

**MAMCO**  
**GENEVE**

Séquence automne 2021

06.10.2021 → 30.01.2022

**TONY CONRAD**  
**JULIA SCHER**  
**SURVEILLER ET PERFORMER**  
**PERFORMANCE À MOSCOU 1975-1985**  
**ENDRE TÓT**  
**FABRICE GYGI**  
**TATIANA TROUVÉ**  
**LE LEGS DE MINKOFF-OLESEN**



**DOSSIER**  
**DE PRESSE**

info@mamco.ch  
www.mamco.ch

T +41 22 320 61 22  
F +41 22 781 56 81

# SOMMAIRE

Introduction	p. 3
Tony Conrad	p. 5
Julia Scher	p. 6
Surveiller et performer	p. 7
<i>Performances à Moscou, 1975-1985</i>	p. 8
Endre Tót	p. 9
Fabrice Gygi	p. 10
Tatiana Trouvé	p. 11
Le legs de Minkoff-Olesen	p. 12
Iconographie	p. 13
Partenaires d'exposition	p. 17

Page précédente

Julia Scher, *Girl Dog, Haus of Sher (Malden and Marlene)*, 2007  
deux chiens en marbre et bande sonore  
73.20 × 45.70 × 24.90 cm, 03 min.:08 s.  
coll. Consortium Museum, Dijon  
Photo : Rebeca Fanuele

# INTRODUCTION

Couvre-feux, autorisations de déplacement, rétablissement des frontières nationales en Europe, normalisation du traçage des personnes, champ médiatique univoque, accroissement des inégalités et de l'isolement des plus fragiles : la Covid-19 s'est aussi attaquée à notre vivre-ensemble et aux fondations du modèle occidental de société démocratique.

En réalité, ce modèle était déjà fragilisé depuis plusieurs décennies par ce que Shoshana Zuboff a nommé le « capitalisme de surveillance » : captation et commercialisation des données personnelles, construction d'algorithmes prédictifs et modification des comportements, telles sont les grandes lignes de l'évolution de cette nouvelle économie reposant sur l'exploitation des pratiques et des comportements humains.

Les années 1980 marquent le premier moment d'une réflexion artistique autour de la surveillance électronique, alors limitée à des appareils physiques. En simulant des installations de télésurveillance en réseau, en revenant sur la nature de ces images captées, saisies, appropriées, Julia Scher (\*1954) révèle l'importance qu'elles ont prise dans notre environnement. Ses installations, ses performances et ses sculptures interrogent les questions de pouvoir et les dynamiques du contrôle social dans l'espace public. Avant que ces problématiques ne soient popularisées par des émissions comme *Big Brother* ou des films comme *The Truman Show*, Scher a fait apparaître un certain nombre de scénarii dystopiques liés à la surveillance ubiquitaire au sein du musée ou de la galerie d'art.

Dans les années 1960-1970, pour des artistes de l'ancien « bloc de l'Est », c'est tout l'espace public qui est placé sous surveillance, « étatisé » au moment même où, comme le révèle Dan Graham, il est, à l'Ouest, *privatisé*. « Performer » dans ce contexte, c'est déjà prendre des risques, c'est déjouer une surveillance humaine en choisissant des formes d'intervention discrètes, dissimulées, ou bien en se retranchant dans des lieux privés ou déserts.

Avant l'apparition des outils électroniques, des dispositifs tels que le panoptique, analysé par Michel Foucault en 1975, avaient offert les mêmes promesses à une société désireuse d'étendre son contrôle : celles de tout voir sans être vu, « d'imposer une conduite quelconque à une multiplicité humaine quelconque », pour reprendre les termes de Gilles Deleuze.

L'installation *Panopticon* (1988) de Tony Conrad fait explicitement résonner ces réflexions avec les typologies de surveillance de son époque. Au fil de sa singulière carrière de musicien, d'artiste, de réalisateur, d'activiste et de pédagogue, Conrad (1940-2016) n'a cessé de pointer les relations systémiques au pouvoir qu'entretiennent les formes qu'il investit. Si son célèbre film *The Flicker* (1966) est une attaque « stroboscopique » du cinéma et de son public, des installations telles que *Studio of the Streets* (1991-1993) ou *WiP* (2013) pointent la confiscation de la parole publique par les médias et le contrôle exercé sur les corps par le système pénitentiaire.

