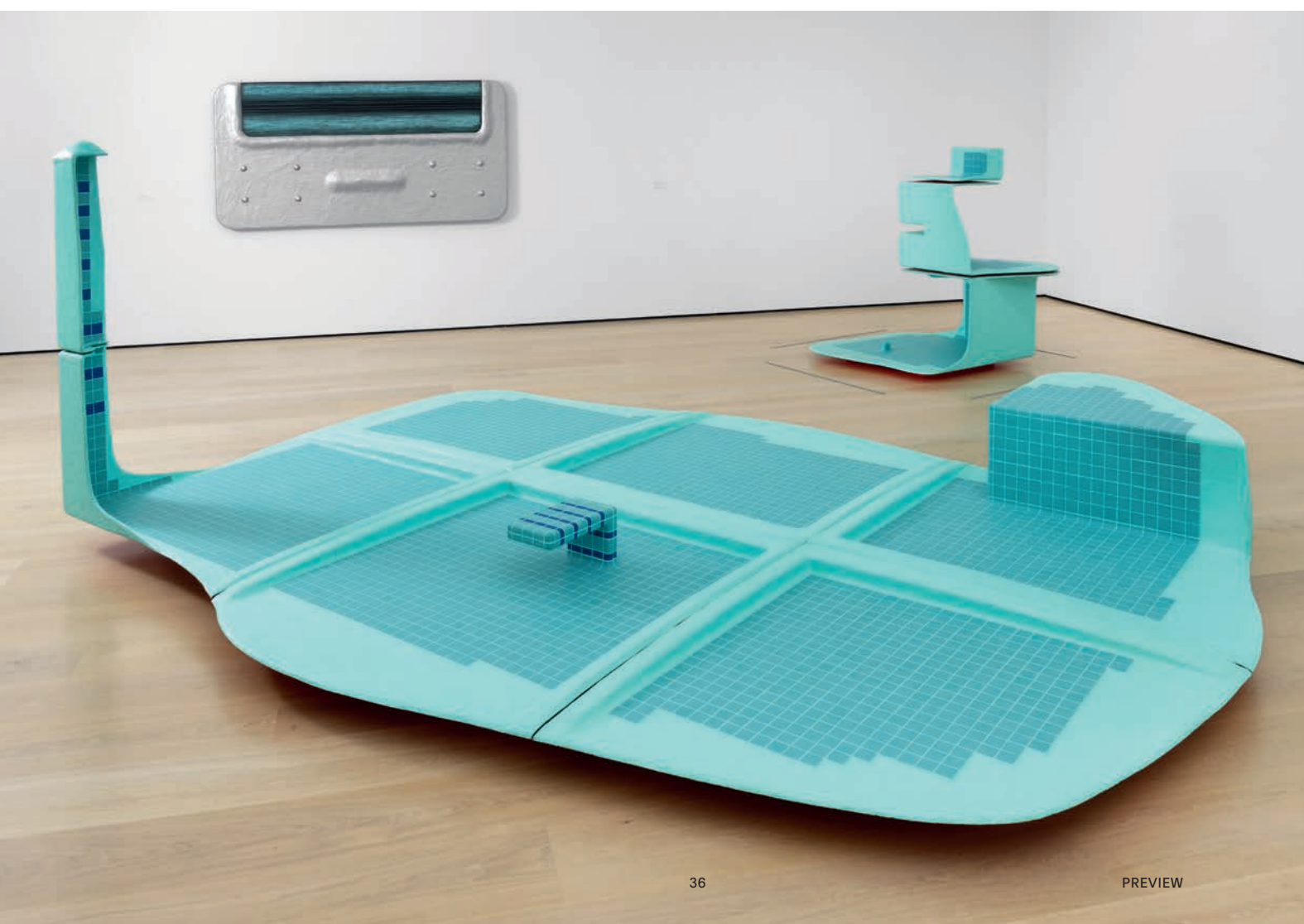
Hsu évolue dans la scène artistique de Downtown Manhattan des années 1980, alors accaparée par le rôle de l'individu dans un contexte de consommation de masse, de multiplication des images, des références

■ For more than four decades, Tishan Hsu (b. 1951 in Boston, lives and works in New York) has used art to explore the relationship between technology and the human body. His sculptures, wall pieces, silkscreen prints and, more recently, videos examine the cognitive, physical, and social implications of everyday encounters between people and machines. The exhibition at MAMCO brings together works from various stages of Hsu's career—from his earliest in the 1980s to the present day. Developed with extensive input from the artist himself, the show is also a collaborative effort with the Secession in Vienna, which hosts an exhibition of Hsu's newer productions in late 2023—some of whom will also be on display at MAMCO.

A classically trained painter, Hsu studied architecture at the Massachusetts Institute of Technology (MIT) before moving to New York in 1979 to focus on his art. He landed a part-time night job as a word processor at a Wall Street law firm, where he worked with the early use of the screen in word processing, giving him first-hand insight into the interaction between user and machine. On his off-hours, he began the exploration of how to visually convey the situation of his body interacting with the computer screen. The diversity of materials that Hsu employed (wood, vinyl cement compound, ceramic tiles, polystyrene, resin, rubber) constituted his aesthetic vocabulary at the time, bringing an unsettling sense of reality to the notion of the interface: the skin, membranes, and screens where information and perception meet—or take shape.

In the 1980s, Hsu was involved in Manhattan's downtown arts scene, which at the time was preoccupied with the role of the individual in the age of mass consumerism alongside the proliferation





et des sujets. Afférente, l'idée du « simulacre » que théorise alors Jean Baudrillard, brouille les frontières entre vérité et feinte, et forme la base critique de la constellation « néo-géo » à laquelle Hsu est brièvement associé. Rapidement, son travail fait l'objet d'expositions monographiques dans les galeries new-yorkaises très en vue de Pat Hearn (1985, 1986, 1989) et de Leo Castelli (1987). Soucieux cependant de déployer une œuvre cohérente sur le long terme, il s'éloigne de New York et se rend à Cologne pour y préparer une exposition à la galerie Rolf Ricke. Il restera finalement dans cette ville durant deux ans (1988-1990), une transition facilitée par l'accueil des artistes Curtis Anderson et Rosemarie Trockel. Durant cette période, ses travaux sont régulièrement exposés dans des musées et des galeries européennes.

Cette parenthèse loin de New York lui permet également de faire le point sur sa pratique et de réfléchir à une manière de poursuivre son travail à l'abri des pressions commerciales dont il fait alors l'objet. Peu après son retour, il prend la décision de se soustraire au marché de l'art. Il enseigne à temps partiel au Sarah Lawrence College, Bronxville, Upstate New York, où il reste jusqu'en 2018, tout en continuant à produire des œuvres de manière plus confidentielle. C'est en 2020, à l'occasion d'une exposition monographique aux Etats-Unis (*Liquid Circuit*, Hammer Museum Los Angeles et Sculpture Center, New York) et lors de la dernière Biennale de Venise, que son travail a fait l'objet d'une nouvelle attention internationale.

