

N° 5 2020

MANICOMI PSICHIATRICI

MAMCO GENÈVE

- 04 On View
– Olivier Mosset
- 34 Preview
– Tony Conrad
- 42 Rear View
– Martin Barré
- 52 Features
– Rosemarie Castoro
– Editions Givaudan
- 64 Highlights
– Natalie Czech
– John M Armleder
– Calla Henkel
& Max Pitegoff
– Claudio Parmiggiani

Le MAMCO Journal est édité semestriellement à 15'000 exemplaires.
Rédacteur en chef → Lionel Bovier / Rédaction → Thierry Davila /
Textes → Paul Bernard, Lionel Bovier, Clément Diré, Delphine Folliot,
Julien Fonsacq, Nicolas Garait-Leavenworth, Léa Jusseau,
Balthazar Lovay, Françoise Ninghetto, Fabrice Stroun /

Traductions → Louise Lalaurie / Design → Gavillet&Cie/Devaud /
Typographie → Apax + Practice (optimo.ch)

Couverture → Olivier Mosset, *House Brand*, 1988 et *Taster's Choice*,
1988 (détails) / Intérieur de couverture → Walead Beshty, vue
d'installation, MAMCO 2019 / Images → Annik Wetter, sauf p. 6-7:
Joël von Allmen, p. 10-11, 14-15: Heinz Köppel, Julien Gremaud: p. 71

Courtoisies → The Estate of Tony Conrad and galerie Buchholz,
Berlin/Cologne/New York: p. 16, 18, 26; The Estate of Tony Conrad
and Greene Naffali, New York: p. 20-21, 22, 24-25; The Estate of
Rosemarie Castoro et galerie Thaddeus Ropac, London/Paris/
Salzburg, p. 42, 44, 46-47, 49, 52-53 / Pré-press → Bomble, Genève /
Production → Swissprinters AG, Zofingen / Logistique → Chloë
Gouédard, Lisa Kaczmarek / © 2020, MAMCO Genève, les artistes
et les auteurs / Tous droits réservés

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

BRAND
C

Editorial

Lionel Bovier

□ Comment raconter l'histoire de l'art du temps court qui nous sépare de l'après-guerre? Cette question est au cœur du système d'expositions que nous proposons, depuis 2017, aux visiteurs du musée. La réponse que nous avons élaborée passe par la construction de récits différents pour chaque cycle d'expositions et l'insistance sur une forme de syntaxe pour organiser ces présentations.

Si les années 2000 ont été marquées par de profonds questionnements du régime discursif du musée (contestation du « canon moderniste », émergence d'une histoire mondiale de l'art et développement d'une politique de *l'expérience*), nous ne souhaitons pas abandonner pour autant ce qui fait la spécificité d'un lieu tel que le MAMCO : contribuer à l'écriture d'une histoire qui ne serait soumise à d'autres logiques que celles des œuvres elles-mêmes. Et, alors que tant de lieux cèdent aux catégories thématiques et trans-historiques pour organiser la complexité des pratiques artistiques des dernières décennies, nous voulons au contraire défendre cette complexité – et proposer des articulations qui tiennent compte de leur historicité. Au lieu de subsumer sous de vagues regroupements des œuvres qui n'ont de cesse d'échapper à la simple communication de « quelque chose », nous construisons sans relâche des récits qui en soulignent les spécificités et situent leurs émergences.

Au premier semestre 2020, ce récit passe par une rétrospective consacrée à Olivier Mosset, tant cette exposition offre également l'opportunité de balayer les cinq décennies que son travail traverse. Du Nouveau Réalisme des années 1950 aux formats monumentaux des années 2000, en passant par la déconstruction de la peinture qu'il opère avec Daniel Buren, Michel Parmentier et Niele Toroni dans les années 1960, au groupe d'artistes réunis autour du monochrome et de la « peinture radicale » qu'il fréquente dans les années 1970, au mouvement « Néo-Géo »

■ How to tell the story of the art made in the time that separates us from the immediate aftermath of World War II? This question lies at the heart of the exhibitions presented at the museum since 2017. The answer we have formed involves shaping new narratives for each cycle of exhibitions, and a focus on a syntactic mode for the organization of these shows.

The early 2000s have been marked by radical questioning of the museum's "discourse" (challenging the "modernist canon," marking the emergence of world art history and the development of an experience-based exhibitions policy). But at the same time, we do not want to abandon what makes a place like MAMCO unique: its contribution to the framing of a history of art that obeys no logic beyond that of the works themselves. And in contrast to many spaces that have adopted a thematic or trans-historical approach to the organization and presentation of the complex artistic practices of recent decades, we seek to showcase that complexity—and to acknowledge and articulate its historical contexts. In presenting works of art that continually evade the simple communication of "something," we prefer not to subsume them into vague groupings and categorizations, but to construct narratives that underscore their specific characteristics and pinpoint the circumstances out of which they emerged.

In the first semester of 2020, this narrative approach informs a retrospective of Olivier Mosset—an exhibition that also, inevitably, surveys the five decades traversed by his oeuvre. From 1950s Nouveau Réalisme to the monumental formats produced in the 2000s; from the deconstruction of painting enacted with Daniel Buren, Michel Parmentier, and Niele Toroni in the 1960s to the "Neo-Geo" moment of the 1980s (through his dialogues with Steven Parrino, Sherrie Levine, and Cady Noland) and to his collaborations with John Armleder and

des années 1980 dans lequel ses dialogues avec Steven Parrino, Sherrie Levine et Cady Noland l'apparente, et jusqu'aux collaborations avec John Armleder et Sylvie Fleury sous le titre de « AMF » dans les années 1990, suivre le développement du travail d'Olivier Mosset c'est aussi décrire les différentes scènes qu'il traverse, tant en Suisse qu'en France et aux Etats-Unis. Pour celui qui s'est plusieurs fois réclamé du mot de Cézanne sur la recherche de la « vérité en peinture », cette recherche passe d'abord par le « procès » de la peinture en tant qu'objet et signe d'un auteur, puis en tant que représentation « originale » et, finalement, en tant que pratique indexée sur un rapport au monde.

Et, alors que la séquence d'automne, à travers plusieurs expositions (dont celle de Tony Conrad), permettra d'interroger les relations de l'image avec une forme de contrôle sociétal, nous voulons cet été inventer un nouveau mode opératoire pour le musée : basé sur l'idée d'un rendez-vous annuel, comme pourrait l'offrir un magazine ou une biennale, il s'agit de proposer une rencontre avec plusieurs pratiques que rien ne relie, sinon l'intérêt que nous leur portons. Autour de ces artistes, des formats extensifs, en collaboration avec d'autres structures, viendront ponctuer le programme estival de rencontres, performances et expériences hors site. Une nouvelle manière de programmer l'été que nous souhaitons reformuler chaque année, en modulant les fonctionnements du musée (horaires d'ouverture, présence d'un bar, ouverture sur d'autres disciplines). Simplement baptisé « été 2020 », ce programme nous offre l'opportunité d'expérimenter la question du musée comme « fabrique d'expériences », de repenser la question de l'émergence, du soutien et de la collaboration avec des artistes sur une période qui dépasse celle de la simple « exposition ». Que cette méthode de travail survienne alors que nous planifions avec la Ville de Genève la rénovation du bâtiment qui abrite le MAMCO n'est bien entendu pas une coïncidence : il s'agit de préparer le futur en expérimentant, de dessiner les contours du musée lorsque celui-ci disposera du cadre et des moyens qu'il mérite.

Sylvie Fleury under the banner of AMF in the 1990s. As an artist who has often claimed kinship with Cézanne's concept of "truth in painting," his practice springs above all from the critique of painting, first as an object and sign made by an author, then as an "original" production, and lastly, as a practice indexed to its relationship to the world.

While the exhibitions scheduled for our fall season (including Tony Conrad, featured in this edition of the *Journal*) explore the relationship between the image and forms of societal control, our summer exhibition presents an innovative *modus operandi*.

Based on the concept of an annual "special edition," borrowed from the world of magazines or biennales, the aim is to bring together diverse practices connected by nothing but the fascination they exert on us. Our summer program will also feature talks, performances, and off-site events, developed in collaboration with other institutions and organizations: a new approach to experience summer in Geneva, which we aim to review and revise each year, together with changes to our opening times, a pop-up bar, a focus on a wider range of creative disciplines, and more.

Titled simply *été 2020*, the program represents a new way of thinking about our collection (and how it grows, is exhibited, and communicated), a chance to experiment with the concept of the museum as a place of "experiences," and to re-think ways to showcase new talent, support and collaborate with artists across a broader timescale than that of the "basic" exhibition. We will also be exploring alternative ideas around artistic networking and community through the various extensions and ramifications of each project. It is of course no accident that this new work method coincides with the planned renovation of the MAMCO building, in association with the City of Geneva: we are preparing for the future by redefining and experimenting with the future contours of the museum, once it will have secured the setting and means it deserves.

O

ON
VIEW

Olivier Mosset

Olivier Mosset, Neuchâtel 1996

- Organisée par Paul Bernard et Lionel Bovier
- Vernissage mardi 25.02.20, 18h
- L'exposition a bénéficié du généreux soutien de la Fondation du Jubilé de la Mobilière Suisse Société Coopérative, de la Fondation de Bienfaisance du groupe Pictet, de la Fondation Bonhôte pour l'art contemporain et de la Brownstone Foundation



26.02–21.06.2020



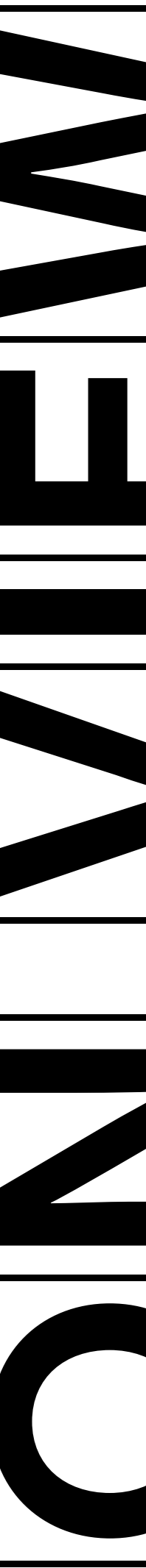
Olivier Mosset: Rétrospective

□ Le MAMCO consacre la quasi-totalité de ses espaces à la rétrospective d'Olivier Mosset (*1944, Neuchâtel), figure centrale de la peinture abstraite depuis les années 1960 et référence incontournable pour plusieurs générations de peintres suisses, européens et américains. En revenant ainsi sur six décennies de pratique – des premières expérimentations des années 1960 jusqu'aux monumentaux travaux récents –, le musée manifeste son attachement à une œuvre qui y fut présentée dès son ouverture en 1994, et régulièrement depuis dans des expositions monographiques ou collectives. En 2005, le MAMCO éditait par ailleurs un important recueil de textes et entretiens de l'artiste, sous le titre *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (sous la direction de Lionel Bovier et Stéphanie Jeanjean). Derrière la référence à Jean-Luc Godard, ce titre pourrait déjà nous donner un indice sur la façon singulière dont le peintre aborde son médium : sa volonté de « rendre visible le mécanisme dont la peinture procède ». Avec une conscience aigüe de l'histoire, l'art de Mosset se caractérise en effet par une constante interrogation sur la peinture et les moyens dont celle-ci dispose pour résister aux assauts répétés du spectacle et de la réification.

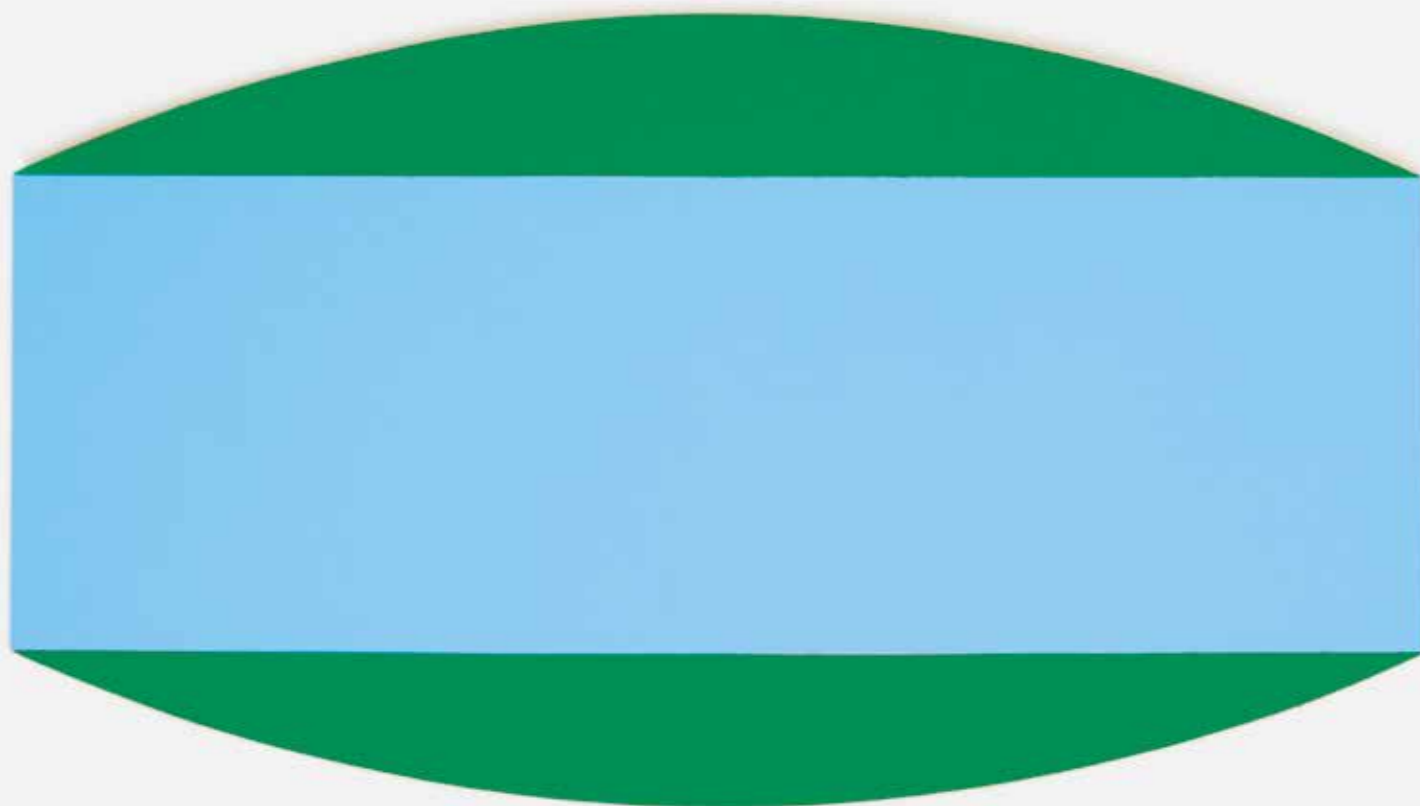
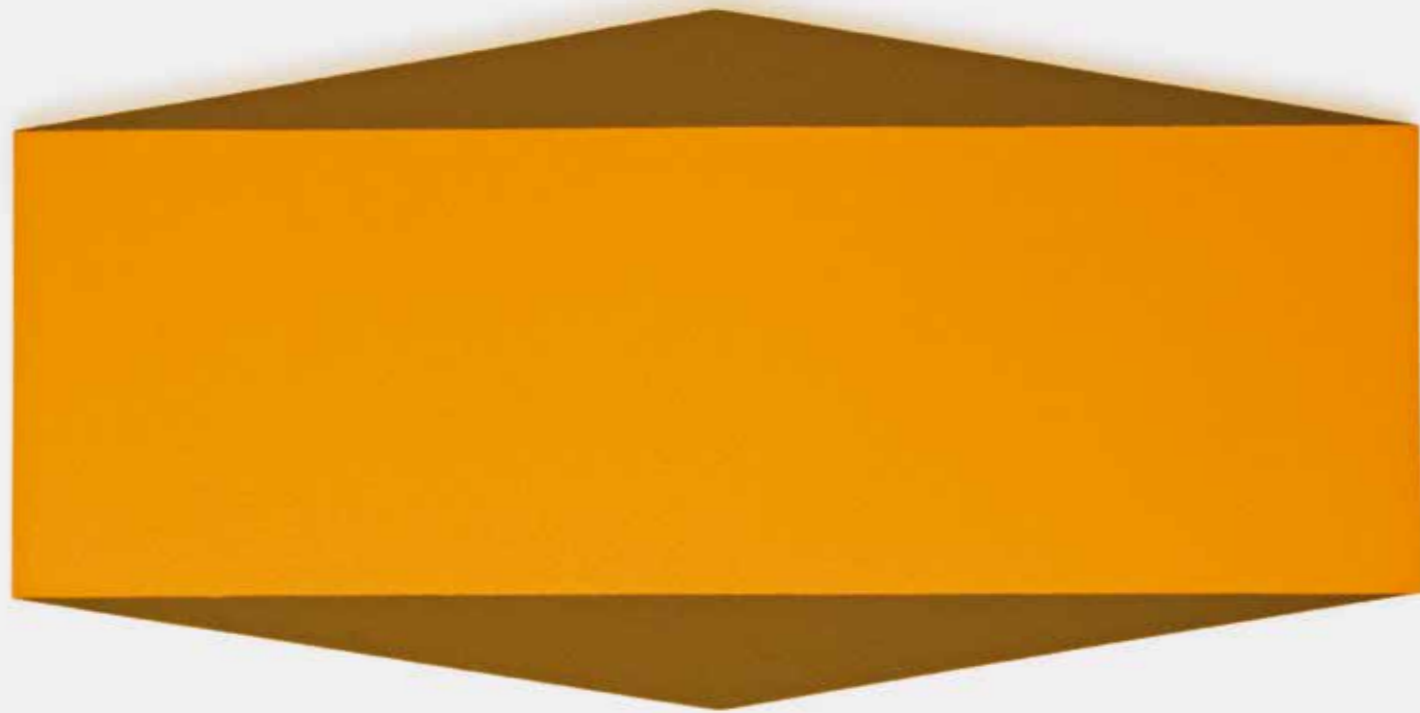
Le parcours de l'artiste s'apparente ainsi à celui d'une quête sans compromis d'une peinture « qui ne vous *parle* pas, mais qui ne cesse pas de vous obséder par son immanence, sa présence vide et matérielle » pour citer le texte que Jean Baudrillard lui a consacré. Ainsi les tableaux à cercles par lesquels il se fait connaître, peints inlassablement pendant dix ans, mettent à mal la notion de sujet, de « message » et de progression. Les tableaux à bandes qui suivront, dont le motif est explicitement emprunté à Daniel Buren, sont un exemple précoce dans l'histoire de l'art d'une pratique « appropriationniste », actualisant, dans le champ pictural, les théories littéraires de disparition de l'auteur. Lorsque Mosset s'attaque ensuite au monochrome, ultime refuge de la radicalité picturale, c'est dans une perspective