Ces artistes et ces œuvres, auxquels nous aurions pu (ou voulu) ajouter les « images de prison » (*Gefängnisbilder*, 2000) de Harun Farocki, les démonstrations de séduction des images télévisuelles de Gretchen Bender (*Total Recall*, 1987) ou les réflexions de Hito Steyerl sur les techniques d'invisibilité dans l'univers électronique (*How Not To Be Seen*, 2013), analysent ou révèlent les mécaniques de surveillance et de contrôle actives dans nos sociétés. Mais ils indiquent aussi des formes de résistance semblables à ce que Michel de Certeau réunissait sous le terme de « braconnage » : des ruses, des échappées, des chemins de traverse qui permettent une réinvention du quotidien et de nos espaces de liberté.

La séquence d'expositions de l'automne 2021 du MAMCO, avec la rétrospective de Tony Conrad, une intervention de Julia Scher et le projet collectif intitulé « Surveiller et performer », entend restituer ces réflexions qui toutes pressentaient que le 21<sup>e</sup> siècle serait celui de la surveillance totale et de la cartographie non plus du monde, mais du comportement humain.

# TONY CONRAD

Cette rétrospective réunit des œuvres historiques, des installations, ainsi que des films et des vidéos réalisées par Tony Conrad (1940-2016) depuis 1962. Déployée sur l'ensemble du premier étage et trois salles du deuxième, elle met l'accent sur les œuvres qu'il avait prévu d'exposer dans des institutions d'art.

L'œuvre de Tony Conrad naît en marge des courants artistiques majeurs des années 1960 tout en répondant de manière singulière aux enjeux de cette période. Héritier des révolutions amenées par John Cage, il réalise des contributions discrètes mais essentielles pour la culture contemporaine des 50 dernières années. Dès ses débuts, il s'attache à révéler les structures de pouvoir et d'autorité qui sous-tendent les médias et toute forme d'expression culturelle. Il s'intéresse en particulier au rapport de force triangulaire entre le producteur, son œuvre et le regardeur (ici le visiteur du musée).

Par des interventions ciblées dans des champs culturels divers Conrad interroge les codes de ce qu'on entend par le cinéma, la peinture, la performance, la musique, la télévision, l'enseignement ou l'activisme. L'artiste se plaît à déconstruire, manipuler et transposer des notions telles que la composition musicale, le cadrage, le montage, la perspective ou les discours des médias.

Mais Conrad n'est pas uniquement dans l'analyse, il est aussi tour à tour satiriste, mathématicien, bricoleur ou acteur. Maniant la critique radicale autant que l'humour, il élabore de 1962 à 2016, une œuvre qui échappe à toute classification, mais dont la pertinence résonne largement aujourd'hui.

L'exposition présente les étapes les plus importantes de son travail : ses débuts musicaux en 1962 dans le *Lower East Side* de New York aux côtés de La Monte Young, Marian Zazeela et John Cale (qui formera plus tard le Velvet Underground) ; ses actions politiques avec Henry Flynt et Jack Smith ; ses contributions au cinéma expérimental à la fin des années 1960 ; ses iconiques *Yellow Movies* et ses films « cuisinés » au début des années 1970 ; son engagement social dans l'activisme médiatique des années 1980 ; ses collaborations avec Mike Kelley et Tony Oursler ; ses grandes installations « panoptiques » ; ses « outils » acoustiques inventés (1964-2012) ; ainsi que ses dernières œuvres des années 2010 qui traitent de l'enfermement dans l'âge avancé.

Chacune des interventions de Conrad est à saisir dans son projet global d'ébranlement subtil de toute forme d'autorité et de contrôle, y compris les plus imperceptibles.

L'exposition, organisée par Balthazar Lovay, est une collaboration avec la Kölnischer Kunstverein (Cologne) et Culturgest, Lisbonne, et se fonde sur la rétrospective de la Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York (2018-2019). Elle a reçu le soutien de la Fondation du Groupe Pictet.

# JULIA SCHER

Apparue dans les années 1980, l'œuvre de Julia Scher (\*1954) se caractérise par son recours systématique aux outils de contrôle, notamment la vidéo-surveillance. A la faveur d'une formation technique, l'artiste a en effet acquis des connaissances précises sur les différents systèmes de surveillance – elle a même, à ce titre, longtemps travaillé pour une compagnie reconnue avant de fonder sa propre agence, *Safe and Secure Productions*. Sur un mode parodique, chacune de ses interventions plonge l'espace de l'exposition dans le régime du contrôle total et s'envisage ainsi à l'aune du trouble qu'elle induit sur le comportement des visiteurs, devenus malgré eux sujets observant et objets regardés. A la confluence du sentiment orwellien de l'omniscience du pouvoir et du désir voyeuriste et narcissique pour les enregistrements intimes et réflexifs, l'œuvre de Scher propose ainsi une analyse sarcastique de l'idéologie sécuritaire et de ses dangers.