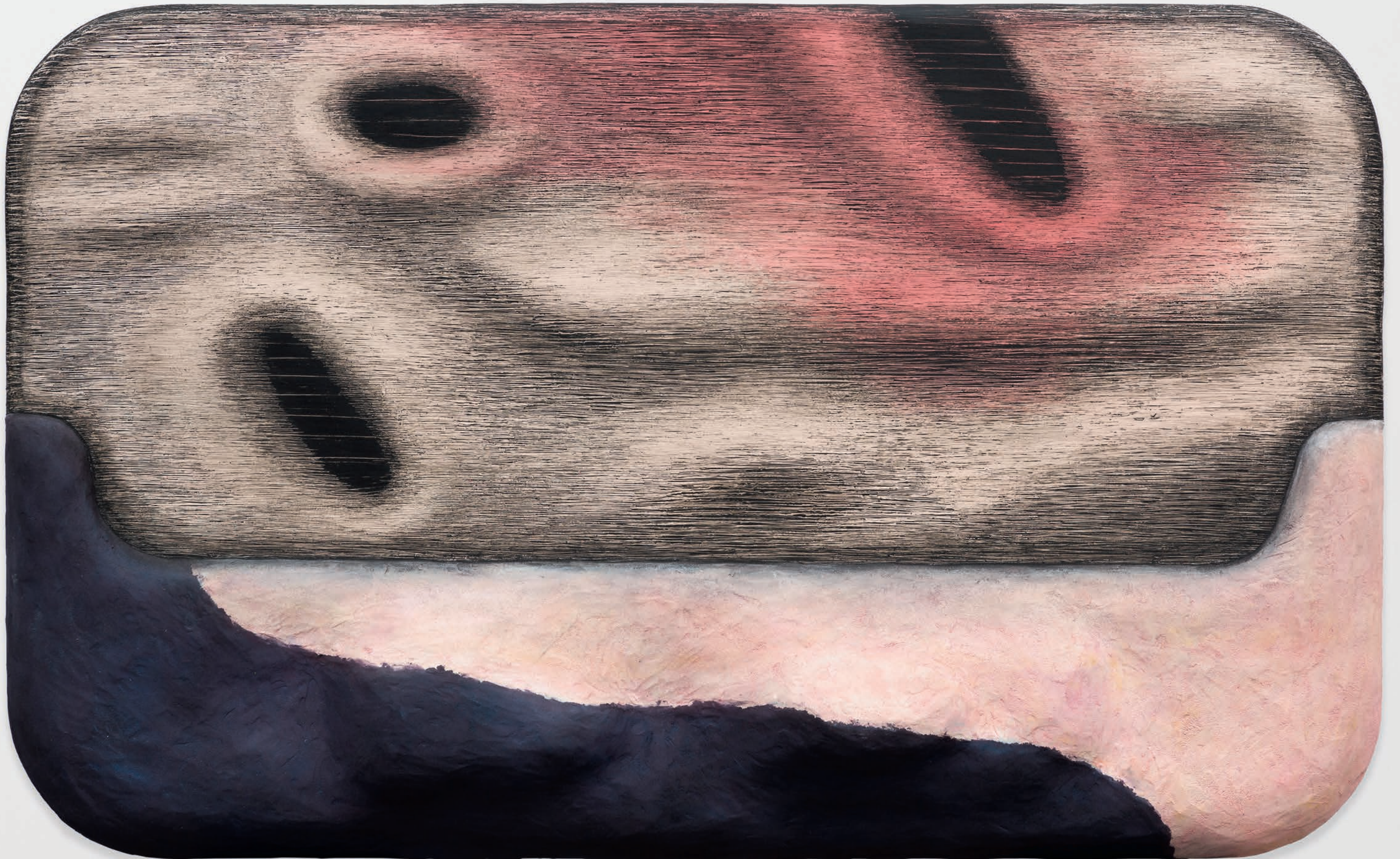
Le MAMCO lui consacre la plus grande exposition en Europe à ce jour. Elle prend pour point de départ les années 1980, alors que Hsu est l'un des rares artistes à penser l'hybridation de l'organisme et de la machine. Il développe un vocabulaire visionnaire, proche des images de science-fiction, sans pour autant tomber dans la technophilie ou la technophobie. Le corps évoqué dans ses œuvres, parfois à peine suggéré par le travail de la matière, un renflement ou un motif, n'a ni genre ni marqueur social : il correspond, dit Hsu, « à la perception d'une transformation ontologique dans la relation qu'entretient le corps avec le monde, consécutive à la fusion de plus en plus profonde du corps avec la technologie ».

of images, references, and subjects. The “simulacrum,” a related concept postulated by French theorist Jean Baudrillard as blurring the lines between truth and pretense, formed the critical foundation for the Neo-Geo movement, with which Hsu was briefly associated. His work soon earned him solo shows in two high-profile New York venues: the Pat Hearn gallery (1985, 1986 and 1989) and the Leo Castelli gallery (1987). Despite this success, Hsu took what became a two-year hiatus from New York (1988–1990) to live and work in Cologne, where he was preparing for a solo exhibition at Galerie Rolf Ricke, and was assisted by Curtis Anderson and Rosemarie Trockel in making the transition. His work was also included in museum and galleries exhibitions throughout Europe during this period. This time away from New York allowed him to reconsider his practice and how he could develop the work free from commercial pressures that he was experiencing.

Shortly after returning to New York, Hsu decided to remove himself from the high-pressure world of the art market. He took up a part-time teaching position at Sarah Lawrence College in Bronxville, just outside New York City—a role he held until 2018. He continued making art, but eschewed the limelight. Hsu rose to international prominence again in 2020 when his works were displayed at *Liquid Circuit*, a solo show at the Hammer Museum in Los Angeles and the SculptureCenter in New York, and at the 2022 Venice Biennale.

The exhibition at MAMCO is Hsu's biggest to date in Europe. It opens with a selection of his works from the 1980s, when he was one of the few artists exploring the concept of human-machine hybridization. His visionary vocabulary has parallels with science-fiction imagery, but falls short of either technophilia or technophobia. The body is a common feature of his art, at times barely hinted at by a bulge, a pattern, or the way he works his material. But Hsu's bodies have neither gender nor social marker: in his own words, they respond to “a perception of an ontological change in the state of the body's interaction with the world as a result of the increasing merging of technology and the body.”







Ses premières sculptures se présentent comme autant de fragments de pièces vides, parfois montées sur roulettes – un détail utilitaire qui jette un trouble supplémentaire sur leur fonction. Dotées de protubérances biomorphiques, ces pièces sont dallées, un détail matériel qui permet à l'artiste de travailler la notion de la grille, à laquelle s'intéressaient avant lui les artistes minimalistes. Contrairement à eux cependant, Hsu se concentre sur son potentiel infini de croissance: la grille est à la fois la matrice de l'imagerie technologique – un programme d'ordinateur qui génère un champ de données et de pixels dont l'affichage à l'écran reproduit une image partielle et transitoire – et le module organique, la cellule qui se reproduit et prolifère de manière exponentielle.

Dans ses pièces murales, travaillant des panneaux en bois dont il arrondit les angles pour signifier l'écran, il façonne une base en relief avec du ciment recouvert de plusieurs couches d'acrylique. Les incisions qu'il grave dans la surface picturale reproduisent autant des motifs organiques – cellules, globules, orifices – que le flux magnétique de l'écran. Les œuvres semblent incarnées, recouvertes de peau, incisées de détails architecturaux (hublots, grilles d'aération, bondes d'écoulement). Cette sensualité blessée, plaquée sur des circuits électroniques, laisse suggérer qu'une métamorphose est en cours. Habités par cette potentialité, ces objets transmettent une forme de menace: quelque chose pourrait en surgir, ou est appelé à y évoluer.

Attentif à l'évolution des technologies et de leur conséquences sociales, Hsu aborde à la fin des années 1980 la question du contrôle institutionnel sur les corps et la rationalisation des subjectivités par la machine. Cette réflexion est renforcée par l'épidémie du SIDA et par la discrimination médicale qui en découle. Tishan Hsu produit alors un ensemble d'œuvres exposé chez Pat Hearn en 1989 sous le titre *Social Security*. Les années suivantes, il travaille principalement la sérigraphie sur toile, dont les différents modules sont présentés en damiers. Des écrans, des boutons et des interrupteurs y percent le motif organique aux côtés de mains, de bouches, d'oreilles. Dès 2000, Hsu enregistre le tournant de l'ère digitale avec l'arrivée du logiciel Photoshop. Les techniques

His early sculptures are akin to fragments of empty rooms, sometimes mounted on wheels—a utilitarian detail that creates a further sense of unsettling confusion as to their function. These pieces, with lumps and bumps reminiscent of the human form, are tiled, allowing Hsu to experiment with the grid pattern like the Minimalists who came before him. But unlike these predecessors, Hsu focuses on the pattern's infinite propensity for growth: the grid is both the matrix characteristic of computer-generated images—a field of data and pixels that produces on screen a partial, ephemeral picture—and the organic cell that divides and proliferates exponentially.

Hsu's sculptural paintings, made from wooden panels with rounded corners mimicking the shape of a screen, consist of layers of acrylic on a textured background of cement. The incisions he carves into the surface are reminiscent of both organic forms—cells, corpuscles, orifices—and the magnetic patterns formed on a screen. These pieces appear as if made flesh, covered with skin, embedded with architectural details (windows, ventilation grids, drain holes). The result—a sensual but injured body-like form affixed to electronic circuits—is suggestive of a metamorphosis in progress: these objects are brimming with potential and brooding with a sense of menace, as if something could burst out at any moment, or as if a transformation might take place.