■ MAMCO is devoting almost the whole of its galleries to a retrospective of the work of Olivier Mosset (*1944, Neuchâtel), a central figure in abstract painting since the 1960s, and a pivotal reference for generations of Swiss, European, and American painters. Surveying six decades of practice, from Mosset's early experiments in the 1960s to the monumental works of recent years, MAMCO is pursuing its commitment to an œuvre that featured at the museum's opening in 1994, and has been shown regularly in solo or group exhibitions ever since. In 2005, MAMCO also published an important collection of texts and interviews with the artist, under the title *Deux ou trois choses que je sais d'elle* ("Two or three things I know about her"), edited by Lionel Bovier and Stéphanie Jeanjean. The title references Jean-Luc Godard but may also hint at the painter's unique approach to his medium: his determination to "make visible the mechanisms out of which the painting proceeds." With its acute historical awareness, Mosset's art is indeed characterized by his continual questioning of the medium of painting "herself" and the means by which "she" resists the repeated assaults of "spectacle" and reification.

The artist's career may be seen, then, as an uncompromising quest for a form of painting that "does not *speak* to you, but whose immanence, the emptiness and materiality of its presence, exert an endless, obsessional power" (in the words of Jean Baudrillard). In this context, the circle paintings with which Mosset made his name—painted tirelessly over a period of ten years—offer an uncomfortable challenge to the concept of "subject," "message," or "progression" in art. The strip paintings that came after (their motif an explicit borrowing from the work of Daniel Buren) are an early example in art history of an "appropriationist" practice that applies and updates the literary theories of the author's disappearance, in the medium of painting. Mosset's subsequent engagement



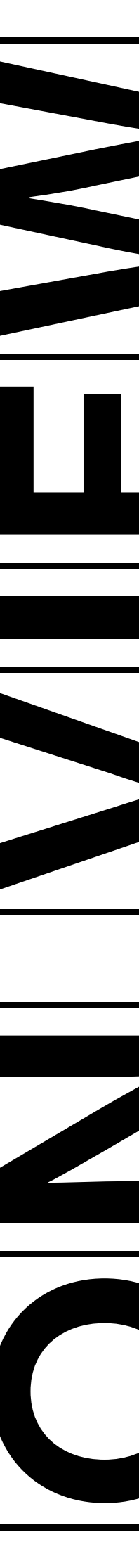




matérialiste et démystificatrice, à rebours des positions d'Yves Klein. Au mitan des années 1980, alors que la messe semble dite pour une tradition moderne de l'abstraction, Mosset opère ce qu'il caractérisera comme un « pas en arrière » (pour reprendre le titre de l'un de ses tableaux): méditant sur les impasses formalistes et le devenir-objet de l'œuvre, il revient finalement à des compositions bicolores, qui s'étalent sur des formats architecturaux. En 1990, représentant la Suisse à la Biennale de Venise, Mosset montre ainsi cinq tableaux monumentaux, toisant les spectateurs dans leur impressionnant mutisme. A côté de ces tableaux-murs, et non sans une certaine ironie, Mosset va ensuite faire varier les formes de ses châssis et de ses compositions pour y laisser parfois apparaître des motifs signifiants: étoiles, flèches, « cocottes », etc. Signes d'une relativité des pouvoirs de l'avant-garde, ces derniers tableaux témoignent également avec beaucoup de lucidité d'un changement d'époque – d'un changement de siècle – que cette peinture accompagne.

Car c'est une autre spécificité de ce travail que de se transformer suivant le contexte de son apparition, qu'il soit culturel ou politique. Quelques salles de la rétrospective rendent ainsi compte de l'itinéraire de Mosset, marqué dès ses débuts par un faisceau de compagnonnages artistiques et militants. Si l'histoire de l'art a surtout retenu les manifestations menées aux côtés de Buren, Parmentier et Toroni en 1967, Mosset a participé avec Marcia Hafif aux recherches du groupe « Radical Painting » au début des années 1980 à New York, puis eu des entretiens réguliers avec Steven Parrino, Cady Noland, Sherrie Levine, John Armleder ou Sylvie Fleury. Il faut rappeler également sa proximité avec les Nouveaux Réalistes, son investissement dans les films expérimentaux produits par Zanzibar ou encore sa participation au *Times Square Show*, exposition dans laquelle exposèrent pour la première fois, entre autres, Jean-Michel Basquiat et Keith Haring. Cette rétrospective est ainsi l'occasion de retracer une certaine histoire des pratiques radicales et de porter un éclairage sur ce que l'artiste nomme « l'autonomie relative » de sa peinture.

with the monochrome—the last refuge of radicalism in painting—is characterized by a materialist, de-bunking stance that is the antithesis of Yves Klein's. In the mid-1980s, when it seemed that the modern abstract tradition had breathed its last, Mosset took what he called “one step backwards” (the title of one of his paintings): reflecting on formalist dead-ends and the “work as object,” he reverted to two-tone compositions and expanded to an architectural scale. In 1990, representing Switzerland at the Venice Biennale, Mosset showed five monumental pictures whose impressive mutism both held and returned the viewers' gaze. Alongside these “wall-paintings”—and not without a certain irony—Mosset continued to vary the forms of his chassis and compositions, occasionally affording glimpses of meaningful motifs: stars, arrows, *cocottes*, etc. Indicative of the relative forces at play within the avant-garde, these new paintings also testify with extraordinary lucidity to a change of era, a change of century, reflected in this new manifestation of Mosset's work. Because another characteristic of Mosset's output is its ability to transform depending on the context in which it appears, whether cultural or political. Individual rooms in this retrospective reflect Mosset's artistic evolution, marked at the outset by his association with a clutch of artistic and militant groups. While the history of art salutes his *Manifestations* (1967) with Buren, Parmentier, and Toroni, Mosset was also an actor in Marcia Hafif's exploratory “Radical Painting” group in New York, in the early 1980s, and a regular interlocutor with Steven Parrino, Cady Noland, Sherrie Levine, John Armleder, and Sylvie Fleury. We should note, too, his close proximity to the Nouveaux Réalistes, his contribution to the experimental films of the Zanzibar Group, and his participation in the *Times Square Show* that launched the work of Jean-Michel Basquiat and Keith Haring, among others. In this context, the MAMCO retrospective offers the chance to retrace a particular history of radical artistic practice, and to shed new light on what the artist called “the relative autonomy” of his painting.







PREVIEW

VIEW



Tony Conrad

→ 07.10.2020–31.01.2021

→ Organisée par Balthazar Lovay

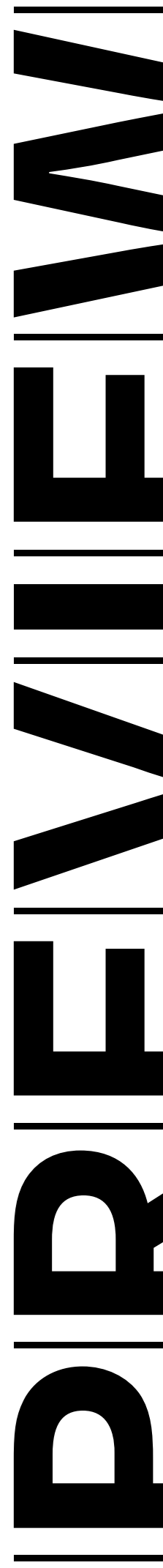
□ En 1964, Tony Conrad (1940–2016) manifeste avec l'artiste Henry Flynt devant le Judson Hall de New York contre un concert de Stockhausen. Sur une photographie en noir et blanc, on reconnaît Conrad portant une pancarte énonçant : « Contre l'art snob des arrivistes ! » Au-delà du contexte de cette manifestation, ce slogan annonce parfaitement l'opposition de l'artiste à toute forme de capitalisation esthétique (y compris de ses propres innovations) et à la construction d'un parcours artistique homogène et progressiste. À l'opposé, son œuvre prend corps par des interventions variées dans des champs culturels très différents : musique, cinéma, vidéo, peinture, enseignement ou encore activisme social. Il élabore donc sa pratique en se décalant systématiquement d'une scène et d'un médium à l'autre, pour les « fissurer » de l'intérieur. Ainsi, même si Tony Conrad aura influencé des pans entiers de la culture contemporaine, son nom reste peu connu du grand public : « L'anonymat ne me dérange pas ; j'exècre la célébrité » confiera-t-il en 2016, en se positionnant comme antithèse de Warhol.

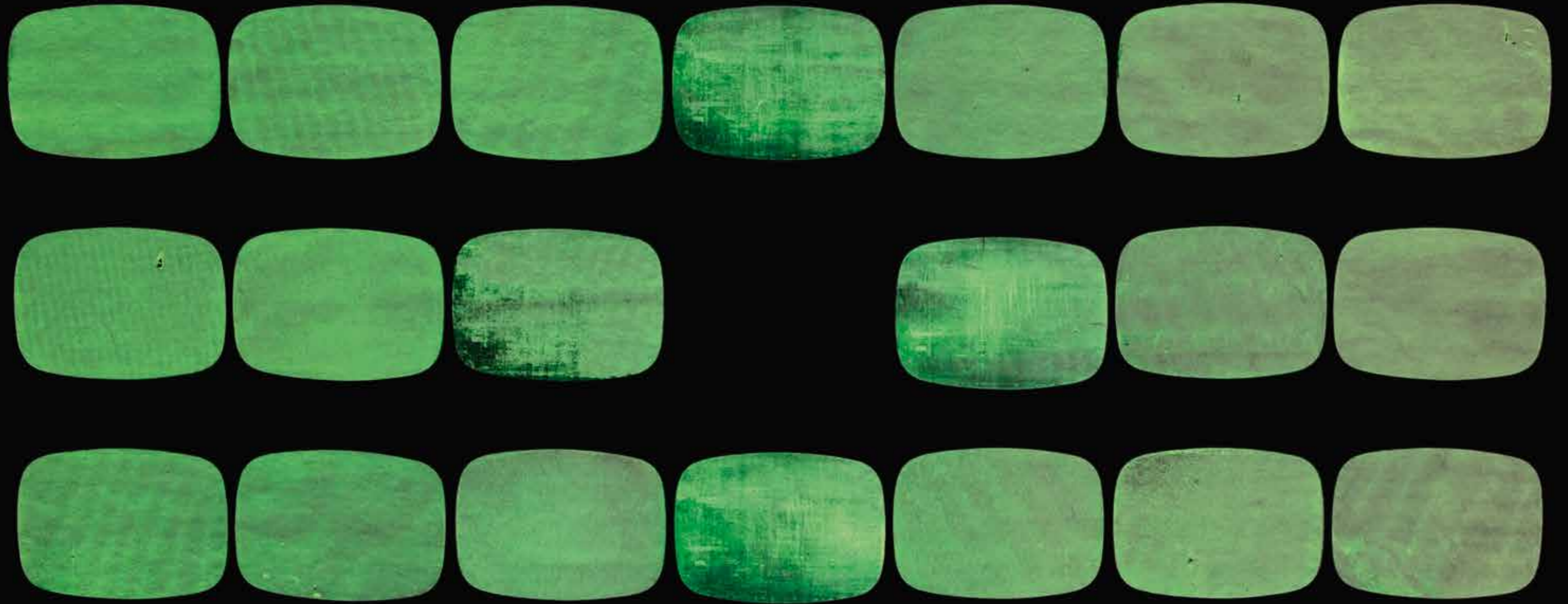
Tony Conrad poursuit une véritable entreprise de déconstruction des institutions et des traditions culturelles occidentales, considérées comme normatives et autoritaires. À commencer par la propriété intellectuelle et la notion d'auteur (autorité et auteur partagent une étymologie commune), mais aussi la composition musicale, le cadrage, le montage, la perspective, les médias ou même les espaces dévolus à la culture. L'histoire de cette diffuse et subtile offensive débute en 1962 lorsqu'il introduit le principe du son *drone* en jouant et tenant de très longues notes sur son violon dans le collectif musical Theater of Eternal Music. Réunissant La Monte Young, Marian Zazeela, Angus MacLise et John Cale, ce groupe s'oppose, de 1962 à 1965, à la tradition

■ In 1964, Tony Conrad (1940–2016) protested with artist Henry Flynt in front of New York's Judson Hall, against a concert by Stockhausen. A black-and-white photograph shows Conrad carrying a placard bearing the words: "Fight the snob art of the social climbers!" Beyond the particular context of this demonstration, the slogan perfectly expressed Conrad's opposition to aesthetic capitalization in all its forms (his own innovations included), and to the construction of a homogeneous, progressive career path in art. Countering the latter, his work takes the form of diverse interventions in widely differing cultural spheres: music, cinema, video, painting, teaching, and social activism. Conrad developed his practice from a systematically marginal standpoint, moving from one scene or medium to the next and "fracturing" each from the inside. Hence, while his influence is felt across the contemporary culture, his name is relatively little-known to the public at large. "I don't mind being anonymous though. I hate celebrity," he confessed in 2016, positioning himself at the antithesis of Warhol's oft-cited assertion that everyone, in future, would be "famous for fifteen minutes."

Tony Conrad pursued a mission to deconstruct Western cultural traditions and institutions perceived as normative and authoritarian—beginning with the concept of intellectual property and the notion of authorship (including a nod to its shared etymological root with "authority") and encompassing musical composition, camerawork and editing in film, perspective, the media, even the space of culture itself.

The history of this wide-ranging, subtle offensive begins in 1962, when Conrad developed his practice of *drone*, playing and sustaining extremely long notes on his







occidentale de la composition. Le *drone* créé par Conrad a pour ambition de solliciter le public dans le processus de production musicale, dans le prolongement de la révolution amorcée par John Cage.