Invitée à intervenir au MAMCO, Scher accueille le visiteur en présentant une version actualisée de *Girl Dogs* (2005-2021) : deux statues en marbre représentant des dobermans. Symbole du chien de garde, réputé (à tort) pour son agressivité, le doberman est une race que l'on associe naturellement au maintien de l'ordre et à la férocité. Scher a cependant donné au visage et aux pattes de ces chiens quelques traits félins. Leur couleur rose (omniprésente dans l'œuvre de Scher) semble par ailleurs les rendre vulnérables et doux. Le message d'accueil qu'ils nous transmettent prend le timbre de ces voix sans auteurs et chaleureuses, caractéristiques des annonces publiques.

Censée nous rassurer, la présence a priori bienveillante de ces molosses produit en réalité un certain malaise. Cette dimension psychosociale ambiguë de la surveillance constitue la matière première de Scher. On trouve encore, dans un angle supérieur de la salle, une caméra bien mal camouflée au milieu d'un bouquet de plumeaux fuchsia. *Hidden Camera (Architectural Vagina)* (1991-2018) reprend par ailleurs, comme son titre l'indique, les contours d'un vagin et rappelle la dimension féministe qui traverse l'œuvre de Scher. En usant d'un répertoire symbolique et formel traditionnellement associé au féminin pour enrober des dispositifs perçus autrement comme intrusifs et liberticides, l'artiste déconstruit, en la moquant, la rhétorique visuelle de l'inoffensif.

Anna Indych écrivait déjà en 2002 : « Des années avant que la culture populaire nous apporte "Jennicam", *Big Brother* et *Le Truman Show*, Julia Scher faisait de la surveillance une forme d'art. » Vingt ans plus tard en 2021, la télé-réalité semble une antiquité, cantonnée désormais aux heures tardives des chaînes câblées. Force est de constater cependant que nous vivons dans une époque de surveillance généralisée. D'un côté les réseaux sociaux et le développement des technologies n'ont cessé d'accroître la fascination pour la captation intégrale de nos existences. De l'autre les lanceurs d'alerte ont pu révéler les moyens ahurissants dont se dotent les agences de renseignement pour épier les vies privées. Avec beaucoup d'humour, Scher semble avoir perçu très tôt ces dynamiques du contrôle social à l'œuvre tant dans l'espace public que privé, questionnant le sacrifice des libertés individuelles au nom d'une exigence de protection. Comme elle l'écrit : « Il est évident que vivre dans l'ombre de ces dispositifs de sécurité en plein essor (tant dans l'espace public que privé) crée un sentiment constant de paranoïa et d'autocensure et se trouve largement responsable de l'érosion progressive de notre liberté. »

Exposition organisée par Paul Bernard et Lionel Bovier.

# SURVEILLER ET PERFORMER

Cette exposition prospective rassemble des œuvres issues de ce que nous avons pris l'habitude de nommer « l'Europe centrale », à savoir un ensemble de pays situés derrière le rideau de fer : Tchéquie, Hongrie, Pologne, Serbie et Croatie. Réalisées entre 1969 et 1979, en pleine guerre froide, ces œuvres témoignent des modalités de l'action artistique dans l'espace public. A l'instar de Mai 68 la fin des années 1960 est marquée, dans le monde entier, par une contestation des institutions. Dans les régimes communistes et socialistes, ce vent de protestation a dû faire face à des jeux complexes de tensions et de détentes. La Hongrie connaît une période de libéralisation économique et culturelle forte jusqu'en 1972. La Tchécoslovaquie est témoin d'une déstalinisation jusqu'au Printemps de Prague (1968). A l'inverse, la Pologne voit une période de libéralisation subitement freinée par la loi martiale du 13 décembre 1981.

Les formes expérimentales de l'art en Europe centrale partagent des procédés similaires avec celles qui leur sont contemporaines en Occident. Mais le contexte des pays sous influence soviétique donne aux œuvres une toute autre signification. Les artistes présentés ici ont notamment recours au photomontage, au détournement ou au doublage pour subvertir la rhétorique de la propagande officielle (Orshi Drozdik, Ewa Partum, Tamás St. Auby, Tibor Hajas, Natalia LL ou Sanja Ivekovic). Certaines actions minimales et discrètes offrent peu d'informations à un enregistrement qui s'apparente à un contrôle (VALIE EXPORT). Dans un contexte de surveillance généralisée, dans la vie privée et comme dans l'espace public, les artistes conjuguent l'intime et le public de manière singulière. Tomislav Gotovac s'expose dans son intimité la plus crue, tandis que Sanja Ivekovic rend compte de ses sensations en observant depuis son balcon un défilé officiel. Katalin Ladik met en scène des gestes intimes comme un mode d'emploi public, quand Jiří Kovanda vise la furtivité : « je suis un scénario écrit précédemment à la lettre. Les gestes et les mouvements ont été sélectionnés pour que les passants ne soupçonnent pas qu'ils assistent à une « performance » » (*Théâtre*, novembre 1976, Place Venceslas, Prague). Dans des sociétés qui ont connu des appareils sécuritaires plus ou moins oppressants, les artistes ont dessiné des stratégies subtiles malmenant l'unité de l'information et exploré les multiples disjonctions de l'image, du texte et du son.