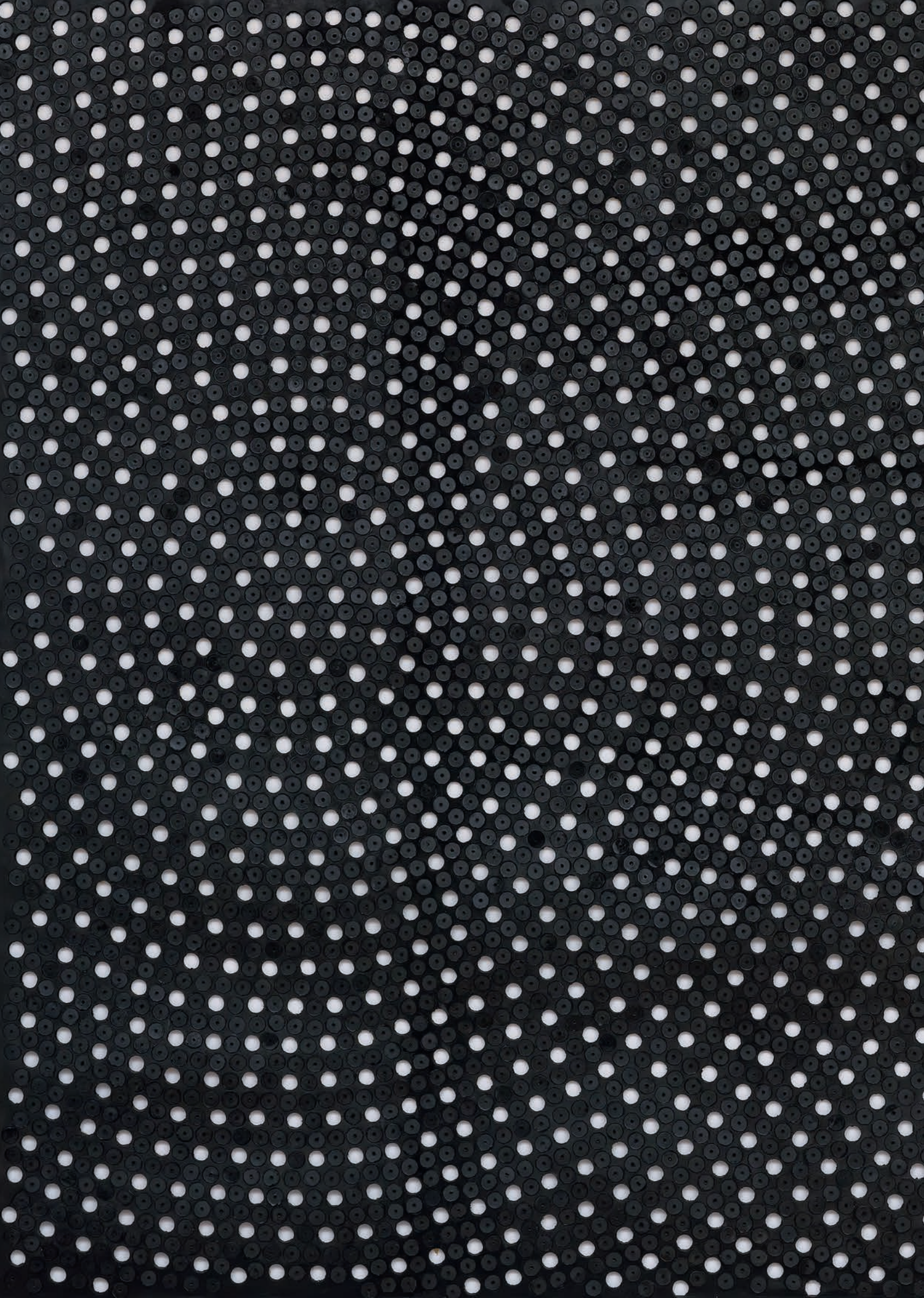
In the late 1980s, guided by his interest in technology and its impact on society, Hsu turned to the question of institutional control over the body and the erosion of human subjectivity by rational machines. The AIDS epidemic and the attendant stigma and discrimination experienced by patients served as further input for this exploratory process. Hsu produced a series of works that were shown at the Pat Hearn gallery in 1989 in an exhibition entitled *Social Security*. In subsequent years, Hsu's output consisted of smooth, checkerboard-style silkscreen prints on canvas. The organic pattern in the silkscreens is interspersed with screens, buttons and switches, alongside hands, mouths and ears. In 2000, Hsu marked the dawn of the digital age by embracing Photoshop. Abandoning his earlier practice of making art by hand,



artisanales auxquelles il s'était adonné jusque-là laissent place à un travail à l'écran, à la production d'impressions digitales sur toile de grand format à partir d'images numériques, à la programmation – qui lui permet d'imaginer des travaux médiatiques interactifs –, et à l'utilisation du silicone. Tandis que le digital devient l'extension des corps du 21^e siècle, la présence de la machine se fait plus diffuse dans l'iconographie de l'artiste. Les pièces les plus récentes de l'exposition enregistrent cette nouvelle omniscience : la peau et l'écran fusionnent et s'hybrident, s'interpénètrent et finalement, font corps.

he turned to working on screen, producing works on canvas using digital imaging with wide-format printing, media work using computer programming in interactive installations, and the use of silicone with the digital print. At a time when technology is increasingly an extension of the body, the presence of machines in Hsu's oeuvre is becoming ever vaguer and more unclear. The more recent works in the exhibition testify to this newly found omniscience: skin and screen intermingle, merge, and combine until, eventually, they become one.

PREVIEW



REAR VIEW



Carmen Perrin

→ Exposition organisée par Elisabeth Jobin

□ Née à La Paz en Bolivie en 1953, c'est à Genève, où sa famille s'établit en 1960, que Carmen Perrin réalise l'essentiel de son parcours. Son engagement politique militant au sein du Mouvement de Libération des Femmes (MLF) accompagne ses premières années d'études à l'École supérieure d'arts visuels de Genève (ESAV, 1977-1981), où elle enseignera par la suite (1989-2004). En 1980, avec Stéphane Brunner, Jean Stern et Albert Pitteloud, elle co-fonde l'espace Dioptré dans le quartier de la Servette, un *artist-run space* éphémère accueillant expositions et conférences destinées à dynamiser le tissu artistique genevois. Dès les années 1990, l'intérêt de Perrin s'étend à la relation entre l'œuvre et son environnement d'exposition. Elle intervient fréquemment dans l'espace public où elle réalise des interventions pérennes et des dispositifs fonctionnels et dialogiques, comme l'aménagement de la jetée du Bains des Pâquis (*La Découverte*, 2005), les dunes de béton serties de formes de fossiles, destinées aux jeux de sable et d'eau des enfants sur la Plaine de Plainpalais (*Ils passent*, 2012), ou encore le portail d'entrée de la gare Cornavin, percé de vitres rondes, transparentes et colorées (*Noir ductile*, 2013).

L'exposition qui lui fut consacrée au MAMCO, articulée sur deux salles du quatrième étage, donnait un aperçu de son travail depuis ses premières expérimentations en sculptures durant les années 1980 – dont trois pièces sont conservées dans la collection du MAMCO – à des travaux plus récents, présentés dans la seconde salle. Elle prenait comme fil rouge l'évolution du rapport à la matière dans la pratique de l'artiste: si elle élabore dans un premier temps ses œuvres avec des éléments industriels et artisanaux (tôle, pinces, briques, bois ou pierres), ce sont les outils de l'ouvrier et du monteur d'expositions qu'elle

■ In 1960, Carmen Perrin (b. 1953) and her family moved from La Paz, Bolivia, where she was born, to Geneva. She has since spent the majority of her time in the Swiss city. During her early years at the Geneva School of Visual Arts (ESAV), where she studied between 1977 and 1981 (and taught between 1989 and 2004), she was active within the Women's Liberation Movement. In 1980, she teamed up with Stéphane Brunner, Jean Stern, and Albert Pitteloud to breathe new life into the Geneva art scene by founding Dioptré, a pop-up artist-run space in the Servette district hosting talks and exhibitions. In the 1990s, Perrin took a growing interest in the relationship between art and the setting in which it is presented. Her pieces were routinely displayed in public spaces, especially in Geneva, where she designed permanent installations and functional, interactive pieces. Notable examples include *La Découverte* (2005), the jetty for the Bains des Pâquis outdoor baths; *Ils passent* (2012), a children's sand-and-water playground comprising fossil-like mounds of concrete at the Plaine de Plainpalais; and *Noir ductile* (2013), the main doors to Geneva's Cornavin train station, which are dotted with round pieces of colored glass.