Alors que ses collègues bâtissent des carrières en exploitant ces expérimentations séminales (John Cale forme le Velvet Underground en 1964, La Monte Young devient un compositeur célèbre), Conrad s'éclipse déjà pour opérer ailleurs – dans le champ du cinéma expérimental cette fois. Son film *The Flicker* (1966) représente autant un affront au médium du cinéma qu'une manière de contester la passivité du spectateur. Il se trouve immédiatement consacré par les tenants du cinéma structurel. En réaction à cette glorification, Conrad, avec l'humour qui le caractérise, va poursuivre sa réflexion sur le médium filmique et les méthodes de l'expérimentation avec le celluloïd en faisant subir aux pellicules vierges diverses « cuisines »: frits, cuits, marinés ou en Sukiyaki, ses films se regardent dès lors dans des bocaux à conserve plutôt que sur écran (1973-1974).

En parallèle, sa série des *Yellow Movies* (1972-1973) lui permet de faire converger son obsession pour l'expérience de la longue durée (introduite dans la musique dix ans auparavant) et ses expérimentations cinématographiques. Ces grands aplats à la laque blanche bon marché et aux proportions d'écrans de cinéma, sont peints sur des papiers d'emballages destinés à jaunir avec le temps. En réaction au film de longue durée *Empire* de Warhol (1964, 485'), Conrad crée ses *Yellow Movies* au potentiel de durée infinie. Sa critique du cinéma n'épargne pas la peinture, puisqu'il définit ces monochromes comme des « films ».

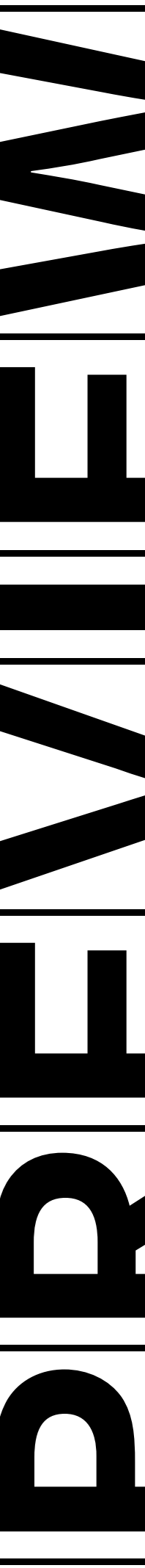
A la fin des années 1970 et à l'orée de la décennie 1980, on retrouve Conrad (âgé de plus de quarante ans mais toujours en avance et au bon endroit) en Californie, où il collabore avec Mike Kelley et Tony Oursler, alors encore étudiants à CalArts. Il réalise avec eux des films et des installations traitant de questions d'autorité et de surveillance, dans une perspective de critique des médias et des technologies (*Beholden to Victory*, 1983; *Jail Jail*, 1982-1983). C'est dans la foulée qu'il crée sa plus grande installation (*Panopticon*, 1988).

violin as part of a collective, the Theater of Eternal Music. From 1962 to 1965 the group—including La Monte Young, Marian Zazeela, Angus MacLise, and John Cale—opposed the Western tradition of musical composition. Conrad's *drone* sought to engage the audience in the process of musical production, as an extension of the revolution set in motion by John Cage.

While his colleagues built careers on the backs of these seminal experiments (John Cale formed the Velvet Underground in 1964, and La Monte Young became a celebrated composer), Conrad ducked out of the spotlight and moved on to experimental cinema. His film *The Flicker* (1966) contested both the medium of film and the passivity of the movie-goer, and drew instant adulation from devotees of structural film. Conrad's characteristically witty, off-beat reaction was to take his exploration of the medium of film, and filmic experimentation, to the next level by “cooking” virgin celluloid in a variety of ways: fried, roasted, marinated, or as sukiyaki. The results were viewed in preserving jars, rather than on screen (1973-1974).

Conrad's parallel series of *Yellow Movies* (1972-1973) combined his film experiments and his obsession with extended length (explored a decade earlier in the realm of music). Flat expanses of cheap white gloss were painted on packaging paper the size of cinema screens, designed to yellow over time. The potentially never-ending *Yellow Movies* were a reaction to Warhol's long film *Empire* (1964, 485'). Conrad's definition of the monochromes as “films” extended his critique of cinema to painting.

The late 1970s and early 1980s saw Conrad moving to California (now over forty, perennially in the right place, ever at the forefront of the art scene), where he worked with Mike Kelley and Tony Oursler, both still students at CalArts. With them, he made two films (*Beholden to Victory*, 1983; *Jail Jail*, 1982-1983) and installations addressing issues of authority and surveillance, as part of a critique of the media and technology. His largest installation, *Panopticon* (1988), was made in the immediate aftermath of these projects.







La proposition de « l'œuvre d'art comme interstice social », comme l'écrivait Nicolas Bourriaud au milieu des années 1990, apparaît comme une définition exemplaire des activités de Conrad à partir de 1985. Alors que ce n'est qu'au mitan des années 1990 que des artistes européens élaborent ce que l'on nommera « l'esthétique relationnelle », Tony Conrad est déjà engagé dans des pratiques d'activisme social, notamment dans Squeaky Wheel, une organisation dont le but était de mettre à disposition des citoyens ou des artistes du matériel audiovisuel pour qu'ils puissent produire des contenus alternatifs aux médias dominants – la télévision constituant dans les années 1980, en particulier dans les pays anglo-saxons, un puissant instrument aux mains du libéralisme économique et une force de domination culturelle. En prolongement de cette activisme civique, Conrad intervient directement au cœur des médias avec *Studio of the Street* (1990-1993), un programme de télévision diffusé sur un réseau public (Public Access Channel). Celui-ci donnait la parole – et l'image – aux citoyens de Buffalo et sera suivi par *Homework Helpline* (1994-1995), une émission de soutien scolaire pour les élèves de quartiers défavorisés.

Du milieu des années 1990 jusqu'à sa disparition en 2016, Conrad se lance (sans réelle ambition programmatique) dans une forme d'unification (ou de relecture) de la totalité de son propre travail. Il donne des concerts ou des conférences dans le monde entier, tout en s'engageant dans différentes nouvelles séries de travaux. L'exposition du MAMCO se propose de retracer ce parcours de près de 60 années d'activisme culturel en tenant compte des prises de position de l'artiste quant à la façon de montrer ses œuvres dans des institutions d'art contemporain.

L'exposition est une collaboration entre le MAMCO Genève et la Kölnischer Kunstverein, Cologne et se fonde sur la rétrospective organisée par la Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York en 2018-2019.

The concept of the artwork as a “social space between,” in the words of Nicolas Bourriaud (writing in the mid-1990s) offers an exemplary definition of Conrad's activities from 1985 onwards. While European artists developed what has become known as “relational aesthetics” relatively late, in the 1990s, Tony Conrad was already committed to a practice of social activism, notably with Squeaky Wheel, an organization that aimed to make audio visual materials available to artists and private individuals, for the production of alternative content in opposition to the dominant media of the day. (In the 1980s, in the US and the UK especially, television was a culturally dominant force, often controlled by ultra-liberal free marketeers.) As an extension of this civic activism, Conrad intervened directly at the heart of the media machine, with *Studio of the Street* (1990-1993), a program broadcast on public-access TV, which gave a voice (and face) to citizens of Buffalo (New York State). After that, the *Homework Helpline* (1994-1995) was a program supporting school pupils from underprivileged neighborhoods.

From the mid-1990s until his death in 2016, Conrad revisited his work as a whole, in a process of unification with no specific, over-arching program or aim. He gave concerts and lectures worldwide, and embarked on new series of works. The MAMCO exhibition sets out to retrace his career over nearly 60 years of cultural activism, while at the same time acknowledging the artist's stance vis-à-vis the methodologies underpinning the display of his work in contemporary art institutions.

The exhibition is a collaboration between MAMCO Geneva and Kölnischer Kunstverein, Cologne, and is based on the touring retrospective organized by the Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York (2018-2019).



REAR VIEW



Martin Barré

→ 09.10.2019–02.02.2020

→ Exposition organisée
par Clément Dirié

□ Après des études en architecture puis en peinture à l'École des Beaux-Arts de Nantes, où il naît en 1924, Martin Barré s'installe définitivement à Paris au tournant des années 1950. Des expositions personnelles et collectives en 1954 et 1955 marquent ses débuts sur la scène artistique parisienne. Abandonnant le langage de ses années de formation, il développe dès lors une œuvre abstraite singulière – entreprise à laquelle il se consacre avec rigueur et inventivité pendant les quatre décennies suivantes, jusqu'à son décès en 1993.

D'une extrême cohérence, son œuvre est généralement envisagée selon cinq périodes. Entre 1954 et 1962, un premier moment donne corps à une synthèse inédite des leçons artistiques du premier 20^e siècle et de l'abstraction de l'Après-guerre. Entre 1963 et 1967, il élabore un corpus pionnier dans l'histoire de la peinture contemporaine en recourant à la bombe aérosol pour créer des tableaux qui mettent en scène l'inscription du geste et du temps sur la toile. Définies comme son « épisode conceptuel », les années 1969-1971 sont l'occasion de s'essayer aux possibilités conceptuelles de la photographie et de l'exposition comme œuvre – une manière de poursuivre, par des voies nouvelles, son examen du médium pictural et de ses conditions d'apparition. En 1972, son retour à la peinture ouvre une période de vingt années de création : entre 1972 et 1977, le processus de structuration du tableau, quadrillé d'une grille rendue visible par inscriptions, marquages et recouvrements successifs, forme le cœur de son travail ; entre 1979 et 1992, une réflexion croisée sur la couleur et la combinatoire dominant sa démarche.

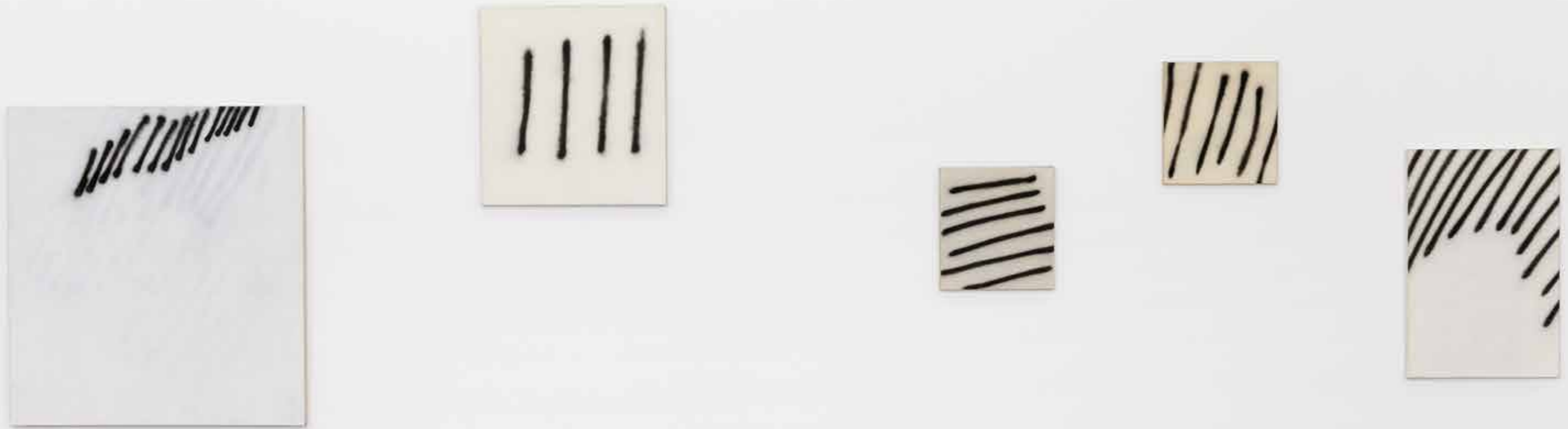
Travaillant par séries, il prend en charge l'ensemble des paramètres picturaux pour libérer le potentiel dynamique, spatial comme

■ Martin Barré was born in Nantes in 1924. He studied architecture and painting at the city's Ecole des Beaux-Arts and settled in Paris at the beginning of the 1950s. He made his début on the Paris art scene with solo and group exhibitions in 1954 and 1955. Abandoning the vocabulary of his student years, he applied himself to the development of a distinctive, abstract oeuvre—an undertaking he pursued with exceptional rigor and originality over the following four decades, until his death in 1993.

His work as a whole displays remarkable coherence but is nonetheless generally divided into five periods. From 1954 to 1962, an initial phase gives form to an unprecedented synthesis of the artistic lessons of the first half of the 20th century and post-war abstraction. From 1963 to 1967, Barré developed a pioneering corpus in the history of contemporary painting, using aerosol sprays to create performative works that capture gesture and time on canvas. His so-called “conceptual episode,” from 1969 to 1971, was a period of experimentation with the conceptual possibilities of photography and the exhibition-as-artwork—new avenues for his exploration of the medium of painting and the conditions that shape its making and display. Barré's return to painting in 1972 heralded two decades of creativity. From 1972 to 1977, he explored the structure of paintings through the use of a visible grid plan, overpainting and mark-making, followed by the investigation of colour and combinatorial processes from 1979 to 1992.

Working sequentially, Martin Barré mobilizes the full range of pictorial parameters to liberate the dynamic, spatial, and cerebral potential of painting as a medium. By conceiving each picture of and in itself, and in relation to the other pictures in the series of which it is a part, Barré conducts





mental, de la peinture. Envisageant chaque tableau à la fois en lui-même et comme un élément en relation avec les autres œuvres de la série auquel il appartient, Martin Barré mène un travail précis, quasi « linguistique », où la question de la formation du tableau est première, où s'élaborent des articulations choisies entre couleurs et réserves, premier et arrières plans, l'espace pictural et son hors-champ, la transparence et la bordure.

Première exposition d'envergure dédiée, en Suisse, à cette figure essentielle de la scène artistique du second 20^e siècle, l'exposition retraçait, à partir d'œuvres représentatives de chaque période, l'entreprise picturale de Martin Barré : celle qui l'a conduit à continûment expérimenter les possibilités sensibles, mentales, chromatiques et physiques de la forme tableau, envisageant la peinture comme un terrain de jeux conceptuels et visuels, un lieu où penser et mettre en forme cette pensée.

L'exposition a été organisée par Clément Dirié et a reçu le soutien de la Fondation Gandur pour l'Art et de l'Ambassade de France en Suisse.

1956-1957

Ouvrant l'exposition, trois tableaux témoignaient des fondamentaux de l'œuvre de Martin Barré dans les années 1954-1958 : le dessin « architectural » de construire un réseau dynamique d'espaces plus ou moins géométriques, la prise en compte du hors-champ, l'interrelation du fond et des formes qui le traversent, appliquées de manières diverses – au pinceau et à la brosse, puis au couteau. L'utilisation d'une palette restreinte où dominent les blancs, les bruns et les noirs, illuminés de touches jaune de Naples, terre de Sienna ou bleu de Prusse, permet d'élaborer de subtiles transitions chromatiques. En faisant siennes les leçons de Piet Mondrian et Kasimir Malevitch – c'est-à-dire en les redéployant à sa façon et en faisant retour sur leur origine cubiste, pour suivre l'historien d'art Yve-Alain Bois, auteur de la monographie de référence sur l'artiste –, ces toiles attestent une recherche constante d'équilibre et une volonté farouche de se libérer des attendus classiques de la forme tableau.

his work with precision, applying an almost linguistic approach to painting. The formation of the picture is supremely important: it is here that his selective interplay evolves, between colours and areas left in reserve, between the foreground and background, the picture space and the space out-of-frame, effects of transparency and the border.

MAMCO's exhibition was Switzerland's first large-scale presentation of work by this pivotal figure in mid-to-late 20th-century art. Featuring representative works from each period, the show retraced Martin Barré's engagement with the medium of painting: the enterprise that led him to experiment ceaselessly with the sensory, cerebral, chromatic, and physical properties and possibilities of pictorial form. For Barré, painting is a conceptual and visual "playground," a space to think, and a place where thoughts can assume material form.

The exhibition was curated by Clément Dirié and received the support of the Fondation Gandur pour l'Art and the French Embassy in Switzerland.

1956-1957

The exhibition opened with three paintings that express the fundamentals of Martin Barré's work in the period 1954-1958: the "architectural" impetus to construct a dynamic network of essentially geometrical spaces, the acknowledgement of space beyond the picture frame, and the relationship between the pictorial ground and the forms that traverse it, applied using a variety of techniques: fine and broad brushwork, or a palette knife. Barré achieves subtle chromatic transitions with a restrained colour palette dominated by whites, browns, and blacks illuminated by touches of Naples yellow, Sienna Red, and Prussian Blue. Art historian Yve-Alain Bois—the author of the definitive monograph on Barré's work—has shown how the artist builds on the lessons of Piet Mondrian and Kasimir Malevitch, adapting their methods to his own ends and revisiting their Cubist roots. The paintings showed here witness Barré's constant quest for pictorial balance and his fierce determination to free himself from the traditional, classical expectations of pictorial form.

1959-1961 (fig. 1)

Les œuvres qui étaient réunies dans cette salle et le cabinet attenant donnaient la mesure des expérimentations menées par Martin Barré au tournant des années 1960. Exposant l'envers d'une toile préparée, progressivement peinte en blanc au couteau depuis ses quatre coins ; inscrivant un enchevêtrement « brouillon » de lignes, tracées au tube, dans le coin supérieur gauche d'un tableau ; ou introduisant des principes de combinatoire et de permutation dans plusieurs polyptiques, les œuvres de cette époque confirment sa volonté d'envisager la toile comme un espace immanent, sans référent extérieur. C'est aussi au tournant des années 1960 que Martin Barré initie son système personnel de titrage qui associe année(s) de création, lettre et/ou numéro et dimensions du tableau. La présence de ces dernières souligne la décision prise par l'artiste en 1958 de ne plus utiliser de châssis de format standard, mais de fabriquer ses propres formats. Dans un même mouvement d'affranchissement, il décide, au début des années 1960, de ne plus signer ses toiles sur le devant mais uniquement au verso.

1963-1967 (fig. 3)

L'usage de la bombe aérosol par Martin Barré dans les années 1963-1967 constitue sans doute l'un de ses apports essentiels à l'histoire de la peinture contemporaine : non seulement par le recours à la bombe, mais surtout en raison de ses implications pionnières sur le processus pictural. Ces œuvres permettent d'enregistrer le geste de l'artiste, dans toute son immédiateté, sur la surface de la toile qui, dès lors, devient un espace vibratile. A cette condition près : la relation entre le peintre et son tableau n'est plus physique, au sens où il n'y a plus aucun contact direct entre eux, mais bien « expérientiel » dans la mesure où la toile devient le sismographe des mouvements de l'artiste, « traduits » par le spray de peinture.

En 1967, les « Zèbres » explorent ainsi, sur des formats très variés, les modalités de recouvrement de la toile en testant les potentialités du all-over, les limites physiques et visuelles du tableau, les effets de différence dans la répétition.

1959-1961 (fig. 1)

Works displayed in this room and the adjoining space showed the importance of experimentation in Martin Barré's work at the beginning of the 1960s. Showing the reverse of a prepared canvas, gradually covered in white paint applied from each corner using a palette knife; tracing a rough motif of intersecting lines drawn straight from the tube in the upper left corner of the picture space; polyptychs embracing the principles of combination and permutation, all underscored Barré's determination to conceive the canvas as an immanent space devoid of external references. Martin Barré's unique titling system was also first introduced at the beginning of the 1960s: each title combines the year(s) in which the work was painted, a letter and/or number, and its dimensions in centimetres, underscoring a decision taken by the artist in 1958, to stop using standard formats and make his own supports. Barré's decision to sign his canvases on the back only (similarly implemented in the early 1960s) further emphasizes his determination to free himself from artistic conventions of his time.

1963-1967 (fig. 3)

Martin Barré's use of aerosol sprays, from 1963 to 1967, is without doubt one of his most important contributions to the history of contemporary painting, both in the use of the spray can and its ground-breaking implications for the process of painting. These works capture the immediacy of the artist's gesture on canvas, transforming the picture surface into a "vibratile" space. But here the relationship between the painter and his painting is no longer physical, given the absence of any direct contact between the two. Rather, their interaction is "experiential": the canvas becomes the artist's gestural seismograph, recording a translation of his movement in spray paint.

In this way, the *Zèbres* series ("Zebras," 1967) uses a wide range of formats to explore ways of covering the canvas, testing the potential of "all-over" painting, the physical and visual limits of the picture surface, and effects of "difference in repetition."



En recourant à un signe éminemment indiciel, qu'il appose au moyen d'un pochoir plus grand que le tableau lui-même – permettant ainsi de créer, paradoxalement, de l'indétermination par protocole –, la série contemporaine des « Flèches » cristallise la sensation de grande liberté créatrice de ces années, chaque œuvre irradiant telle une capsule de temps et d'énergie.

1969-1970

Deux expositions présentées à la Galerie Daniel Templon en 1969 et 1970 constituent « l'épisode conceptuel » de Martin Barré, à cette époque très intéressé par le médium photographique : un moment apparemment hors peinture qu'il convient toutefois de considérer comme le développement logique de ses recherches sur le processus de création et l'espace pictural, cette fois-ci étendues aux conditions temporelles et spatiales de monstration et de réception de l'œuvre.

Du 13 mai au 7 juin 1969, il présente *Les Objets décrochés*, soit des photographies des éléments structurants de l'espace de la galerie – qu'ils soient génériques (la porte, le pilier, la prise de courant) ou propres à l'activité qui s'y déroule (le spot, le cahier) – accrochées à proximité de ces mêmes éléments. Proche de la critique institutionnelle, la dimension tautologique de cette proposition met, selon le sémiologue et philosophe Tzvetan Todorov, « en question le principe même de la représentation (en ne montrant rien d'autre que ce qui est déjà là) ». Du 7 au 25 avril 1970, l'exposition *Le Calendrier* présente les agrandissements de vingt feuilles d'un éphéméride standard allant du 7 au 25 avril, offrant au visiteur l'expérience d'un environnement spatial de temps.

D'autres projets conceptuels, notamment menés à l'occasion d'expositions organisées par Klaus Honnef et Pierre Restany, poursuivent cette prise de distance avec la peinture afin de mieux y revenir, dès 1972, riche de nouvelles expériences.

The contemporaneous *Flèches* ("Arrows") feature a quintessentially indicative motif, applied using a stencil bigger than the picture itself, thereby (paradoxically) enabling the artist to generate visual indeterminacy by protocol. As such, the series crystallises the tremendous sense of creative freedom in Barré's work of the mid-to-late 1960s. Each canvas is a time capsule, radiating energy.

1969-1970

Two exhibitions at Galerie Daniel Templon in 1969 and 1970 constituted Martin Barré's so-called "conceptual episode," at a time when the artist was especially interested in the medium of photography. Barré "stepped out" of painting during this period, which may nonetheless be considered as a logical extension of his exploration of the creative process and picture space, applied in this instance to the temporal and spatial conditions governing the display and reception of works of art.

From May 13 to June 7, 1969, Barré exhibited *Les Objets décrochés* ("Objects Taken Down"): photographs of structural elements in the gallery space, whether generic (the door, a pillar, electric sockets) or specific to the artistic activities being hosted (a spotlight, a visitors' book). The photographs were displayed next to the objects themselves, in an approach similar to Institutional Critique. In the words of semiologist and philosopher Tzvetan Todorov, this tautological installation "questions the very principle of presentation [in a gallery context] by showing nothing but that which is already there."

From April 7 to 25, 1970, the exhibition *Le Calendrier* ("The Calendar") showed photographic enlargements of twenty sheets from a standard, tear-off calendar covering the period from April 7 to 25, creating an immersive, spatial experience of time.

Other conceptual works, notably projects created for exhibitions organized by Klaus Honnef and Pierre Restany, took Barré further still from the world of painting, before his return to the medium in 1972, enriched by the encounter with new, experimental approaches.





«Je ne peins pas des Vénus ou des pommes, ou mon dernier rêve ou celui que je pourrais faire. Je peins des peintures, des propositions picturales, des questions sur/à la peinture», indique Martin Barré à la critique Anne Tronche dans un entretien de 1976, soit quatre années après son retour à la peinture. Il ajoute en 1977: «Je ne peins pas pour livrer des états d'âme. J'utilise une règle, une règle du jeu; je la transgresse quand la peinture l'impose.» Réunissant des œuvres emblématiques des séries peintes entre 1972 et 1977, cette salle et la suivante illustraient l'approche syntaxique qui caractérise la pratique de Martin Barré et emporta très tôt l'adhésion de Jean Clay et Catherine Millet qui soutiennent l'artiste au sein de leurs revues respectives, *Macula* et *Art Press*.

A partir d'une grille tracée au crayon sur la toile, il expérimente de multiples modes de remplissage, recouvrement et structuration du tableau dans des compositions plus ou moins complexes et riches chromatiquement. Le potentiel combinatoire presque infini lui permet alors de rebattre sans cesse les cartes de l'espace pictural – un espace que le spectateur peut alors parcourir, dans un va-et-vient permanent entre fascination ludique et élucidation de la règle, pour éprouver ce que l'historienne de l'art Ann Hindry appelle «l'expérience phénoménologique d'une montée en surface».

1980-1985 (fig. 4)

Les premières séries des années 1980 font preuve d'un indéniable processus de «soustraction» par rapport à la période précédente: formes géométriques lisibles, remplissage de ces formes de manière pleine, surlignage de leur périmètre, emploi limité d'un nombre de couleurs, disparition du tracé continu de la grille au profit de ses seuls repères.

Dans la série «80», cette sensation d'ordonnement rigoureux est enrichie par les effets de texture et une tendresse chromatique qui évoque la peinture pariétale antique. Dans les séries «82-84» et «84-85», la présence de balises situées sur

“I don't paint Venuses or apples, or my last dream, or a dream I might have. I paint paintings. Propositions in paint, questions expressed in, or addressed to the medium of paint.” (Martin Barré, interviewed by critic Anne Tronche in 1976, four years after his return to painting). Speaking in 1977, the artist added: “I don't paint to express my mood, or my state of mind. I use a strict set of rules, which I transgress when the painting dictates.” Featuring series painted between 1972 and 1977, two rooms illustrated the syntactical approach that characterized Martin Barré's practice going forward, and which found early champions in Jean Clay and Catherine Millet, who supported the artist in their respective publication, *Macula* and *Art Press*.

Using a grid of squares drawn in pencil on the canvas support, Barré experiments with ways to fill, cover and structure the picture space, in compositions of varying complexity and chromatic richness. The almost infinite combinations allow Barré to continually “shuffle the cards” of the picture space—a space which the viewer investigates in a constantly alternating spirit of amused fascination and rigorous adherence to the rules, to experiment what art historian Ann Hindry calls “the phenomenological experience of a rising to the surface.”

1980-1985 (fig. 4)

Barré's series of the early 1980s witness an evident process of “subtraction” when compared to the preceding period. Legible, geometric forms are filled with colour, and their perimeters underscored. The works feature a limited colour palette, and the grid lines have disappeared, leaving only their markers.

In the 80 series, the sense of rigorous organization is coupled with textural effects and a softer, gentler colour palette evocative of Antique wall painting. In 82-84 and 84-85, the presence of markers on the border and within the picture space creates rigorously structured works in which the triangle (the sole motif) is subjected to multiple distortions, as if pulled by magnetic forces. The works in the 82-84

le pourtour et à l'intérieur des toiles donne corps à des œuvres puissamment structurées au sein desquelles le triangle, soumis à de multiples effets d'aimantation, est la figure exclusive: d'abord, des triangles de dimensions et couleurs toujours différentes; puis, des triangles aux formats identiques, parfois combinés en rectangles ou polygones.

1986-1992 (figs. 5-6)

La série «86-87» permet de comprendre la méthode de formation des toiles régulièrement employée par Martin Barré depuis la fin des années 1970: à chaque partie de l'œuvre correspond, selon les séries, une couleur, une forme, une relation des éléments entre eux. Ici se distribuent autour d'un carré central, toujours ouvert, les couleurs rouge, vert, bleu et jaune, selon des intensités et associations chaque fois différentes.

Avec la série «90-91» – qui n'avait pas été présentée de manière aussi complète depuis 1991 –, Martin Barré déploie son usage des formats panoramiques, de la frise, initié à la fin des années 1970. Avec leurs trapèzes fixés au bord supérieur ou inférieur des toiles, dans un choix réduit de couleurs, ces tableaux absorbent et dynamisent simultanément l'espace où ils sont accrochés.

Réalisée en 1992, l'ultime série de l'artiste utilise des formes géométriques colorées, «montant» ou «descendant» des bords supérieurs et inférieurs, pour rencontrer la surface blanche du tableau, laquelle n'est ni un fond ni une réserve, mais bien une composante autonome de l'espace pictural. Ces dernières toiles témoignent résolument de la démarche artistique de Martin Barré pendant presque quarante années: une pratique placée sous le signe de la raison, de l'immanence et de la réflexion esthétique qui se révèle être, aujourd'hui, d'une grande actualité.

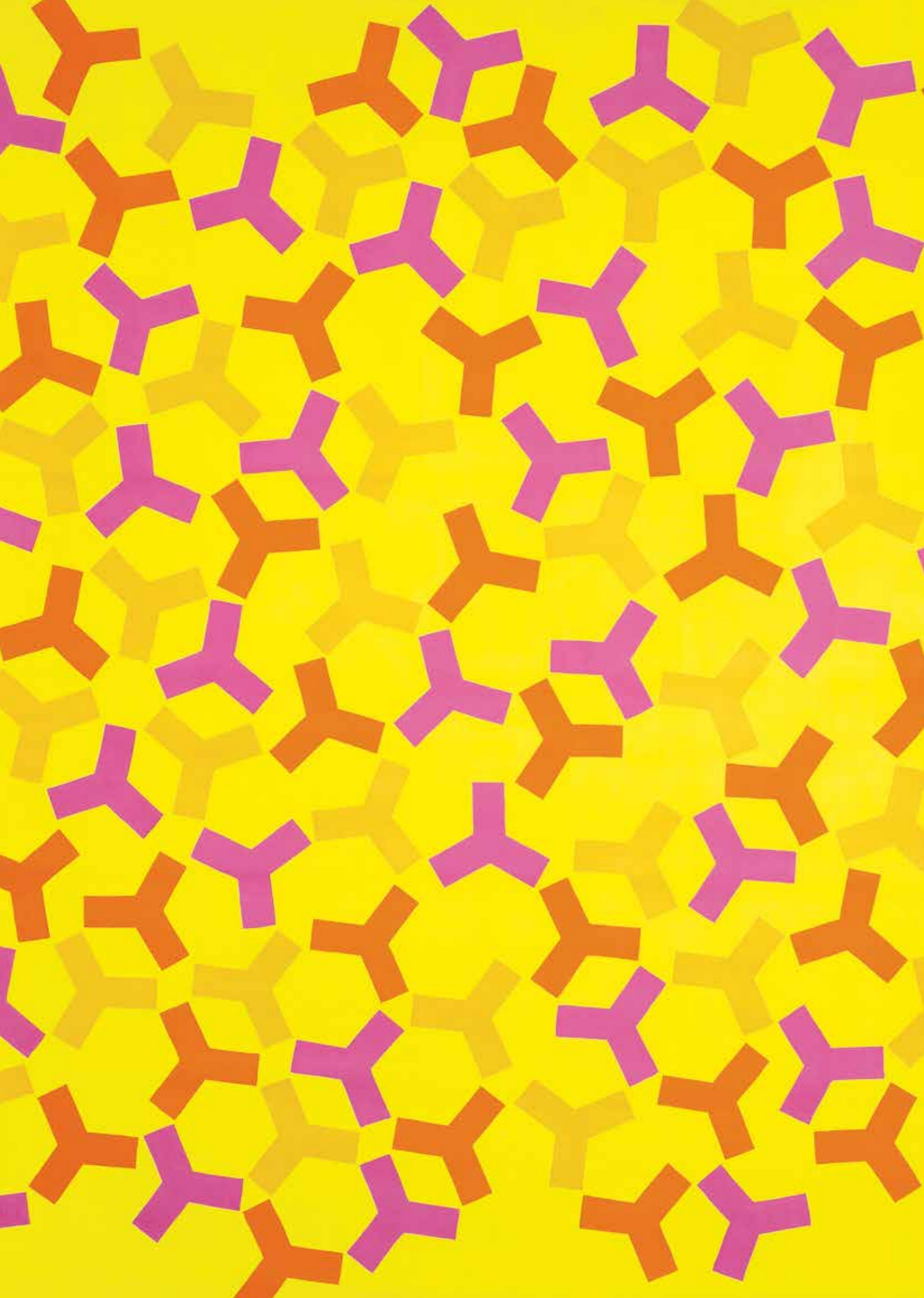
series feature triangles of differing sizes and colours; those in the 84-85 works are identical in format, sometimes combined to form rectangles or polygons.