The exhibition at MAMCO, spanning two rooms on the fourth floor, gave an overview of Perrin's practice, starting with her early experimental forays into sculpture in the 1980s—three examples of which are held in the museum's collection—and continuing to the present day. Perrin's evolving relationship with her materials is a common thread that runs through her work: for her early works, she used industrial and craft tools and materials such as sheet metal, pliers, brick, wood, and stone, while for her later productions she appropriated tape measures, gloves, and other tools associated with laborers and exhibition



s'approprié par la suite (mètres, gants). Des constantes se dégagent toutefois de l'ensemble : la tension générée par les rapports de forces qui donnent forme aux œuvres ; la superposition, dans l'élaboration des pièces, de gestes émanant de contextes de travail variés ; et, enfin, la perception des objets par le mouvement du corps dans l'espace.

La pratique de la sculpture de Carmen Perrin au début des années 1980 se distingue par le rejet des techniques consacrées : aucune taille de pierre, aucune fonte, aucune soudure ne figent ses œuvres. Ses sculptures sont des propositions éphémères, démontées à l'issue de chaque exposition. Elles existent autant par les fragments qui les composent que par les forces qui les tendent et leur donnent vie. Elles tiennent en place grâce à des pinces, des câbles sous tension ou des poids qui les lestent au sol dans un équilibre précaire, à la frontière de l'éclatement ou de l'effondrement. Seule président à leur création la disponibilité immédiate des matériaux, trouvés sur des chantiers, des friches ou les quincailleries, ainsi qu'une forme de dénuement (l'absence d'électricité dans le premier atelier de l'artiste réduit la gamme des interventions possibles) – des contraintes dont elle fait des règles de jeu pour les années à venir.

En 1988, Carmen dira que chacune de ses œuvres est « une hypothèse de tensions possibles avec un certain nombre d'éléments et un certain type de matériaux ». Ainsi des sphères constituées de lattes de bois cirées, gonflées par un fil tendu, ou encore d'une pyramide de briques artisanales tenant lieu de contrefort à un plaque de métal réfléchissante, courbée par des tiges, des pierres et des serre-joints. Travaillant seule, elle crée des assemblages, toujours à l'échelle de son corps, qui irradient l'espace d'exposition de leur présence, de leur mouvement contenu. L'artiste insuffle à ses sculptures une sensualité brutale et astreint la sobriété du matériau industriel à un régime qu'elle qualifie de « baroque ». La matière est parfois travaillée jusqu'à la limite de la destruction. C'est le cas des œuvres en caoutchouc au mur de la première salle de l'exposition. Le motif y est créé par la torsion, ou encore par la perforation méthodique. La répétition et l'imperfection de l'exécution génèrent une forme de désordre qui, dans le cas des

assemblages. Yet all of these works bear a number of similarities: in each case, the material is in tension on account of the physical forces at play, the sculpture is fashioned using a combination of methods from different work settings, and the viewers' perception of the item changes as they move through space.

Perrin's works from the early 1980s are distinctive in their eschewing of conventional techniques. Her sculptures are not affixed to stone or cast-iron plinths or welded into place. Instead, they are eminently temporary in nature, dismantled at the end of each exhibition. They exist both in their constituent fragments and in the forces that secure them in place and bring them to life. The materials are crimped, pulled taut with cables or weighted to the ground in a way that holds them in a fragile balance, always on the verge of break-up or collapse. And each piece is guided by just two principles: the use of whatever materials were readily available—scavenged from work sites and wastelands or picked up at hardware stores—and a deliberately minimalist approach (Perrin's first studio had no electricity, limiting the scope of what she could do). These rules came to guide her practice in subsequent years.

In 1988, Perrin described each of her works as “a hypothesis of possible tensions with a certain number of components and a certain type of materials.” This approach can be seen in her spheres made from waxed wood slats, inflated by a taut wire, or in her pyramid of handmade bricks buttressing a reflective sheet of metal bent into shape with rods, stones and clamps. Working alone, Perrin creates assemblages—always at the scale of her own body—whose presence and sense of contained movement seem to radiate out across the exhibition space. For her sculptures, characterized by a certain brutal sensuality, she compels the industrial materials to do her bidding via a process she describes as “Baroque.” In some cases, Perrin works this material to the brink of destruction. One example is the wall-mounted rubber sheeting in the first exhibition room, where the pattern is created by twisting or methodically perforating the material. Repetition and imperfect execution create a sense of

feuilles de caoutchouc aussi fines qu'un tissu, les fragilise au point de modifier le mouvement de leur drapé.

Ce faisant, l'artiste ménage des volumes en creux. Ceux-ci créent une porosité entre l'objet et l'espace d'exposition, visible à travers lui, appelant au dialogue et à une perception par le mouvement. C'est cette attention toute particulière portée à l'environnement dans lequel se trouvent ses œuvres qui fera écrire à Gilles Deleuze, citant le travail de Carmen Perrin, qu'il « ne suffit pas de dire [que la sculpture] est paysage, et qu'elle aménage un lieu, un territoire. Ce sont des chemins qu'elle aménage, elle est elle-même un voyage. Une sculpture suit les chemins qui lui donnent un dehors, elle n'opère qu'avec des courbes non fermées qui divisent et traversent le corps organique, elle n'a pas d'autre mémoire que celle du matériau. » (*Critique et clinique*, 1994)

La seconde salle de l'exposition présentait un volet plus récent du travail de Carmen Perrin : au tournant du millénaire, celui-ci devient plus narratif. La palette de l'artiste s'ouvre aux couleurs et cultive une nouvelle forme d'humour. Avec, en tête, certains travaux de Bruce Nauman, la main et le geste y sont clairement cités. Elle compose ses œuvres à partir d'objets utilisés dans la construction, la manutention et l'artisanat (gants, hameçons, mètres-rubans, plaques de polycarbonate « nid d'abeilles » utilisées dans l'isolation). Leur appropriation et leur détournement relèvent à la fois de l'acte esthétique et de l'impertinence. Pour autant, on y retrouve les mêmes forces à l'œuvre que trente ans plus tôt : par une intervention simple, par la tension et l'assemblage, le matériau utilitaire est rendu à la forme.

disorder which, in the case of the paper-thin sheets, weakens the rubber to such an extent that it alters how it hangs.

Through this approach, Perrin fashions hollow structures that create a porous relationship between the work and its setting: the exhibition space is visible through the sculpture, setting up a two-way dialogue and altering perceptions as the viewer moves within the space. Perrin's focus on the setting in which her pieces are displayed led French philosopher Gilles Deleuze, reflecting on her work, to write: “[I]t is not enough to say that [a sculpture] is a landscape and that it lays out a place or territory. What it lays out are paths—it is itself a voyage. A sculpture follows the paths that give it an outside; it works only with nonclosed curves that divide up and traverse the organic body and has no other memory than that of the material.” (*Essays Critical and Clinical*, 1997)

The second exhibition room contained more recent items from Perrin's body of work. Produced at the turn of the 21st century, they are more narrative in character, reflecting Perrin's embrace of color and a new kind of humor emerging in her work. In a nod to some of Bruce Nauman's productions, these pieces carry unmistakable references to hands and handiwork: they are made from construction and trade tools such as gloves, hooks, tape measures and polycarbonate honeycomb insulation panels. The way in which Perrin subverts these objects speaks to both her aesthetic practice and a certain insolence inherent in her art. Here again, the items are subjected to the same forces as her pieces from three decades earlier—under the artist's touch, tension and assembly give shape to practical, everyday materials.



Gordon Matta-Clark, *Walls Paper*, 1972

→ Exposition organisée par Sophie Costes, en collaboration avec la Tate Modern, London, l'Estate de Gordon Matta-Clark et la galerie Zwirner, New York

□ Au cours de l'automne 1972, Gordon Matta-Clark (1943-1978) construit, dans un container, *Dumpster Duplex*, seconde itération d'*Open House* – dont la reconstitution fait partie de la collection du MAMCO. Une photographie montre que le container est déposé devant le 112 Greene Street, l'un des mythiques espaces d'exposition alternatif de SoHo. L'aménagement intérieur du container diffère essentiellement de la première version parce qu'il est doté d'un étage : un escalier permet d'accéder à une plateforme sur laquelle a été fixé un brasero qui fait office de barbecue, comme le montrent des photographies d'Andy Grunberg.