1986-1992 (figs. 5-6)

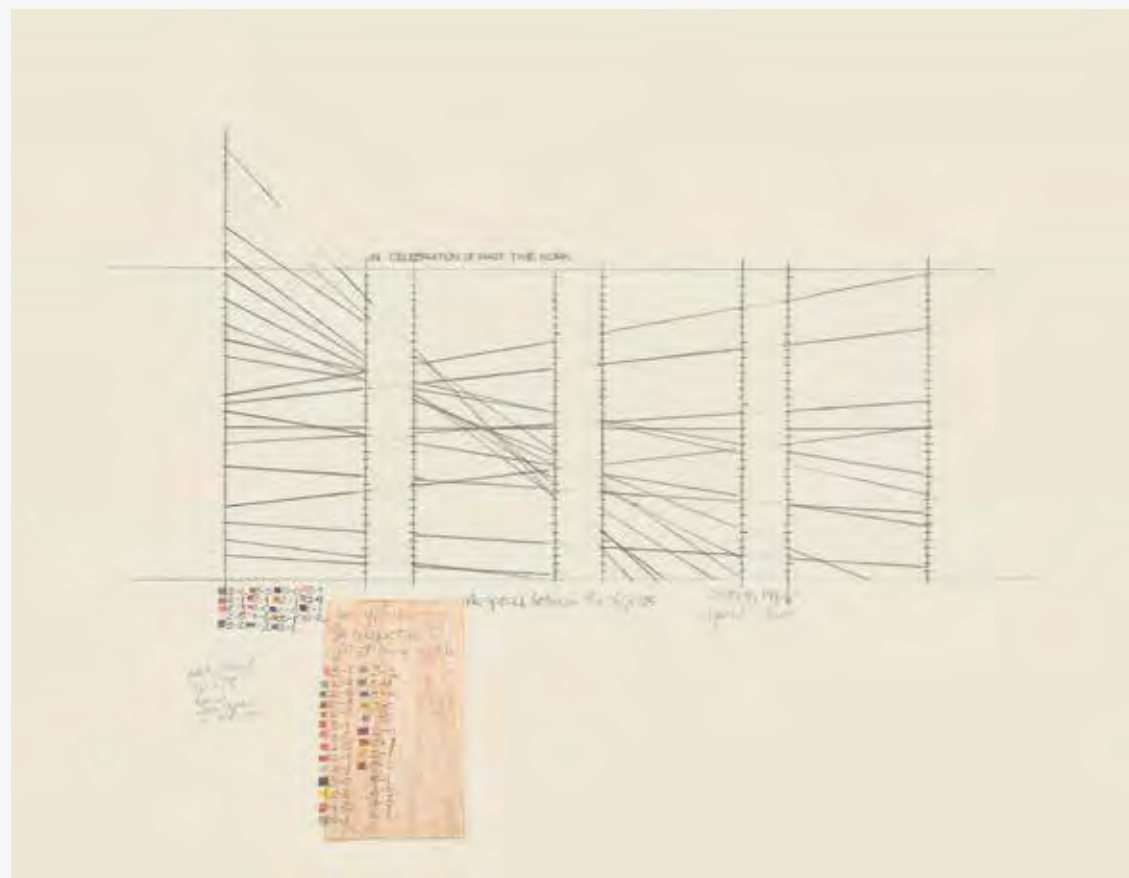
The series 86-87 affords an insight into the structural methodology shaping the canvasses used by Martin Barré since the late 1970s: to each part of each work corresponds a precise colour and shape, a particular relationship between the painted elements.

In the series 90-91—presented here in its most complete form since its inaugural exhibition in 1991—Martin Barré exploits the panoramic, frieze formats which he first used in the late 1970s. With trapezoidal forms fixed to the upper or lower edges of the canvas, in a limited range of colours, these pictures both absorb and energise their surrounding space.

The artist's final series, created in 1992, features coloured geometrical forms “rising” or “descending” from their lower or upper edges to meet the white of the canvas, which is neither the “ground,” nor a surface left in reserve, but an autonomous component of the picture space. These late works witness Martin Barré's rigorous artistic practice over almost four decades: a dedicated exploration of rationality, immanence and questions of aesthetic, of particular relevance to the contemporary scene.



FEA TURES



Rosemarie Castoro

→ 09.10.2019–02.02.2020

→ Exposition organisée
par Julien Fronsacq

□ *Time = space between appointment and meeting* (« le temps est l'espace qui sépare un rendez-vous d'une réunion »): ces quelques mots écrits (dessinés) par Castoro le 3 novembre 1968 pourraient résumer une œuvre volontiers complexe – conjuguant élan analytique et relationnel – tout comme ils semblent évoquer la réception fracturée de sa pratique.

Dans son loft de SoHo à New York, côtoyant notamment Lawrence Weiner, Sol LeWitt, Carl Andre et Yvonne Rainer, Rosemarie Castoro (1939-2015) a construit une démarche singulière et inclassable. Elle participe à l'exposition *Distillation* organisée en 1966 par Eugene Goossen, historien de l'art et chantre d'une peinture américaine affranchie de toute référence externe. Elle est aussi l'une des trois femmes présentes, aux côtés de Christine Kozlov et Adrian Piper, dans l'anthologie qu'Ursula Meyer consacre à l'art conceptuel à la fin des années 1960.

Traversant les derniers récits modernistes que sont l'art minimal et conceptuel, Rosemarie Castoro n'a de cesse d'explorer ce qui les excède: le point de vue, comme subjectivité bien sûr, mais aussi le corps en tant qu'instrument physique, enjeu psychologique puis social. Elle explore les possibilités de la peinture abstraite ou monochrome avant d'en étendre les modalités. Une extension formelle vers l'espace du corps et l'espace même de l'exposition; une extension conceptuelle par le biais du diagramme et du langage. Elle porte le langage, alors employé à des fins structuralistes et réductionnistes, vers le poétique, elle corrompt les formes élémentaires par un traitement tactile, incorporé et sexualisé. Ayant participé aux réflexions de l'Art Workers' Coalition, elle envisage l'héritage moderniste en regard de questions sociales et politiques.

■ *Time = space between appointment and meeting*: these few words written (or, rather, drawn) by Castoro on November 3 1968 may be seen to summarize both the artist's wilfully complex practice, with its combined emphasis on the analytical and interpersonal, and its deeply divided reception.

At her SoHo loft in New York City, where artists like Lawrence Weiner, Sol LeWitt, Carl Andre, and Yvonne Rainer met, Castoro (1939–2015) developed a distinctive, unclassifiable artistic approach. She took part in *Distillation*, an exhibition organized in 1966 by the art historian Eugene Goossen, the proponent of an American school of painting free from all external influence. Together with Christine Kozlov and Adrian Piper, Castoro was one of three women artists featured in Ursula Meyer's anthology of Conceptual art in the late 1960s.

Traversing the most recent modernist narratives—namely Minimal and Conceptual art—Castoro's work tirelessly explored the things that elude these movements: the point of view as subjective, of course, but also the psychological and social implications of the body as a physical instrument. She explored the potential of abstract and monochrome painting, then expanded their sphere and modes of operation, in formal terms, to incorporate the body, and even the exhibition space—a conceptual extension, both diagrammatic and linguistic. In doing so, Castoro applied a hitherto structuralist, reductionist language to poetry, and distorted elementary forms by her haptic, integrated, sexualized treatment. As a one-time member of the Art Workers' Coalition, she approached the modernist heritage from a social and political perspective.

From 1965 to 2015, Castoro developed a body of work in which “contingency” may be seen as a connecting thread, signifying a





De 1965 à 2015, Rosemarie Castoro a élaboré un œuvre dont la contingence pourrait être le fil d'Ariane, signe d'une volonté de s'émanciper d'une rhétorique de l'absolu et de la permanence comme valeurs masculines. L'exposition, organisée en chapitres, offrait un parcours rétrospectif de la pratique d'une artiste qui préféra la transgression et la métamorphose à l'orthodoxie et à la progression linéaire.

Chapitre 1 Œuvres sur toiles (1965-1968)

Les œuvres les plus anciennes que nous conservons de Rosemarie Castoro datent de 1964. Deux ans plus tard, elle participe à diverses expositions collectives notamment *Distillation*, dont le commissaire est Eugene Goossen. Au MAMCO, les deux premières salles de l'exposition présentaient des œuvres sur toile datant de 1965 à 1968. Elles sont issues de séries distinctes comme celle des motifs géométriques (Y et barres), *Interference (Dioxomine Cereulean)* et enfin celle des *Pencil Paintings* (tableaux au crayon). La première série explore les possibilités qu'offrent les combinaisons de couleurs et de tons. De la série *Interference*, Goossen souligne la manière dont l'aplac chromatique sensuel est discrètement sous-tendu par un système rationnel. Les *Pencil Paintings* consistent en des monochromes aux couleurs sourdes laissant transparaître les vibrations discrètes de lignes régulières en graphite.

Rosemarie Castoro conçoit volontiers des formats carrés à l'échelle du corps humain, dimensions qu'elle étire parfois horizontalement. James Meyer, historien de l'art minimal, souligne que Rosemarie Castoro et Carl Andre, qui partageaient le même atelier, travaillaient tous les deux à même le sol. On a souvent relevé la dimension architecturale, corporelle et chorégraphique de la peinture de l'artiste.

Chapitre 2 *A Day in the Life of a Conscientious Objector* (1969)

Rosemarie Castoro présente « Une journée dans la vie d'un objecteur de conscience » dans le cadre de l'exposition *Language III* à

determination to free herself from the rhetoric of the masculine values of permanence and the absolute. Organized into sections, the exhibition offered a retrospective journey through the practice of an artist who favoured transgression and metamorphosis over orthodoxy and linear progression.

Section 1 Works on Canvas (1965–1968)

The earliest works by Castoro date from 1964. Two years later, she was involved in various collective exhibitions, including *Distillation*, whose curator Eugene Goossen was an influential proponent of unorthodox Minimal art. The first two rooms in MAMCO's exhibition featured works on canvas from between 1965 and 1968. These come from several distinct artistic phases, including the geometric motifs series (Y-shapes and bars), *Interference (Dioxomine Cereulean)* and finally, *Pencil Paintings*. The first series explores the possibilities which the combining of colours and tones present. Discussing the *Interference* series in 1968, Goossen was struck by the way in which their underlying rational geometric patterns subtly allow the sensuous possibilities of the solid colours to be revealed. *Pencil Paintings* is a series of muted monochromes from which the subtle vibrations of uniform graphite lines emerge.

Castoro usually worked on human-sized square-format canvases, sometimes extending these dimensions out horizontally. Minimal art historian James Meyer emphasizes that Castoro and Carl Andre, who shared the same studio, both worked on the floor. The architectural, corporeal and choreographic dimensions of the artist's works has often been remarked on.

Section 2 *A Day in the Life of a Conscientious Objector* (1969)

Castoro's *A Day in the Life of a Conscientious Objector* featured as part of the *Language III* exhibition at the Dwan Gallery. The work is as much a portfolio of poems as it is an audiovisual installation. The artist wrote

la Dwan Gallery. L'œuvre est autant un portfolio de poèmes qu'une installation audiovisuelle. L'artiste a rédigé le texte au fil de 24 jours, selon une fréquence régulière d'une heure par jour. Ce récit poétique condense et entrelace en une journée la vie d'un objecteur et celle d'un volontaire pour le Vietnam.

Chapitre 3 Textes et diagrammes (1968-1970)

Cette section présentait différentes productions verbales, artistiques et documentaires. Si Rosemarie Castoro abandonne progressivement le support pictural, elle développe, dès 1968, de nouveaux procédés graphiques en ayant recours au diagramme et au langage.

Le diagramme, outil habituellement analytique, est ici mis à l'épreuve de phénomènes plus ou moins aisés à quantifier et à corréliser : il s'agit parfois de « l'espace entre les choses » (*In Celebration of Part-Time Work*), des intervalles entre les périodes de production d'un tableau, des relations sociales (*Portrait of Sol LeWitt with Donor and Friends*), ou encore de l'évaluation numérique de différents tempéraments rencontrés pendant 24 heures « l'incrédulité qui éclabousse, colère rugissante, le besoin de discipline » (*Controlled Arbitrary Statements*).

En avril 1969, elle signe une déclaration pour Artist Workers' Coalition qui revendique le droit à une rente pour les artistes. Elle participe également aux expositions de Lucy Lippard (série *Numbers*), commissaire d'exposition et historienne de l'art conceptuel. Que ce soit sous la forme du journal intime, du poème ou du récit, Rosemarie Castoro conjugue restitution du travail en atelier et expression intime, analyse conceptuelle et engagement politique.

Chapitre 4 Incorporation (1969-2015)

Les recherches picturales et conceptuelles conduisent Rosemarie Castoro à inscrire la question du corps au cœur de son œuvre. L'œuvre devient le théâtre d'expériences complexes, sensuelles et cognitives, coercitives et émancipatrices.

the text over a 24-day period, writing at a rate of one hour per day. This poetic narrative condenses and intertwines in the space of one day, the lives of a conscientious objector and a soldier serving in Vietnam.

Section 3 Texts and Diagrams (1968–1970)

This section showed different verbal, artistic and documentary works. Whilst Castoro gradually abandoned the pictorial format, from 1968 onwards she developed new graphic processes, using diagrams and language.

The diagram, usually an analytical tool, is used here to represent phenomena perhaps less straightforward to quantify and correlate, such as “the spaces between the objects” (*In Celebration of Part-Time Work*), the intervals between periods of working on a painting, social relationships (*Portrait of Sol LeWitt with Donor and Friends*), and even to measure moods experienced within a 24-hour period: “trickling disbelief, roaring anger, needing discipline” (*Controlled Arbitrary Statements*).

In April 1969, she signed the Art Workers' Coalition declaration, which demanded such rights as a universal wage for artists. She also participated in exhibitions such as the “number shows” put on by curator and art historian Lucy Lippard. Whether in the form of an intimate journal, a poem or narrative, Castoro combines studio work and intimate expression, conceptual analysis and political engagement.

Section 4 Incorporation (1969–2015)

Castoro's artistic and conceptual explorations led her to put the issue of the body at the heart of her work. The artwork became a theater for complex experiences, both sensual and cognitive, coercive and emancipatory.

In 1970, as part of Lippard's 955'000 exhibition in Vancouver, Castoro presented *Room Revelation*, a 20m² white room with a single electric bulb on the floor. Castors were attached to the ceiling. In one drawing the artist addresses the viewer: “Open the door onto darkness. Close it after you. A reostated 200W. Light bulb begins



En 1970, dans le cadre d'une exposition de Lippard à Vancouver (955'000), Rosemarie Castoro présente *Room Revelation*, une salle blanche de 20m² avec, au sol, une unique ampoule électrique. Au plafond sont fixées des roulettes. Dans un dessin, l'artiste s'adresse au spectateur : « Ouvre la porte sur l'obscurité. Ferme-la après toi. Une ampoule de 200 W avec rhéostat commence à s'allumer selon un cycle de 3'30" jusqu'à ce que l'intensité soit atteinte, l'ampoule reste allumée jusqu'à ce que la porte s'ouvre. Lorsque la porte se ferme, le cycle commence à nouveau. R. Castoro, 4 janvier 1970 ».

Parallèlement, Rosemarie Castoro réalise à plusieurs reprises, chez des proches, une intervention *in situ* consistant à installer 4 roulettes au plafond. Dans le *Village Voice* du 27 février 1969, elle publie une petite annonce : « Rosemarie Castoro, déménageuse de plafonds ».

Chapitre 5 Sculptures (1972-1976)

A l'instar de *Room Revelation*, l'espace est retourné et mis sens dessus dessous, au sens propre comme au figuré. Dans les années 1970, la sculpture de Castoro est, comme dans la série des *Tunnels*, architecture et corps. Conjointement intérieure et extérieure, elle est un repli pour le corps à l'abri du regard autant qu'elle est elle-même une forme incorporée et érotisée. Certaines œuvres ne sauraient être envisagées sans leur titre : *Land of Lads* dessine un « pays des garçons » comme un défilé d'échelles et avec *Land of Lashes*, le pays des cils surdimensionnés est en marche. Dans ces deux paysages éminemment catégorisés, le corps tour à tour brille par son absence ou pour la focalisation extrême dont il est l'objet. L'échelle, que l'on envisage dans sa référence biblique ou comme simple support physique, fait allusion au corps. Les cils incroyablement surdimensionnés, quasi animés, évoquent une scène fantastique.

Chapitre 6 L'espace extérieur (1969-1979)

« Vers 1968, alors qu'elle est en train de peindre, elle s'aventura en dehors de

brightening within a 3½ minute cycle until intensity is reached, the bulb remains bright until the door opens. When the door closes, the cycle begins again. R. Castoro, January 4, 1970.”

Similarly, Castoro made several installations at friends' homes, consisting of attaching four castors to the ceiling. She placed a classified ad in the 27 February 1969 edition of the *Village Voice*: “Rosemarie Castoro. Mover of Ceilings.”

Section 5 Sculptures (1972–1976)

As in *Room Revelation*, space is flipped, both literally and figuratively turned upside-down. In the 1970s, Castoro's sculptural work, such as that in the *Tunnels* series, becomes architectural and corporeal. Both internal and external, it is as much a recess for the body, hiding it from view, as it is in itself an eroticized and incorporated form.

We have already discussed the artist's interest in language and its poetic possibilities. Their titles form an integral part of the works. *Land of Lads* is the title for a landscape of ladders, whilst *Land of Lashes* features a series of giant-sized eyelashes advancing through the gallery. In these two wittily-titled landscapes, the body is conspicuous either by its absence or by the extreme scrutiny under which it is placed. The ladder, which can be seen as a biblical reference or a straightforward physical device, evokes the body. The supersized, seemingly ambulatory eyelashes evoke a fantastical scene.

Section 6 External Space (1969–1979)

“From around 1968, though still painting, she also ventured out of the studio, ‘moving ceilings,’ ‘cracking rooms,’ doing street works, and making Conceptual pieces in the form of diaristic texts” (Lucy Lippard). Using dripped trails of paint, rolls of aluminium tape and metal sheeting, Castoro besieges the public space, delineating in it her *Ariane's Trails* and other *Atolls* (*Street Works*).

Black Flashers are displayed in the space as a form of sexualized theater, presenting narratives of both threat and protection.



l'atelier, "déplaçant des plafonds", "craquant des salles", réalisant des travaux dans la rue et concevant des œuvres conceptuelles sous la forme d'un journal personnel » (Lucy Lippard). A l'aide d'une traînée de peinture, d'un adhésif aluminium ou d'une feuille métallique, Rosemarie Castoro investit l'espace public pour y dessiner avec des « fils d'Ariane » et autres « atolls » (*Street Works*).

Les *Black Flashers* sont présentés dans l'espace à la manière d'un théâtre sexualisé mêlant récits de menaces et de protections. Fabriqués par l'artiste, ils sont ambivalents: monumentaux (plus de 220 cm), ils ont pourtant l'envergure d'un corps; leur titre *Flasher* désigne le pervers sexuel, en général masculin, qui exhibe ses parties intimes dans l'espace public. Ainsi les *Black Flashers* évoquent aussi bien une altérité menaçante qu'un écrin protecteur.

Dès les années 1970 et jusque dans les années 2000, à l'instar de *Arches Are Mountains* et de *Mountain Range*, Rosemarie Castoro conjugue les échelles et les domaines du vivant pour produire des œuvres qui sont conjointement végétales et épidermiques, pittoresques et sexuelles, souterraines et paysagères.

Chapitre 7 Cracking Galleries, sculptures, œuvres sur papier et documents (1969-1993)

Les *Crackings* sont des œuvres *in situ* sous forme de faille, une ligne en aluminium d'un demi-pouce de large traversant un espace donné. Le MAMCO conserve une photographie du *Cracking* de l'exposition intitulée *Number 7* à la galerie Paula Cooper: la grande salle de la galerie à l'air vide, un espace magnétique de Robert Barry, un impact dans le mur par un tir de carabine à air comprimé de Lawrence Weiner, une communication de Ian Wilson, un secret par Stephen Kaltenbach, des courants d'air par un ventilateur de Hans Haacke (selon John Perreault). Lippard le fait figurer dans son anthologie de l'art conceptuel *Six Years: The Dematerialization of the Art Object* (1973).

Était également présenté un exemplaire d'*ARTnews* sur lequel Castoro, parmi d'autres, figure en couverture. En réponse

Created by the artist, these ambivalent figures are both monumental (over 220cm tall) yet on the scale of a human body; the title '*Flasher*' connotes a (usually male) exhibitionist who engages in indecent public exposure. Hence *Black Flashers* here also evokes a menacing otherness as well as a protective screen.

From the 1970s to the 2000s, Castoro continued to combine real-world scales and spaces to produce works which are both vegetal and epidermal, picturesque and sexual, underground and open-air, as typified by works such as *Arches Are Mountains* and *Mountain Range*.

Section 7 Cracking Galleries, Sculptures, Works on Paper and Documents (1969-1993)

Castoro's *Crackings* consist of half-inch-wide aluminium lines cutting through a given space. MAMCO has a photograph of a *Cracking* from the *Number 7* exhibition held at the Paula Cooper Gallery: the large apparently empty gallery hall containing a magnetic field by Robert Barry, a pit in the wall from an air pistol shot fired by Lawrence Weiner, an oral communication by Ian Wilson, a secret by Stephen Kaltenbach, and fanned air currents by Hans Haacke (according to John Perreault). Lippard included this in her anthology of Conceptual art: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object* (1973).

Also included was a copy of *ARTnews* on whose cover Castoro (among others) features. In response to Linda Nochlin's question for her essay "Why Have There been No Great Women Artists?," Castoro replied: "I think artists transgress all boundaries and should not be segregated according to the comfortable academic niches supplied by curators, let alone by society. Man, woman, black, white, big tits, big penises, Italian, Jewish. Every artist is something. I didn't become an artist because there was a job vacancy" (*ARTnews*, January 1971).

à la question « Pourquoi n'y-a-t-il pas eu de grandes artistes femmes? » (Linda Nochlin, "Why Have There been No Great Women Artists?"), Rosemarie Castoro avait répondu: « Je pense que les artistes transgressent toutes les frontières et ne devraient pas être séparés en fonction des créneaux universitaires confortables fournis par les conservateurs, et encore moins par la société. Homme, femme, noir, blanc, gros seins, gros pénis, italien, juif. Chaque artiste est quelque chose. Je ne suis pas devenue artiste parce qu'il y avait un poste vacant » (*ARTnews*, janvier 1971).

Chapitre 8 panneaux et coups de pinceaux (1971-1972)

Concevant des œuvres à la tactilité exacerbée et se situant souvent à la croisée de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, Rosemarie Castoro s'émancipe du dogme moderniste qui impose la spécificité des médiums. *Room Revelation* et *Cracking Galleries*, deux contrepoints au cube blanc qui caractérise l'espace d'exposition, conduisent Rosemarie Castoro à travailler la tactilité d'un environnement et à agrandir le geste pictural.

Progressivement les supports sont de plus en plus texturés puis descendus du mur pour architecturer des environnements spécifiques. *8 Corners*, jamais exposé depuis 1971, est constitué de 16 panneaux dessinant un espace labyrinthique. Les surfaces en reliefs sont contrastés par un éclairage spécifique.

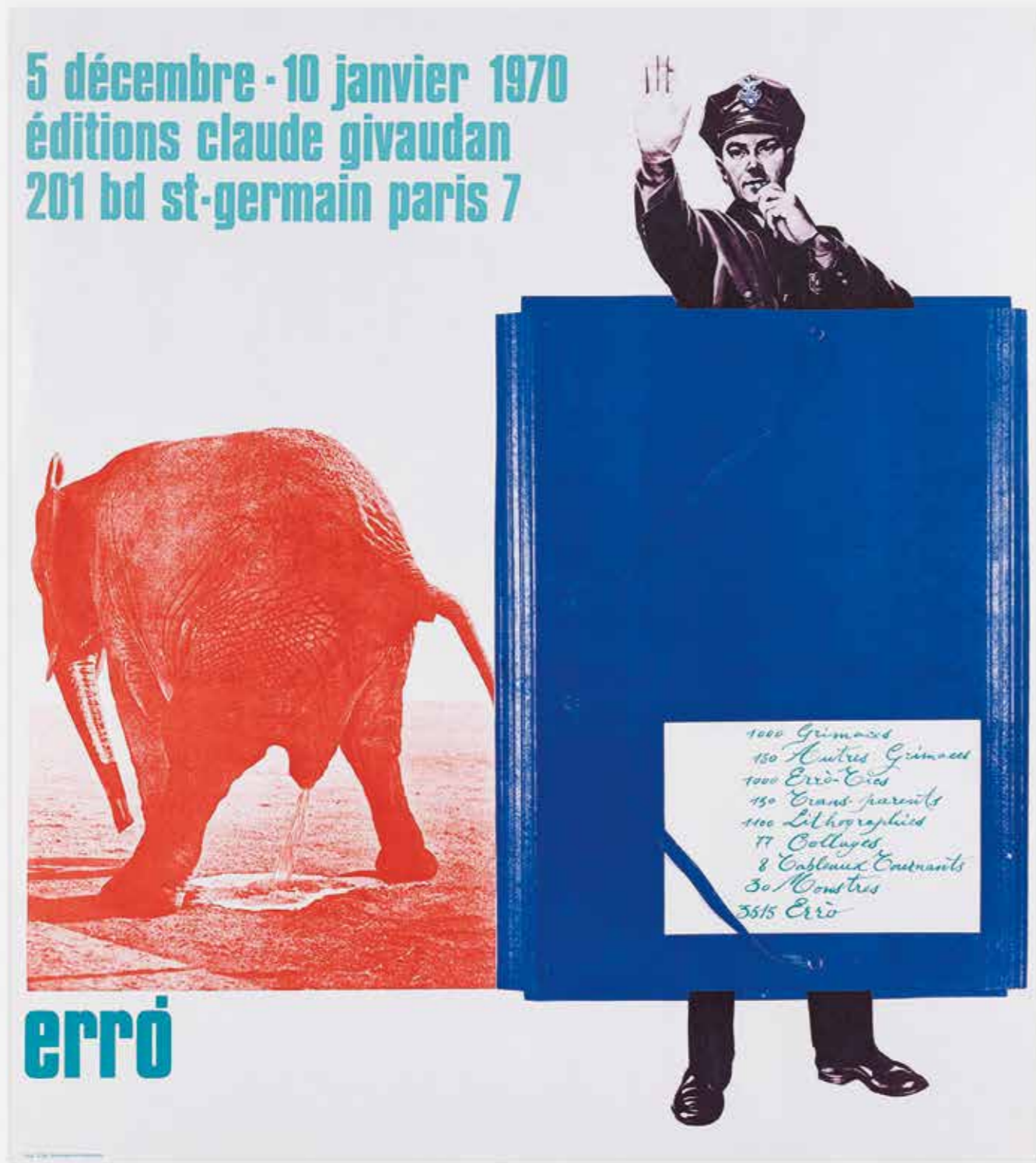
A partir de 1972, Rosemarie Castoro reprend la surface texturée pour sculpter des œuvres murales dont le contour évoque un coup de pinceau agrandi. *Corner Cut* oblitère l'architecture en écho à la craquelure dessinée dans les *Gallery Cracking*. *Guinness Martin* est un jeu de mots en hommage à l'artiste Agnes Martin. « (...) est venu le coup de pinceau, isolé de son support, remplissant l'espace environnant de mon studio, avant d'atterrir sur le mur » (Rosemarie Castoro).

Section 8 Panels and Brushstrokes (1971-1972)

Designing highly tactile works which fall somewhere between painting, sculpture, and architecture, Castoro freed herself from the Modernist dogma which imposed working within specific media. *Room Revelation* and *Cracking Galleries*, two counterpoints to the white cube of the exhibition space, led Castoro into working with the tactile aspect of environment and to expand the definition of painting.

Gradually her pieces became increasingly highly textured, finally escaping the wall altogether to actually build specific environments. Not exhibited since 1971, *8 Corners* is made up of 16 panels which create a maze-like space. The textured surfaces of the panels are thrown into relief through the use of special lighting.

In 1972, Castoro started using textured surfaces to create wall-mounted works which resembled giant brushstrokes. *Corner Cut* obliterates architecture in an echo of the cracks created for *Gallery Cracking*. *Guinness Martin* is a punning reference to the artist Agnes Martin, using shorthand symbols. "out came the brush stroke, isolated from its support, filling the surrounding space of my studio, before landing smack on the wall" (Castoro).



Editions Givaudan*

→ Propos de Soizic Audouard
recueillis par Françoise Ninghetto

□ Claude Givaudan avait suivi des études littéraires et il resta toute sa vie un grand lecteur. Il écrivait très bien, mais tous ses projets d'écriture sont restés inachevés : il n'en était jamais satisfait, tant il voulait, comme pour tout ce qu'il entreprenait, aller « au fond des choses ». Il a ainsi accumulé des milliers de notes, malheureusement non-conservées pour la plupart. C'était un « mallarméiste » du mot (comme le fut Pommereulle), c'est-à-dire qu'il ne cessait de créer des associations entre les mots, et entre les mots et les images.

C'était un homme d'un imaginaire inépuisable, ultra-créatif — ses cartons d'invitation incroyablement inventifs en sont une trace évidente — et c'est avec cette remarquable capacité d'associations qu'il a imaginé des liens entre artistes et écrivains. Il n'était pas rare qu'il puisse donner des idées aux artistes, fut-ce à Etienne-Martin ou à Marcel Duchamp. L'affiche très connue de Duchamp tenant un cigare (réalisée pour l'exposition *Ready-mades et éditions de et sur Marcel Duchamp* à la galerie de Paris en 1967), est un montage d'une photographie de la main de Duchamp et de la fumée de la pipe de Brassens reprise d'une pochette d'un 45 tours... Tout se passait sans effort apparent, avec délicatesse et amitié. Il allait là où peu, voire personne ne regardait. Il a ainsi été le premier galeriste à présenter des films (qu'il produisait pour certains) dans son espace d'exposition. On était alors en 1968.

Très jeune, vers 13 ans, il réunit des collections « de solitaire » — les monnaies grecques, les coquillages, les timbres, les papillons, les gravures de Picasso. Déjà, un trait fondamental de son caractère s'affirmait : tout ce qu'il commençait, il le faisait « à fond ». Lorsqu'il explorait un sujet, quel qu'il soit, il ne laissait rien de côté. Par exemple, vers 1972, découvrant la mer lors

■ Claude Givaudan studied literature and remained an avid reader throughout his life. He was an accomplished writer, but his writing projects were all left unfinished: his desire to “do everything to the utmost” touched everything he undertook, such that he was never satisfied. He accumulated thousands of notes, most of which have sadly not survived. He was a “Mallarméan” in his relationship to words, creating endless associations and interconnections between words and images.

He was a man of inexhaustible, hyper-creative imagination—as seen in his amazingly inventive invitation cards. And it was through this extraordinary capacity for associations that he devised imaginary connections between artists and writers. Often, he gave his artists their ideas—whether Etienne-Martin or Marcel Duchamp. The well-known poster of Duchamp holding a cigarette (created for the exhibition *Ready-mades et éditions de et sur Marcel Duchamp* at Givaudan's Paris gallery in 1967) is a montage of a photograph of Duchamp's hand, and smoke from the singer Georges Brassens' pipe, sampled from the cover of a 45 r.p.m. record. Everything was done without any apparent effort, delicately and in a spirit of friendship. Givaudan ventured where few, or none, thought to look. He was the first gallerist to show films (some of which he produced) in his exhibition space, in 1968.

He began the “solitary” life of a collector at an early age—about 13: Greek coins, sea shells, postage stamps, butterflies, Picasso prints. Already, a fundamental character trait asserted itself: whatever he applied himself to, was done wholeheartedly and to the utmost. When he explored a subject, no matter what, he left no stone unturned. For example, in c.1972, he took a cruise on a sailing yacht for the first time and



d'une première croisière sur un voilier, il s'est enthousiasmé pour les bateaux. Mais il ne s'est pas contenté de naviguer : il s'est mis à étudier l'architecture navale, a dessiné un magnifique bateau, l'a fait construire et est parti faire un tour du monde. Il en a d'ailleurs réalisé un film, *Galápagos*, dont la bande-son de Ghérasim Luca est malheureusement perdue.