A la même époque, un carton d'invitation reproduisant une succession d'immeubles partiellement démolis et dont les murs laissent entrevoir des vestiges de papiers peints, de peinture écaillée, de carreaux de faïence, annonce une exposition de Matta-Clark au 112 Greene Street. L'exposition consiste principalement en longues bandes de papier journal qui tombent en cascade depuis le plafond. Ce « papier peint » est en réalité fait de sérigraphies couleur imprimées sur papier journal. Il est élaboré à partir de photographies noir et blanc d'immeubles abandonnés du Bronx et du Lower East Side. Certaines zones recadrées et agrandies ont fait l'objet de colorations qui rendent méconnaissables, voire abstraits, les « motifs » d'origine. 72 tirages couleur sont ainsi produits et constituent l'édition originale *Walls Paper* que Matta-Clark rassemble en piles, tels des journaux, au pied du mur et met à la disposition du public. L'année suivante, il publie le livre éponyme, qui regroupe

■ In the fall of 1972, Gordon Matta-Clark (1943-1978) created *Dumpster Duplex*, an outdoor intervention in a garbage dumpster. It was the second iteration of his earlier work, *Open House*, a re-created version of which is part of the MAMCO collection. A photograph shows the container outside 112 Greene Street, a legendary alternative exhibition space in New York's SoHo district. The main difference in layout between *Dumpster Duplex* and the earlier version lies in the fact that it featured a second story: steps led to a raised platform where a fire pit served as a barbecue, as depicted in the photographs by Andy Grunberg.

Around the same time, Matta-Clark held a show at 112 Greene Street. The invitation card showed a series of partially demolished buildings, with fragments of wallpaper, chipped paint, and ceramic tiles visible through the holes in the walls. The main focus of the exhibition was a series of long strips of paper cascading down the wall from the ceiling. This "wallpaper" in fact consisted of color silkscreen prints on newspaper. It was made from black and white photos of abandoned buildings in the Bronx and the Lower East Side. Matta-Clark added color to some reframed and expanded sections, rendering the original "designs" unrecognizable or even abstract in appearance. He produced a total of 72 color prints in this way. Together, they formed the original *Walls Paper* installation. The artist arranged them in piles against the wall, like newspapers, allowing visitors to peruse them at their leisure. The following year, he published a book by the same



l'intégralité des sérigraphies, dont les tirages originaux ont été détruits peu après l'exposition.

En présentant dans le même espace des reconstitutions d'*Open House* et de *Walls Paper*, l'exposition restituait non seulement l'esprit de l'exposition de 1972, mais également la question du recyclage qui était au cœur de ces créations non pérennes.

name containing all the silkscreen prints—the originals of which were destroyed shortly after the exhibition.

This exhibition, which featured the re-created versions of *Open House* and *Walls Paper* in the same space, not only recalled the spirit of the 1972 show, but also touched on the notion of recycling—a key theme of Matta-Clark's ephemeral installations.

REAR VIEWS



FEA TURE

1

2

planned to do. "Th
at the very begin
Cancer," "is not a
slander, defamatio
— is not a book in th
the word. No, thi
sult, a gob of spit
a kick in the pants
tiny, Time, Love, I
will. I am going

Stuart Perloff, *Sans titre*, 1959 (détail)



La collection Glicksman

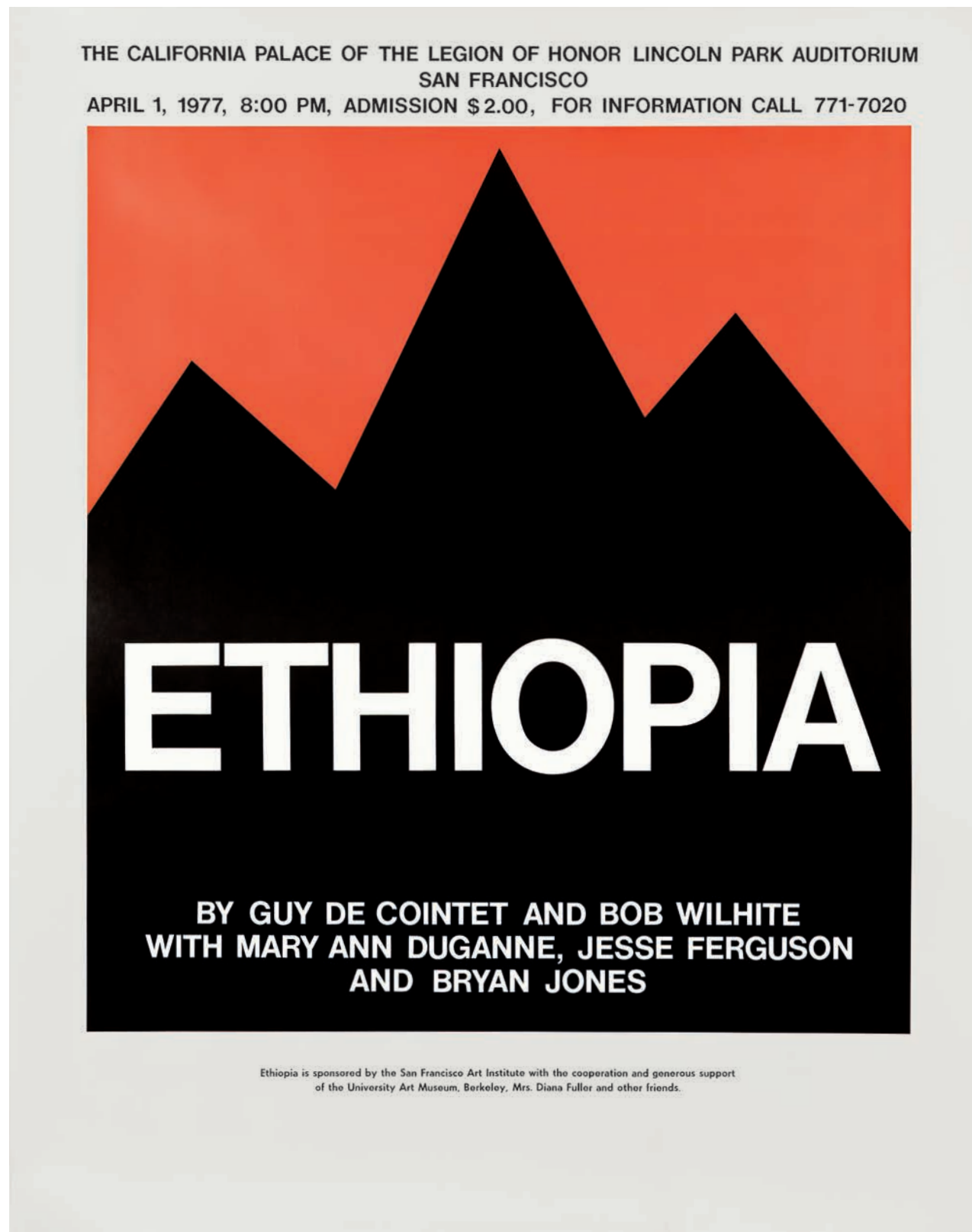
→ Exposition organisée par Julien Fronsacq

□ La collection Glicksman témoigne des activités Mary Ann Duganne et Hal Glicksman au sein de la scène artistique de Los Angeles, entre la fin des années 1950 et le milieu des années 1980. Proche des artistes issus de la Beat Generation, Hal Glicksman commence sa carrière institutionnelle comme assistant de Walter Hopps, au Pasadena Art Museum. Il occupe notamment un rôle de premier plan sur la grande exposition de Marcel Duchamp de 1963 – la première rétrospective et la seule organisée du vivant de l'artiste. Par la suite il y organisera entre autres la première exposition d'assemblagistes californiens. A partir de la fin des années 1960, il prend la direction de plusieurs centres d'art, d'abord au Pomona College, puis à Irvine et enfin à l'Otis Institute. Reconnu pour sa connivence avec les artistes et sa capacité à donner forme aux projets les plus radicaux, il réalise d'importantes expositions d'artistes comme Michael Asher, Judy Chicago, Daniel Buren, Rosemarie Castoro ou Dan Flavin. De son côté, Mary Ann Duganne Glicksman est une artiste et comédienne. Proche du sculpteur Larry Bell, elle fut l'interprète principale des pièces de théâtre de Guy de Cointet (dont le MAMCO possède déjà un ensemble significatif de pièces).

Hal et Mary Ann ont ainsi pu assister et participer à l'émergence d'une scène artistique qui va progressivement asseoir Los Angeles comme l'une des capitales mondiales de l'art. Cette scène si particulière gravite autour d'écoles d'art dynamiques et de quelques galeries avant-gardistes. Elle se caractérise par son affranchissement des valeurs établies, sa prédilection pour les expérimentations, un lien singulier avec l'art européen, ainsi qu'une conception quasi communautaire des relations entre artistes, curateurs, critiques et écrivains. La collection Glicksman se fait le témoin de ces réseaux.

■ The Glicksman collection chronicles Mary Ann Duganne and Hal Glicksman's involvement in the Los Angeles art scene between the late 1950s and the mid-1980s. Hal Glicksman, a close associate of the Beat Generation artists, landed his first museum job as an assistant to Walter Hopps at the Pasadena Art Museum (now the Norton Simon Museum). In 1963, Glicksman played an instrumental role in organizing the first retrospective of the works of Marcel Duchamp—the only such show to be held during the artist's lifetime. At the same museum, he curated the first exhibition of the Californian Assemblagist artists. In the late 1960s, Glicksman was appointed director of the art center at Pomona College, later taking on similar roles at UC Irvine, and Otis College of Art and Design. Known for his close relationship with artists and his ability to bring radical projects to life, he curated major exhibitions of artists such as Michael Asher, Judy Chicago, Daniel Buren, Rosemarie Castoro, and Dan Flavin. Mary Ann Duganne Glicksman is an artist and actor. A close friend of sculptor Larry Bell, she was the lead performer of the plays of Guy de Cointet (many of whose works are held in the MAMCO collection).

Hal and Mary Ann Glicksman thus played a central role in a burgeoning scene that saw Los Angeles gain a reputation as one of the world's art capitals. This distinctive movement, which revolved around forward-thinking art schools and avant-garde galleries, was known for its rejection of orthodox values, its penchant for experimentation, its unique ties with European art, and the sense of community among its constituent artists, curators, critics, and writers. The Glicksman collection documents these relationships. It consists of hundreds of objects gathered by the couple over the years—items they swapped and traded, as



Constituée de plusieurs centaines de pièces, elle s'est composée au fil des années par les échanges, cadeaux, archives et *ephemera* accumulés par le couple. On peut y distinguer quatre ensembles principaux: l'assemblagisme californien, l'art minimal et conceptuel, le mouvement « Light & Space » et le Pop Art. Dans ces ensembles, certaines figures occupent une place privilégiée, notamment Michael Asher, Phillip Hefferton, Tom Eatherton, Georges Herms, Wallace Berman et, bien sûr, Larry Bell et Guy de Cointet. Cette collection hétérogène permet ainsi de se représenter la porosité entre les pratiques artistiques, suivant une conception pluridisciplinaire héritée des expériences de la génération « Beat ».

En 2022, le couple Glicksman avait réalisé une première donation au MAMCO, suivie cette année d'une seconde, plus importante et qui se partage cette fois-ci entre le MAMCO et le Kunsthau Centre d'art de Bienne. Cette généreuse donation permet au musée genevois de consolider sa collection dédiée à la scène californienne, tandis qu'elle apporte à Bienne un matériel exceptionnel pour élaborer un certain nombre de narrations artistiques.

—Paul Bernard, directeur Kunsthau Centre d'art de Bienne

well as gifts, archive documents and various ephemera. Divided into four clear subsets—Californian Assemblagist, Minimal and Conceptual art, the Light and Space movement, and Pop art—it gives pride of place to figures such as Michael Asher, Phillip Hefferton, Tom Eatherton, Georges Herms, Wallace Berman and, of course, Larry Bell and Guy de Cointet. This disparate collection testifies to the porous relationship between different branches of the arts, echoing the multidisciplinary approach handed down from the Beat Generation.

In 2022, the Glicksmans made their first donation to MAMCO. This year, they entrusted another, larger set of works to the museum, this time to be shared with the Kunsthau Pasquart in Biel/Bienne. This generous donation builds out MAMCO's collection of pieces by Californian artists while providing the Kunsthau Pasquart with outstanding material to shape new and exciting curatorial narratives.

—Paul Bernard, Director of the Kunsthau Pasquart, Biel/Bienne



HIGH
LIGHTS
TS

Alighiero Boetti

Estate '70, 1970



□ En 1969, après une période marquée par son engagement dans les activités d'un groupe d'artistes italiens aujourd'hui réunis sous la dénomination de « Arte Povera », le Turinois Alighiero Boetti (1940-1994) abandonne progressivement l'objet pour renouer avec la pratique du dessin. Il reconsidère ce médium dans l'optique d'un système normé, sur le modèle de la grille, capable de générer un nombre infini de variations. En particulier, il explore les qualités géométriques et ludiques du damier.

Estate '70 s'inscrit dans cette recherche, tout en constituant le point culminant de la série des *Bollini* (« pastilles »). Celle-ci réunit six dessins et collages sur papier, réalisés entre 1969 et 1970, qui procèdent d'un même ensemble de règles et de contraintes graphiques. *Estate '70* se distingue toutefois par son format monumental – un rouleau de papier de 20 mètres de long – ainsi que par la composante temporelle suggérée à la fois par son titre (« été 1970 ») et le contexte de son exécution. Boetti réalise en effet cette œuvre à Milan, dans la galerie Franco Toselli, alors fermée pour les vacances d'été, et dans laquelle il se retire durant plusieurs semaines. Une grille régulière – ici tracée au crayon sur papier – donne la matrice géométrique d'un collage constitué de pastilles autocollantes et colorées, d'un modèle standardisé. Disposées en miroir, elles se reflètent de part et d'autre d'une même ligne. Procédant par zones, l'artiste explore les possibilités combinatoires des couleurs et des ensembles, laissant libre cours au plaisir de la variation, jouant sur les rythmes visuels et assumant les imperfections de l'exécution.

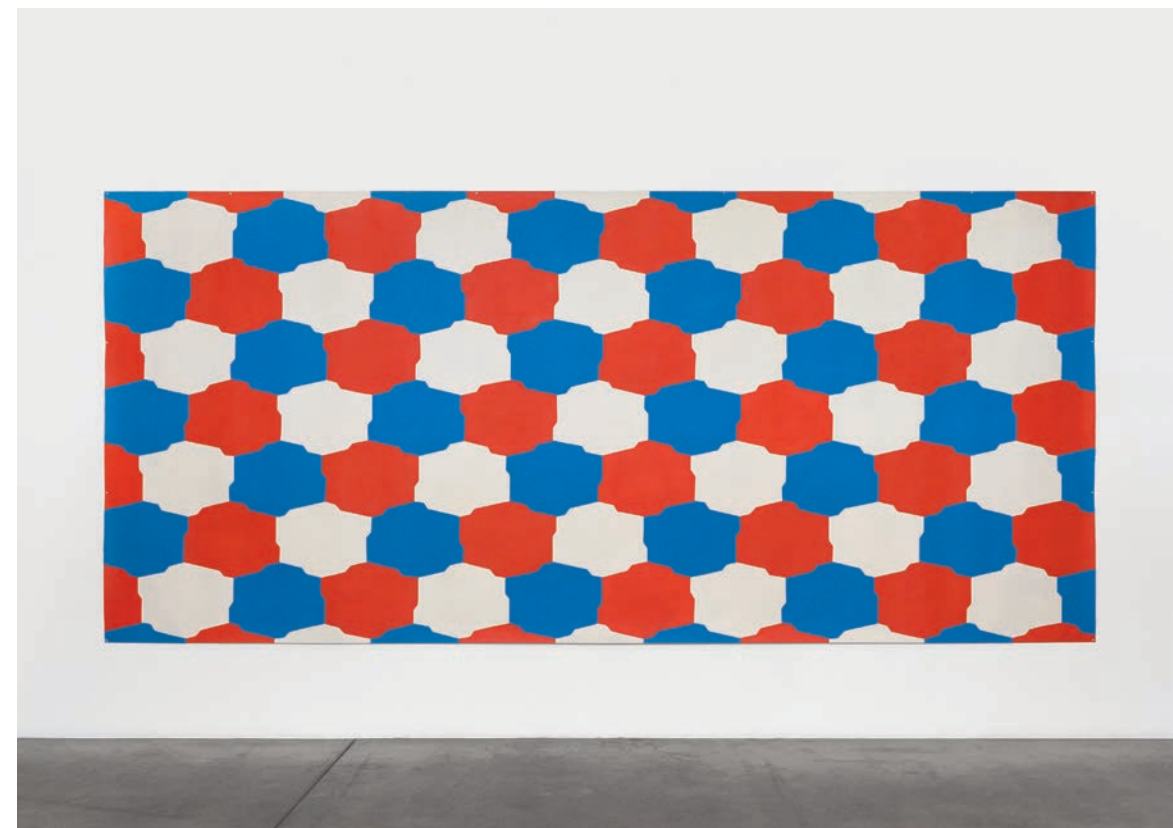
Boetti explore ici la limite entre la règle et le jeu, entre la contrainte et la singularité du joueur.