Dans le même temps, Claude Givaudan a toujours conservé un détachement, une distance par rapport à ce qu'il faisait. Cette attitude entre engagement et détachement lui donnait une très grande liberté. C'était un provocateur, drôle, joueur, qui surprenait toujours par l'étendue de sa culture, attentif à ce qui était le moins banal et le moins rebattu. Il a mené son aventure avec les artistes avec passion, en « flambant » l'argent qu'il avait pour ses projets, sans attendre quoi que ce soit en retour. Claude Givaudan a connu et collaboré avec des artistes et des écrivains qui avaient compris qu'il était un être à part et qui étaient ses vrais amis : Meret Oppenheim, Daniel Pommereulle, Etienne-Martin, Erró, Piotr Kowalski, et, parmi les plus jeunes, Alain Jouffroy, Jean-Christophe Bailly et Alexis Baatsch.

Son travail d'édition, où il s'est avéré d'une inventivité absolue, Claude Givaudan l'a commencé à Genève, place Longemalle, en 1965. La galerie quittera ces locaux pour s'installer ensuite à la rue John Grasset. En 1966, il ouvre à Paris, sur le Boulevard Saint-Germain. La galerie parisienne était à l'opposé des galeries d'art de l'époque. Le sol était en macadam, en continuité avec la rue : comme la porte était toujours ouverte, de la rue à l'intérieur de la galerie les visiteurs n'avaient pas l'impression de passer le seuil d'une galerie, mais de continuer leur « promenade ». Vers 1970, la galerie parisienne a connu un « transfert » d'activités, développées par Béatrice Givaudan qui créa Givaudan Import Disques et qui eut un véritable succès.

Les différents lieux ouverts par Claude Givaudan étaient plus des « lieux de vie » que des « lieux marchands ». A Genève, il tenait davantage de la librairie que de la galerie. Une librairie d'un genre nouveau, où les gens pouvaient s'installer pour lire. Claude Givaudan y présentait toujours des œuvres (notamment de Sigmar Polke) sans que ce soient réellement des expositions.

became fascinated by boats. Not content merely to sail them, he began to study naval architecture, designed a magnificent boat, had it built and set out to circumnavigate the globe. He made a film of the trip, *Galápagos*, with a soundtrack by Ghérasim Luca that has sadly been lost.

At the same time, Claude Givaudan invariably retained a certain detachment, a distance in relation to everything he did. This combination of utter commitment and detachment was highly liberating. He was provocative, funny, playful, endlessly surprising in his breadth of culture, attentive to all that was supremely original and out of the ordinary. As a gallerist, he conducted the adventure of his relationship with his artists with tremendous passion, “burning” his money on projects and expecting nothing in return. Claude Givaudan knew and worked with artists and writers who understood that he was a “creature apart,” and who were true friends: Meret Oppenheim, Daniel Pommereulle, Etienne-Martin, Erró, Piotr Kowalski, and (among the youngest) Alain Jouffroy, Jean-Christophe Bailly, and Alexis Baatsch.

As a publisher, he proved outstandingly inventive. He took his first steps in Geneva, on Place Longemalle, in 1965. The gallery subsequently moved to Rue John Grasset. In 1966, he opened in Paris, on Boulevard Saint-Germain. The Paris space was unlike any other of its period. The floor was tarmac, contiguous with the street. And because the door always stood open, visitors entering the gallery had no sense of crossing a threshold but felt rather as if they were continuing their stroll through the city. Around 1970, the Paris gallery underwent a change of use, spearheaded by Béatrice Givaudan, who created the highly successful Givaudan Import Disques (recognizable for its elephant logo, drawn by her eight-year-old daughter).

The different spaces Claude Givaudan opened were “rooms for living” rather than “commerce.” In Geneva, the space was more bookshop than gallery—and a new kind of bookshop at that, in which people could settle down to read at length. Claude Givaudan invariably displayed artwork (notably by Sigmar Polke), though the displays were not “exhibitions” as such.

Il avait engagé deux jeunes filles qui lisaient à plein temps, des lectrices-exploratrices... La galerie se déplacera une dernière fois en 1976, au 3 de la Rue du Soleil Levant, où auront lieu des expositions, des performances et autres manifestations, jusqu'à sa fermeture en 1985. Il y a présenté des artistes que l'on ne voyait guère (ou pas du tout) à Genève : Piotr Kowalski, Meret Oppenheim, Ghérasim Luca, Jacques Brown, Daniel Pommereulle, Takis, James Lee Byars, etc.

Mais, c'est dans le domaine de l'édition que le rôle de Claude Givaudan fut primordial. Cette remarquable activité d'éditeur, totalement novatrice, suivait, peut-on dire, la tradition bibliophilique au sens où les éditions Givaudan publiaient des éditions courantes et des tirages de tête, ces derniers sur papier différent. L'originalité de ses éditions tient surtout à la très grande variété des formes et formats de ces livres et de matériaux totalement inattendus dans l'univers du livre. Pour presque toutes les réalisations, Claude Givaudan demandait à un artiste de faire une intervention qui devait être extérieure au texte de l'écrivain : il voulait que ces « livres-objets » (même si cette appellation ne lui a jamais paru satisfaisante), quelles que soient leurs formes, respectent fidèlement le texte. Ce qui les caractérise, dans toute leur diversité, c'est la liberté donnée au lecteur dans sa lecture et la manipulation du « livre ». Compte tenu de la difficulté de production de ces livres, le nombre de tirage de ces ouvrages de tête est variable, dépendant de la complexité et des coûts de réalisation. Certains sont en très petit nombre, d'autres se sont même arrêtés avant le tirage complet.

Lorsque son ami Harald Szeemann quitte, à l'automne 1969, la Kunsthalle de Berne et crée son « Agence Szeemann, Int. Inc. », Claude Givaudan le « montre », lui qui était jusque-là le « montreur ». Une exposition en a rendu notamment compte à la Galerie Givaudan à Paris, en 1970, dont l'affiche reprenait la manchette du quotidien *La Suisse* « Berne, Fumier devant la Kunsthalle ». Elle témoignait que Claude Givaudan, comme Harald Szeemann, étaient des visionnaires.

*Suite à l'exposition que le MAMCO consacrait, en été 2019, aux Editions Givaudan, Soizic Audouard a organisé une importante donation de ces livres, éditions et œuvres pour la collection du musée.

He hired two young women as full-time reader-explorers... The gallery moved for one last time in 1976, to 3, Rue du Soleil Levant, where exhibitions were held together with performances and other events, until its closure in 1985. The space hosted artists seen scarcely anywhere else (or not at all) in Geneva: Piotr Kowalski, Meret Oppenheim, Ghérasim Luca, Jacques Brown, Daniel Pommereulle, Takis, James Lee Byars, etc.

But it was as a publisher that Claude Givaudan played his most pivotal, influential role. His remarkable, utterly innovative activity followed the tradition of bibliophile publishing: the Editions Givaudan published “trade” editions and fine, limited editions on different paper. The originality of his books lies in their huge variety of forms and formats, and their utterly unexpected materials. For almost every book, Claude Givaudan commissioned an artist to intervene in a manner “external” to the writer's text: he wanted these “book objects” (an appellation he always found dissatisfactory), in whatever form, to be faithful to the text. What characterizes them, in all their diversity, is the freedom granted to the reader in his or her reading and handling of the “book.” Given the difficulty inherent in their making, the print runs of the “fine” editions vary depending on their complexity and production costs. Some are very strictly limited, and some were even halted before the envisaged run was complete.

When Givaudan's friend Harald Szeemann left the Bern Kunsthalle in autumn 1969 and set up Agence Szeemann, Int. Inc., Claude “showed” the erstwhile “showman,” notably in an exhibition at Galerie Givaudan in Paris, in 1970, whose poster reproduced the headline of the Swiss daily newspaper *La Suisse*: “Fumier devant la Kunsthalle” (“Manure in front of the Kunsthalle”). A testimony to Claude Givaudan's—and Harald Szeemann's—status as visionaries.

*Following the exhibition, in the summer 2019, dedicated to the Editions Givaudan, Soizic Audouard organized a large donation of these books, editions, and works to MAMCO's collection.



HIGH LIGHTS TS

Natalie Czech



□ Le travail de Natalie Czech (*1976, Neuss, Allemagne) apparaît à la confluence de la poésie concrète et de la photographie « appropriationniste », deux courants qui interrogent les rapports du texte à l'image et auxquels le MAMCO consacre une attention particulière depuis 2016.

Des poètes concrets, Czech retient les procédés de spatialisation du texte qui induit cette équivalence entre ce que *dit* le poème et ce qu'il *montre*, entre le lisible et le visible. Des « appropriationnistes », l'artiste garde un rapport critique à la notion d'originalité et lui substitue celle d'intertextualité, notion qui invite à considérer « tout texte comme un tissu nouveau de citations révolues » selon les termes de Roland Barthes. Exclusivement photographique, les œuvres de Czech scrutent ainsi un matériel textuel existant pour y révéler différentes strates signifiantes et poétiques et jouer de correspondances inattendues.

L'une des photographies entrées dans la collection du MAMCO fait ainsi apparaître la question « *Do hearts break if you don't touch them?* » [Est-ce que les cœurs se brisent si on ne les touche pas?] du poète Charles Bernstein, sur une cassette audio du groupe Imperial Bedroom. La question se retrouve écrite avec de la bande magnétique, comme si le support sonore lui-même reproduisait le texte. De la musique au texte, de la poésie à la photographie: la mise en abyme intertextuelle se double d'une mise en abyme « inter-médiale ». Si l'on scrute davantage la cassette, l'on observera en effet que chacun des mots utilisés pour écrire la question est effacé. À l'exception de trois mots qui forment une réponse déconcertante: « *Loved ones beat* » [Les êtres chers frappent].

■ Works by Natalie Czech (*1976, Neuss, Germany) stand at the confluence of concrete poetry and “appropriationist” photography: movements that question the relationship of text and image, and which have themselves been the object of a particular focus at MAMCO since 2016.

Czech applies the concrete poets' spatialization of text and its inference of the equivalence between what a poem *tells* and *shows*, between the legible and the visible. Czech also develops the “appropriationists” critique of originality, for which she substitutes “intertextuality,” a concept that invites the viewer to consider every text as a fabric of quotations, in Roland Barthes's words. Czech's exclusively photographic work examines existing “textual tissues” to reveal layers of meaning and poetry, in a play of unexpected connections, as in her *Hidden Poems*—a variety of reconfigured source materials in which the artist uses a pen or highlighter to reveal poems by e.e. cummings, Jack Kerouac, Robert Lax or Frank O'Hara.

One photograph in the MAMCO collection reveals the question *Do hearts break if you don't touch them?* (from the poet Charles Bernstein) on an audio tape by the band Imperial Bedroom. The question is written in magnetic tape, as if the audio support itself was reproducing the text. From music to text, and from poetry to photography, the self-referentiality is both intertextual and “inter-medial.” If we look more closely at the tape, we see that each of the words used to write the question has been erased. With the exception of three words that form a troubling response: *Loved ones beat*.

John M Armleder *Quicksand 2, 2019*



□ Au premier abord, le dispositif conçu par John M Armleder (*1948) pour le MAMCO, se présente comme un stockage de type industriel partiellement rempli d'objets hétéroclites (feuilles de Plexiglass, fleurs artificielles, livres, etc.) et animé de dispositifs sonores et télévisuels. John M Armleder a, semble-t-il, pris plaisir à mélanger des registres mobiliers, artistiques et décoratifs, naturels et artificiels, dans un ensemble qui évoque aussi bien un magasin, qu'un atelier d'artiste ou la réserve d'un musée.

À l'instar d'installations précédentes qui empilent porte-bouteilles, moules et lugues et convoquent les figures de Duchamp, Broodthaers et Beuys, les objets de *Quicksand 2* rappellent en effet ce pouvoir de « transfiguration du banal » qu'Arthur Danto prête à l'art. À l'origine de ce principe de transformation d'un objet quotidien en œuvre, se trouve évidemment le *readymade* au début du 20^e siècle, mais aussi le Pop Art américain des années 1960 et la *commodity sculpture* des années 1980 (avec Jeff Koons, Haim Steinbach et, justement, John M Armleder). Mais l'on pourrait tout aussi bien penser aux *Wunderkammer*, ces chambres des merveilles où les collectionneurs de la Renaissance tardive réunissaient des trésors naturels, scientifiques et artistiques. Car, c'est à ces systèmes de classification que s'attaque, *in fine*, Armleder: le pouvoir du « display », de l'acte de monstration et d'organisation (aussi chaotique qu'elle soit), nous dit-il, prévaut toujours sur la nature des éléments montrés. C'est dans l'arrangement, la mise en relation et la volonté, quelque illusoire qu'elle puisse être, de *faire sens* avec des objets que se situe le travail artistique. Rien, en effet, ne peut être considéré comme entièrement original ou reproduit, empreint d'une volonté artistique ou, au contraire, commerciale, sans une mise en forme qui est aussi un art du *contexte*.

■ At first sight, the installation devised by John M Armleder (b. 1948) for MAMCO, resembles a storage facility partly filled with an eclectic assortment of items (sheets of Plexiglass, artificial flowers, books etc.), and animated by audio and televisual elements. Armleder delights, it seems, in mixing styles and registers through his use of furnishings, artistic and decorative objects, natural and artificial materials to form an ensemble reminiscent of a shop interior, an artist's studio, or the reserve collection of a museum.

Like Armleder's earlier installations—featuring piled-up bottle racks, mussel shells, and sledges, with a nod to the figures of Duchamp, Broodthaers, and Beuys—the objects in *Quicksand 2* remind us of what Arthur Danto has described as art's power to “transfigure the commonplace.” The origins of this practice lie of course in the “ready-mades” of the early 20th century, but also in American Pop art of the 1960s and in the “commodity sculpture” trend of the 1980s (including Jeff Koons, Haim Steinbach, and John M Armleder himself).

We might equally be reminded of the *Wunderkammer* assembled by collectors from the Late Renaissance onwards, featuring natural, scientific, and artistic treasures alike: ultimately, it is precisely these systems of classification that Armleder is calling into question. His work demonstrates how the power of display, the very act of organization and presentation (however chaotic) will always prevail over the individual items presented. Artistry resides in the arrangement of the objects, their interrelationships, and the desire (however illusory) to harness them to *make meaning*. Nothing is ever wholly an original or a reproduction, an art work or a product: things are always shaped in some way, and this is also an “art of context.”

Calla Henkel et Max Pitegoff

Times Athens



☐ *Times Athens* est une série de photographies que Calla Henkel et Max Pitegoff ont prises d'eux-mêmes à Athènes en février 2012. Durant cette période, les deux artistes américains géraient un espace à Berlin nommé *Times Bar*, voué à la vaste communauté d'artistes expatriés que compte la capitale allemande. *Times Athens* évoque un transfert imaginaire de leurs opérations dans la capitale grecque. Cette série trouve son origine dans des bribes de conversations entendues au bar au sujet des moyens de subsistance des artistes à Berlin et de leur volonté de « coloniser » les prochaines villes dotées d'espaces bon marché pouvant servir d'ateliers. Alors même que les mesures d'austérité soutenues par l'Allemagne contre la Grèce se renforçaient, Calla Henkel et Max Pitegoff campent leur décor à Athènes, lieu de naissance symbolique de la démocratie européenne. A la recherche d'hôtels proposant des chambres avec vue sur l'Acropole ou le Parlement grec, ils obtinrent l'accès à ces panoramas prestigieux en se faisant passer pour des photographes de mode berlinois.

Times Athens forme ainsi un tableau allégorique et satirique d'Américains conquérants sur le sol européen et, plus encore, de l'incapacité de la classe artistique à se confronter à l'immédiateté de l'histoire. Mais, ces photographies fonctionnent également sur un mode plus documentaire : comme l'écrivent Calla Henkel et Max Pitegoff, « une grande partie de notre travail photographique traite de la production d'avatars, des manières dont les photos que nous partageons de nous-mêmes sont perçues comme le reflet de notre identité, comme un marqueur de notre positionnement politique, de notre style de vie, de notre classe sociale et de nos désirs. Nos images surgissent des glissements inévitables entre le réel et la fiction, la scène et l'architecture, le personnage et la personne ».

■ *Times Athens* is a series of photographs Calla Henkel and Max Pitegoff took of themselves in Athens in February 2012. At that point, the two Americans had been running a space in Berlin called *Times Bar*, which catered to a mostly expatriate community of artists. *Times Athens* imagines the franchising of *Times Bar* in the Greek capital. The series was spurred by ongoing conversations overheard at the bar about the means of artistic livelihood in Berlin, paired with an ostensibly bottomless pining for the next city with cheap studio space. In a time when German-enforced austerity measures against Greece hardened, Calla Henkel and Max Pitegoff framed their project against the backdrop of Athens as the symbolic birthplace of European democracy. Looking for hotels that advertised rooms with a view of the Acropolis or the Hellenic parliament, they gained access to these prized vantage points by passing themselves as fashion photographers from Berlin.

While *Times Athens* forms a self-evidently satirical, allegorical tableau of conquering Americans on European soil and, more significantly, of the fundamental inability of the artist class to engage with the immediacy of history, these pictures also function as candid documentary photography. As Calla Henkel and Max Pitegoff say: "Much of our photographic work deals with the production of avatars, the ways the pictures we share of ourselves are seen as a reflection of identity, markers of politics, lifestyle, class, and desire. Our images arise from the inevitable slippages that takes place between fact and fiction, stage and architecture, character and person."

Claudio Parmiggiani

Luce, Luce, Luce, 1995 (1968)



☐ Refusant toute assignation à un courant ou une école, Claudio Parmiggiani (*1943) se définit lui-même comme « un peintre qui ne peint pas ». Le paradoxe s'explique lorsque l'on comprend qu'il considère ses œuvres, souvent sculpturales, comme des « tableaux » voire comme des « icônes ». Par l'emploi de ce lexique, l'artiste montre son intérêt pour la valeur affective, mnémorique et spirituelle des images.

Luce, Luce, Luce, conçue en 1968, fut exposée pour la première fois au MAMCO. Elle fait alors partie d'un ensemble d'œuvres produites par l'artiste *in situ* dans le cadre de l'exposition rétrospective qui lui est consacrée à l'automne 1995. L'œuvre y sera ensuite régulièrement exposée et l'artiste décide de la donner au musée en 2017.

A la lecture de son protocole, la sobriété de la pièce peut surprendre : *Luce, Luce, Luce* consiste en une salle blanche dans laquelle on dépose irrégulièrement du pigment jaune. Mais, ses réalisations matérielles permettent de considérer autrement sa portée : l'artiste a choisi un pigment jaune de Cadmium et préconise de mettre en place un dispositif lumineux périphérique visant à rendre le matériau brut envoûtant, presque éblouissant.

Cet effet été accru par la place de l'œuvre dans le parcours de l'exposition rétrospective : elle était située dans la proximité de salles très sombres que sont *Delocazione* (1970, collection MAMCO), *Cripta* (1994, collection MAMCO), ou encore *A Lume Spento* (1995). Après l'observation du monochrome lumineux, une ombre passe sur les rétines du visiteur. Ce néant momentané est l'occasion pour l'artiste de susciter une brève rupture : l'œuvre s'offre alors comme une incitation au recueillement spirituel, en se dédouanant de toute référence au religieux.

■ Refusing to be consigned to any one movement or school, Claudio Parmiggiani (*1943) defines himself as a "painter who does not paint." The paradox is explained when we understand that he considers his own, often sculptural, works as "pictures" or even "icons," terms that demonstrate his interest in the affective, mnemonic, and spiritual value of imagery.

Conceived in 1968, *Luce, Luce, Luce*, was first shown at MAMCO as part of an ensemble of works produced by the artist *in situ*, for a retrospective held in autumn 1995. The work has been staged regularly ever since, and the artist chose to donate it the museum in 2017.

A reading of the piece's defining protocol highlights its perhaps surprising sobriety: *Luce, Luce, Luce* consists of a white room, its floor covered in irregular yellow mark. But its physical realization affords a wider perspective on impact and scope: the artist chose Cadmium yellow, and stipulates that peripheral lighting must be installed, so that the raw material appears enticing, almost dazzling.

This effect was enhanced by the work's position within the itinerary of the 1995 retrospective, alongside very dark rooms entitled *Delocazione* (1970, MAMCO collection), *Cripta* (1994, MAMCO collection), and *A Lume Spento* (1995). Having observed the bright monochrome yellow, a shadow passes over the viewer's retina. The artist uses the momentary void to enact a short-lived break. Released from any and all religious references, the work is perceived as an invitation to a moment of spiritual recollection.

L'APPARTEMENT



L'Appartement
Lionel Bovier, Thierry Davila, Patricia Falguières,
Ghislain Mollet-Viéville
128 pages / 29 CHF
FR ISBN 978-2-940656-00-4
EN ISBN 978-1-942884-48-4

GORDON MATTA- CLARK



Gordon Matta-Clark, *Open House*
Sophie Costes, Thierry Davila, Lydia Yee
144 pages / 29 CHF
FR ISBN 978-2-940656-00-4
EN ISBN 978-1-942884-47-7

FRANZ ERHARD WALTHER



Franz Erhard Walther, *1. Werksatz*
Thierry Davila, Erik Verhagen
192 pages / 29 CHF
FR ISBN 978-2-940656-02-8
EN ISBN 978-1-942884-49-1

ARNULF RAINER

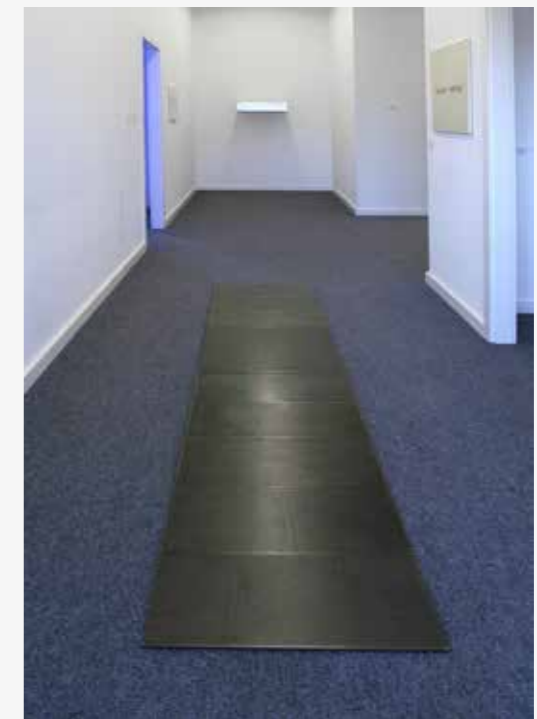


Arnulf Rainer, *Fonds Michel Foëx*.
Territoires latents
Rainer Michael Mason
72 pages / 29 CHF
FR ISBN 978-2-940656-03-5

CARL ANDRE

C'est en 1966 dans le cadre de l'exposition *Primary Structures* organisée au Jewish Museum de New York par Kynaston McShine (27 avril-12 juin) que Carl Andre (Quincy, MA, 1935) crée une de ses premières sculptures dont tous les éléments sont entièrement posés sur le sol : constitué de 137 briques réfractaires alignées sur champ les unes contre les autres de façon à tracer une ligne horizontale de près de dix mètres de long, *Lever* (levier) propose la première version de ce qui deviendra le geste le plus caractéristique de l'art d'Andre, celui qui consiste à mettre la verticalité d'une colonne à bas. Il s'en explique lui-même dans une formule destinée à demeurer fameuse : « Je ne fais que mettre la *Colonne sans fin* de Brancusi au sol au lieu de la dresser vers le ciel ». Dès lors, l'exploration de l'horizontalisation deviendra un des éléments fondateurs de sa sculpture. « La sculpture est le plus souvent priapique, l'organe mâle dressé en l'air. Dans mon travail, Priape est à terre². »

Dès 1967, cet « antipriapisme³ » s'appuie aussi sur l'utilisation de plaques métalliques dont la planéité rejoint idéalement celle du sol. Adhérent quasiment à ce dernier du fait de leur poids, de leur masse, ces éléments issus de l'industrie (ils sont généralement faits en acier laminé à chaud) sont choisis avec soin par Andre (« Ma sensibilité à l'égard des divers matériaux ressemble à celle d'un peintre pour la couleur⁴ », dit-il) et incarnent la matière et la masse dont on fait généralement des éléments-clés de la sculpture (« J'utilise des plaques en métal, non dans un



Au premier plan :
Carl Andre, *10 Steel Row*, 1967
10 plaques de 1x30x60 cm chacune en acier laminé à chaud



blanchâtre. Si, jusqu'à présent, Walther se défaisait aussi de la peinture et du tableau avec des matériaux au chromatisme volontairement neutre qui affaiblit de fait l'impact visuel des objets, ici la couleur est littéralement déposée comme on dépose les armes. A moins qu'elle ne soit potentiellement mise à disposition pour que l'on puisse, au moins mentalement, s'en saisir et en imaginer l'usage, c'est-à-dire pour que chacun puisse réaliser son propre tableau²⁷.

Véritable espace *composé* à partir de travaux produits entre 1961 et 1972 (les œuvres les plus récentes sont des *Dessins d'œuvres* [*Werkzeichnungen*] élaborés après que le *Werksatz* a été terminé), le *Werklager* a connu un certain nombre d'évolutions dans le temps qui ont été effectuées au coup par coup, sans régularité particulière. Une d'entre elles a notamment consisté à installer le *Werksatz* au centre de la salle qui l'accueillait – au centre du *Werklager*.

Ce dernier propose finalement une approche à la fois visuelle et (potentiellement) tactile du travail de Franz Erhard Walther. Visuelle car à l'exception du *Werksatz*, aucune œuvre n'y est manipulable, le regard – et le regard seul – permettant la rencontre avec les formes, l'imagination quant à elle permettant bien souvent de les compléter. Tactile puisque, comme on le sait, les 58 objets du *Werksatz* sont destinés à être activés par une ou plusieurs personnes en présence ou pas du public. Cette activation a été organisée à grande échelle par le MAMCO pendant plusieurs mois à l'occasion de l'exposition collective *Patchwork in Progress 1 bis* (26 novembre 1997-15 février 1998) : une salle entière dite à l'époque « plateau des sculptures », située au même étage que le *Werklager*, permit l'ample déploiement du *Werksatz* dont Franz Erhard Walther assura la mise en œuvre à deux reprises durant cette période. Dans la chronologie des expositions de cette pièce, cette activation a joué un rôle important : elle en a permis la (re)découverte. Il faut cependant dire que, en

180 Franz Erhard Walther, *Werklager*, 1961-1972, coll. MAMCO, Genève

Le *Werklager* (1961-1972)

☐ Nouvelle série de livres dédiés à des œuvres ou des corpus d'œuvres importants de la collection du MAMCO. Richement illustrés et avec des textes originaux de conservateurs et conservatrices du musée et d'historien.ne.s de l'art. Existe en deux versions : française, distribuée par Les presses du réel et Servidis Suisse, et anglaise, portée par ARTBOOK|DAP, New York.

■ A new series of books dedicated to important works or body of works from MAMCO's collection. Fully illustrated and with newly commissioned essays by curators of the museum as well as art historians, each exists in two separate editions, the French one being distributed by Les presses du réel and Servidis Suisse, the English one by ARTBOOK|DAP, New York.



☐ Dans la perspective d'un accueil le plus large possible, le MAMCO renforce progressivement ses actions en faveur des personnes avec handicap : aménagement des accès, amélioration de la signalétique, adaptation des outils de médiation et mise en place de collaborations durables avec des institutions suisses et genevoises spécialisées.

Afin que chaque visite soit une expérience unique, les propositions du MAMCO s'adressent aux adultes comme aux enfants et font en sorte de mélanger tous les publics. Pour les personnes en situation de troubles du comportement, de la personnalité et de handicap mental, le MAMCO offre désormais des visites conçues spécifiquement par une médiatrice spécialisée en fonction des âges et des besoins.

Le MAMCO organise également des visites descriptives et des ateliers artistiques à destination des publics malvoyants et non-voyants, et étendra prochainement ses capacités d'accueil grâce à des visites en langue des signes française (LSF) à destination des sourds et malentendants, ainsi qu'en FALC – français facile à lire et à comprendre.

Renseignements et réservations auprès de visites@mamco.ch et sur www.mamco.ch (onglet « médiation »). Ces programmes sont soutenus par JTI.

■ As part of efforts to welcome the widest possible public, MAMCO is gradually developing its resources for differently abled visitors: refurbished access points, improved signage, specially adapted interpretative tools, and long-term partnerships with specialist Swiss and Geneva-based institutions.

MAMCO works to ensure that each visit is a unique, enriching experience, accessible to a diverse audience of all ages. MAMCO offers tours with a trained guide, specially devised for adults and children with special needs.

MAMCO also organizes descriptive tours and art workshops for partially sighted and blind visitors, and will soon be offering tours in French sign-language and FALC (French adapted for visitors with dyslexia and/or learning difficulties).

Information and bookings at: visites@mamco.ch and www.mamco.ch ("Visitors Resources" tab). These programs are supported by JTI.



☐ Nous inaugurons cet été un nouveau mode opératoire pour le musée : basé sur l'idée d'un rendez-vous annuel, comme pourrait l'offrir un magazine ou une biennale, il s'agit de proposer une rencontre avec plusieurs pratiques que rien ne relie, sinon l'intérêt que nous leur portons.

Ainsi, Natalie Czech, Vidya Gastaldon et Jean-Michel Wicker, Anita Molinero et Gaia Vincensini (Lauréate du Prix Culturel Manor 2020) occuperont le premier étage du musée. Autour de ces artistes, des formats extensifs, en collaboration avec d'autres structures, viendront ponctuer le programme estival de rencontres, performances et expériences hors site.

Une publication gratuite réunira l'ensemble des activités, qui figureront aussi à l'agenda du MAMCO en ligne.

Suivez le musée sur Instagram ou inscrivez-vous à notre newsletter sur notre site pour rester informés de nos activités.

■ This summer we inaugurate an innovative modus operandi for our exhibitions. Based on the concept of an annual "special edition," borrowed from the world of magazines or biennales, the aim is to bring together diverse practices connected by nothing but the fascination they exert on us.

Natalie Czech, Vidya Gastaldon et Jean-Michel Wicker, Anita Molinero, and Gaia Vincensini (Lauréate du Prix Culturel Manor 2020) will thus exhibit on the first floor of the museum. But our summer program will also feature talks, performances, and off-site events, developed in collaboration with other institutions and organizations.

A free publication will gather all information on this programming, which will of course be featured on our activities' list on the museum's website.

Follow MAMCO on Instagram or register on our website to receive our bi-monthly newsletter and stay informed about all our projects.

Association des Amis du MAMCO



☐ Chaque année, l'Association propose à ses membres plusieurs voyages culturels, accompagnés par un conservateur du MAMCO ou un intervenant externe. Voyages, rencontres avec des personnalités du monde de l'art et visites d'ateliers et de collections permettent de découvrir l'art contemporain de façon privilégiée. En vous faisant partager ses coups de cœur, l'Association vous offre l'opportunité de découvertes inédites.

En 2020, l'Association proposera, 3 nouvelles destinations:

- Lugano et Varèse avec Lionel Bovier, directeur du MAMCO
- Varsovie avec Paul Bernard, conservateur au MAMCO
- Hambourg avec Françoise Ninghetto, conservatrice honoraire au MAMCO

Pour découvrir le programme complet de l'Association et adhérer en ligne : www.amamco.ch

Comité:

Patrick Fuchs, Président
Marie-Claude Gevaux, Vice-présidente
Philippe Pulfer, Trésorier
Jean Marc Annicchiarico, Christine Belser,
Jean-François Ducrest, Joëlle Girardet, Loa Haagen Pictet, Anne Lamunière, Emmanuelle Maillard-Bory, Edward Mitterrand, Bénédicte Montant, Abir Oreibi-Colucci, Viviane Reybier

■ Each year, the Association organizes a range of cultural visits for members, accompanied by a MAMCO curator or an external guide. The excursions offer unique insights into aspects of contemporary art, including meetings with artists and art-world professionals, and visits to studios and private collections. The Association is delighted to share a selection of favourites—a chance to discover new works and destinations.

In 2020, the Association will offer three new destinations:

- Lugano and Varese with Lionel Bovier, MAMCO's Director
- Warsaw, with Paul Bernard, curator, MAMCO
- Hamburg with Françoise Ninghetto, honorary curator, MAMCO

Discover the Association's complete program of events at: www.amamco.ch

Committee:

Patrick Fuchs, President
Marie-Claude Gevaux, Vice-president
Philippe Pulfer, Treasurer
Jean Marc Annicchiarico, Christine Belser,
Jean-François Ducrest, Joëlle Girardet, Loa Haagen Pictet, Anne Lamunière, Emmanuelle Maillard-Bory, Edward Mitterrand, Bénédicte Montant, Abir Oreibi-Colucci, Viviane Reybier



GREENVIEW
MANAGEMENT
CONSULTANTS