■ In 1969, Turin-born artist Alighiero Boetti (1940–1994) started to turn away from sculpture—a medium he had employed as a member of what is now known as the Arte Povera movement—as he rekindled his love for drawing. He took a fresh approach to the medium, adopting the standardized grid pattern for its limitless configuration options. Boetti took a particular interest in the playful, geometric qualities of the checkerboard.

Estate '70, the highpoint of Boetti's *Bollini* (“Stickers”) series, is an exemplar of this process of exploration. But the work is conspicuous for its size, with the roll of paper measuring 20 meters in length. It also stands out for its allusion to a specific period of time: its title means “Summer '70” in Italian, and it was created at Galleria Toselli in Milan, where Boetti holed himself up for several weeks while the gallery was closed for the summer. A regular grid, drawn in pencil on paper, serves as the geometric framework for a collage comprising round colored stickers. Arranged in a standardized pattern, the dots mirror each other on opposite sides of each line. Working zone by zone, the artist experimented with a multitude of combinations of colors and sets, unleashing the joy of variation, harnessing the power of visual flow, and making no apologies for imperfections in his execution.

With this piece, Boetti operated at the boundary between rules and play, between the constraints of the game and the uniqueness of the player.

François Ristori



□ Le MAMCO possède dans sa collection trois 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*, un protocole qui restreint son motif à celui d'un hexagone bleu, rouge et blanc.

À 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 VIe 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 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*. À 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.

■ The MAMCO collection includes three works by François Ristori (1936–2015). Produced in the early 1970s, both belong to a series that the artist called *Traces-Formes*, a process taking blue, red, and white hexagons as his preferred motif.

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 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.

Hannah Villiger



□ Après avoir terminé sa formation à la Schule für Gestaltung de Lucerne, Hannah Villiger (1951-1997) se définit dès 1974 comme «sculptrice». Un art qu'elle a voulu travailler, en opposition avec la définition habituelle de ce domaine, en deux dimensions – en l'appliquant à la surface plane de la photographie. Ses premiers enregistrements sur la pellicule (une boule de pétanque en mouvement dans le sable, un dirigeable traversant le ciel) lui permettent de donner à ces «événements éphémères» le statut de sculptures.

Dès lors, liant intensément sa vie et son travail artistique, Hannah Villiger concentre sa démarche sur son propre corps. Contrairement aux performances du Body Art de cette époque, elle se concentre sur une représentation de son corps nu dénuée de violence ou de sexualisation : une oreille, les plis du coude de son bras plié, les marques du vieillissement de la peau, ses doigts musclés, ses pieds osseux – tous ces «moments du corps» sont mémorisés sur des Polaroids et contrecollés sur une fine plaque d'aluminium. Les premières œuvres, de petit format, se déploient en séries, comme si l'artiste tenait un journal intime. Par la suite Hannah Villiger les agrandit, les présentant individuellement (*Skulptural*) ou les organisant en une composition rythmée (*Block XXXVII*, 1994).

Travaillant sans trépied, elle déplace délicatement son objectif, qu'elle fait glisser sur son corps, s'attardant sur ses détails avec une précision minutieuse, dérégulant ainsi notre perception. Chaque partie, chaque parcelle de peau est à l'image du tout. Intimes, puisqu'il s'agit de son propre corps, ces fragments ne se referment cependant pas sur un récit privé, mais interrogent ce que le corps, le sien comme celui d'autrui, porte comme traces d'expériences.

■ Upon graduating from the Lucerne School of Applied Arts in 1974, Hannah Villiger (1951-1997) immediately defined herself as a sculptor. But contrary to convention, the vast majority of her “sculptures” were in fact two-dimensional pieces captured on photographic film. Indeed, after making a handful of objects such as spears and javelins, she focused solely on photography. For her first shots (a pétanque ball moving through the sand, an airship crossing the sky), she transformed “transient events” into sculptures.

Villiger subsequently developed a profoundly personal, intimate practice focused on her own body. But unlike other Body art of the time, her close-up snapshots—of her own ear, the fold of an elbow, age spots on the skin, brawny fingers, and bony feet—were devoid of all violence or sexualization. Each image, a part of her body suspended in time, was captured for posterity on Polaroid film (an instant technique that cuts out the lengthy development process) and glued to a thin aluminum plate. Her early works were small in size and organized in series, as if Villiger were keeping a personal diary. She went on to produce much larger pieces, which she presented individually (*Skulptural*) or in deliberately arranged compositions (*Block XXXVII*, 1994).

Working without a tripod, Villiger moved the camera lens carefully over her body, pausing to capture interesting details with minute precision. The resulting photographs defy the normal rules of perceptual experience: each section, each fragment of skin, has a universal quality. Although the artist took her own body as her subject, her work is anything but inward-looking: these fragmented views explore how her body—and the human body in general—bears the marks of experience.

Julia Wachtel



□ Julia Wachtel (*1956, New York) fait partie d'une génération d'artistes qui s'intéresse aux représentations véhiculées par la société de consommation et aux transformations que l'image subit depuis le développement des médias de masse. Cette «Pictures Generation» prend acte d'un nouveau régime de l'image depuis la consécration du Pop Art et des stratégies de diffusion d'Andy Warhol, tout comme elle analyse les processus d'appropriation d'un langage autrefois considéré comme artistique (à l'instar du Surréalisme, par exemple) par la publicité et la communication. A son tour, elle va utiliser la copie, le déplacement et la citation pour contrer ces processus et se ré-appropriier le domaine de la représentation.

Dès 1986, avec la série «Emotional Appeal», Julia Wachtel choisit d'adopter le format classique du tableau et une technique picturale qui combine émulsion vinylique (Flashe), sérigraphie ou laque et peinture à l'huile pour ses «ré-appropriations» d'images issues de magazines, de la publicité ou de cartes de vœux populaires. Elle combine alors, dans des compositions qui se développent horizontalement comme une séquence filmique, des reproductions photographiques et des représentations de personnages de «cartoons».

Par la juxtaposition et la manipulation d'images, Julia Wachtel invite donc à porter un regard critique sur ce que ces représentations véhiculent. Elle nous rappelle ainsi que, du point de vue de l'histoire de l'art, l'appropriation opère une transformation importante du geste moderne du collage, mais continue de croire à son pouvoir révélateur. Et que l'artiste, de productrice d'images est devenue éditrice de celles-ci.

■ Julia Wachtel (b. 1956, New York) is part of a generation of artists interested in the representations conveyed by modern consumer society and the transformation of the image in the age of mass media. Known as the “Pictures Generation” these artists take Pop art and Andy Warhol’s revolutionary mass-marketing techniques as the starting point for a new relationship with the image, analyzing the processes by which a language once considered the preserve of art (such as Surrealism) has been appropriated by advertisers and marketers. In turn, these artists copy, repurpose, and quote as a way to push back against these processes and reappropriate the space of representation.

In 1986, Wachtel produced *Emotional Appeal*, a series of paintings in which she “reappropriated” popular images from magazines, advertising, and greeting cards using vinyl emulsion, silkscreen printing, lacquer, and oil paint. She lined up these photographic reproductions and cartoon-like figures side by side, creating the impression of a cinematic sequence.

By juxtaposing and manipulating images in this way, Wachtel invites us to think critically about what these representations convey. In doing so, she reminds us that, from the perspective of art history, while appropriation is transforming the modern practice of collage in a fundamental way, it continues to affirm its revealing power—and that the artist has gone from being a producer to an editor of images.

Publications



▣ Ayant régulièrement exposé le travail de Richard Nonas (USA, 1936-2021), le MAMCO s'associe à l'éditeur Walther König pour publier la première monographie complète sur son travail. Cet artiste américain, anthropologue de formation, s'intéressait à l'aspect performatif de l'art et à la façon dont ses sculptures pouvaient devenir marqueurs d'espace et de temps. Edité par Dieter Schwarz, l'ouvrage contient un aperçu chronologique de son travail, des textes de Richard Schiff et Fabien Faure et des images des œuvres prises par Nonas lui-même.

En 2023, deux expositions sur le travail de François Ristori (France, 1936-2015) ont été organisées en partenariat avec le Fonds de dotation de l'artiste : l'une au Centre Pompidou et l'autre au MAMCO. A cette occasion, un catalogue contenant des essais de Julien Fronsacq, Franck Gautherot, Michel Gauthier, Marjolaine Levy et Agnès Violeau, est publié par JRP|Editions. Cette monographie contient également un entretien avec Renée Ristori, une partie plus documentaire et enfin un portfolio des vues d'expositions. Il s'agit du premier ouvrage d'importance consacré à cet artiste conceptuel français par des institutions muséales.

Depuis 25 ans, Julia Scher (USA, 1945) se focalise avec acuité sur les systèmes de surveillance et les outils de contrôle qui pèsent sur les individus. Ce livre met en évidence la pertinence et la précocité de ses analyses. Articulé autour d'une longue interview de l'artiste par Lilian Haberer et Katrin Kaempf, l'ouvrage, publié par Distanz Verlag, parcourt son œuvre, du début de sa carrière jusqu'à ses dernières expositions, dont celle ayant eu lieu au MAMCO en 2021-2022.

▣ Works by American artist Richard Nonas (1936–2021) have featured regularly in MAMCO exhibitions. Now, the museum has teamed up with publisher König to release the first complete monograph of his works. Nonas, who trained as an anthropologist, took a particular interest in the performative aspect of art, using his sculptures to examine notions of space and time. The book, which is edited by Dieter Schwarz, provides a chronological overview of the artist's practice. It features written contributions from Richard Schiff and Fabien Faure, accompanied by photos of the works taken by Nonas himself.

In 2023, works by French artist François Ristori (1936–2015) went on display at both the Centre Pompidou and MAMCO, a first for this conceptual, process-based artist. Both shows were held in partnership with the Fonds François Ristori. A publication, featuring essays by Julien Fronsacq, Franck Gautherot, Michel Gauthier, Marjolaine Levy, and Agnès Violeau is published to coincide with the exhibitions. The monograph, published by JRP|Editions also contains an interview with Renée Ristori, along with a documentary section and a portfolio of exhibition photographs.

For the past quarter century, American artist Julia Scher (b. 1945) has explored the intrusive effect of surveillance and control systems through her art. This book highlights the importance of her practice and shows just how far ahead of her time she was. The publication, released by Distanz Verlag, features a long-form interview with the artist by Lilian Haberer and Katrin Kaempf and several essays covering Scher's body of work from the start of her career to her most recent shows, including the exhibition hosted at MAMCO in 2021-2022.





☐ Un musée toujours plus inclusif et accessible

Le MAMCO poursuit l'élargissement des mesures d'accueil et le renforcement de ses actions de médiation à destination des personnes à besoins spécifiques. Au cœur de cette démarche se trouve le souhait de garantir un accès à la culture pour toutes et tous.

Ainsi, en parallèle de visites organisées pour les groupes (visites descriptives ou en Langue des Signes Française), le MAMCO a intégré le programme RELAX et propose désormais des actions à destination des visiteurs individuels et des familles avec la mise à disposition de :

- Textes en braille sur les expositions temporaires
- Contenus en LSF sur les œuvres pérennes du musée, sous la forme de vidéo-guides
- Brochure en Facile à Lire et à Comprendre pour préparer sa visite au musée
- Kits sensoriels en prêt à l'accueil du musée à destination des familles avec enfant(s) en situation de handicap mental ou psychique.
- En outre, le musée propose un nouveau format avec le « Petit Rendez-vous des Signes », un moment de découverte ludique et participatif en famille pour petits et grands, sourds et malentendants.

■ An ever more inclusive and accessible museum

The MAMCO is continuing to expand its reception measures and to strengthen its mediation actions for people with special needs. At the heart of this approach is the wish to guarantee access to culture for all.

Thus, in parallel with visits organized for groups (descriptive visits or in French Sign Language), the MAMCO has integrated the RELAX program and now offers actions for individual visitors and families with the provision of:

- Texts in Braille on the temporary exhibitions
- Contents in LSF on the permanent works of the museum, in the form of video guides
- A brochure in Easy to Read and Understand to prepare for a visit to the museum
- Sensory kits available for loan at the museum reception desk for families with mentally or psychically handicapped children.
- The museum proposes also a new format with the "Petit Rendez-vous des Signes", a playful and participative discovery moment in family for deaf and hard of hearing, children and adults.



☐ Cet automne, le MAMCO, en collaboration avec le Centre d'Art Contemporain Genève et le Centre de la Photographie, inaugure au rez-de-chaussée du bâtiment un nouvel espace convivial de médiation ouvert à toutes et tous : l'espace *Playground*.

Une collection de jeux créés par des artistes et conçus pour être manipulés par tous les publics est au centre de cet espace. L'enjeu est d'offrir une expérience artistique par l'exploration sensible et la compréhension des processus artistiques. La collection augmentera progressivement et reflètera, année après année, une grande diversité d'univers artistiques.

Par ailleurs, un programme d'activités sera proposé sous forme de rendez-vous pour aborder l'art de manière ludique.

■ This fall, the MAMCO, in collaboration with the Centre d'Art Contemporain Genève and the Centre de la Photographie, inaugurates a new convivial mediation space open to all: the *Playground* project.

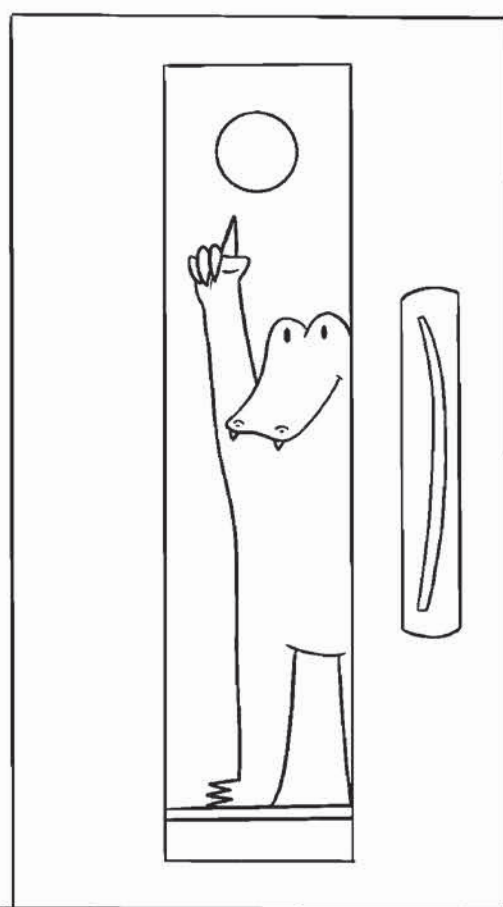
A collection of games created by artists and designed to be manipulated by all audiences is at the center of this space. The aim is to offer an artistic experience through sensitive exploration and understanding of artistic processes. The collection will gradually increase and will reflect, year after year, a great diversity of artists' worlds.

In addition, a program of activities will be proposed in the form of appointments to approach art in a playful way.

AMIS DU MAMCO - NOCES D'ART

50
ANS

1973 - 2023



☐ Nocés d'art pour les Amis du MAMCO, 1973-2023

Née en 1973 de l'AMAM, notre association est fière de fêter 50 ans de soutien au musée. Cet engagement qui animait les amateurs d'art et collectionneurs à sa naissance habite toujours ses membres, qui n'ont cessé depuis 1994 de soutenir le MAMCO et la création artistique contemporaine.

Quelques mois nous séparent du moment tant attendu de la rénovation du bâtiment, quelle nouvelle étape enthousiasmante! Durant cette période d'exception, l'AMAMCO poursuivra ses nombreuses activités afin de continuer à soutenir et préparer la réouverture d'un MAMCO encore plus beau et moderne.

Le musée a besoin de vos contributions pour devenir centenaire! Merci de votre soutien.

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, Marc Iynedjan, Anne Lamunière, Emmanuelle Maillard Bory, Edward Mitterrand, Marc Popper, Viviane Reybier, Marie-Claude Stobart

Comité NextGen: Frédéric Maillard (co-président), Yann Abrecht (co-président), Kasia Barbotin-Larrieu, Cyril de Bavier, Céline Eliacik-Campi, Thea Montauti d'Harcourt Lyginos

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



THE MAMMO T