En écho à la critique de l'autorité qui traverse la rétrospective de Tony Conrad, cette exposition poursuit la volonté d'internationalisation du programme du MAMCO, en proposant une approche de l'art et des formes qui ne se limite pas aux canons occidentaux. Les collections Verbund et Kontakt, toutes deux autrichiennes, permettent ici de saisir les spécificités historico-géographiques d'artistes qui ont conçu un espace d'action en prise avec le pouvoir, les institutions et le public. Dans sa récente étude, Amy Bryzgel (Manchester) est parvenue à éclairer l'histoire de ces scènes artistiques. Si le contexte est différent de celui de l'Ouest – l'absence de marché de l'art, l'absence d'un tissu institutionnel artistique et l'omnipotence de l'Etat –, elle en conclut néanmoins à l'existence d'une communauté d'artistes centre-européens, européens et américains ayant à cœur d'élaborer une critique institutionnelle par l'indexation des mécanismes autoritaires. Dès les années 1960, ces artistes au cœur de l'Europe dessinent une cartographie allant de la rue à l'intime en passant par la télévision. Il est notable que ces contemporains de Asher, Buren et Broodthaers, fassent cohabiter Etat et liberté individuelle dans des actions qui sont plus souvent indicelles qu'oppositionnelles.

Exposition organisée par Paul Bernard et Julien Fonsacq, avec le soutien des collections Verbund et Kontakt, Vienne.

# PERFORMANCES À MOSCOU 1975-1985

S'il faut attendre les années 1970 en URSS pour voir apparaître à nouveau la performance, mise en suspens depuis les avant-gardes historiques, c'est avec la confidentialité de gestes non reconnus comme artistiques par l'art dit officiel (on parle alors d'un art « non officiel » ou « non conformiste »). Autour de ces gestes se forment de nouvelles communautés : les limites inhérentes à l'absence de réseau institutionnel ou d'organes critiques à même de diffuser ces propositions deviennent alors les contours d'un nouveau réseau artistique de partage, de diffusion et de débats. Différents groupes viennent se joindre à ce réseau, au sein duquel s'échangent tour à tour les rôles d'acteur, de critiques, de spectateurs. Cette circularité interne laisse transparaître un tissu interrelationnel au sein duquel dialoguent différentes positions artistiques et esthétiques. Cette exposition s'offre comme une traversée de ce fin maillage.

La décennie 1975-1985, coïncidant avec la stagnation du règne de Brežnev, constitue à tous égards le pic de cette dynamique. Période expérimentale par excellence, cette dernière se caractérise par l'affirmation d'un « corps collectif » dont la performance apparaît comme le genre emblématique. La performance (souvent désignée comme « action »), à défaut d'envisager le brouillage entre l'art et la vie (comme chez Kaprow), propose plutôt un brouillage des frontières entre sujet/objet ou auteur/spectateur. Quatre groupes d'artistes ont été choisis pour approcher ce « continuum » : Gnezdo (litt. Nid), Mukhomor (litt. Amanite), Actions collectives et SZ (Skersis-Zakharov).

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

Le milieu des années 1980 est marqué par le début de la Perestroïka et d'importants bouleversements sociaux qui influent sur la trajectoire de ces collectifs : l'aspiration à une création individuelle semble alors reprendre le dessus, voyant le corps collectif s'éroder petit à petit pour laisser place à une autre histoire.

L'exposition est organisée par Nicolas Audureau et Emanuel Landolt et a reçu le soutien de Olivier Georges Mestelan.



# ENDRE TÓT

Figure centrale de l'avant-garde hongroise, Endre Tót (\*1937) poursuit depuis les années 1960 une œuvre à la croisée de l'art conceptuel, du Mail Art et de la performance. Après avoir suivi une formation classique au sein de l'Académie des beaux-arts de Budapest, Tót se consacre d'abord à la peinture. Conscient des possibilités réduites qu'offre ce médium dans un contexte soumis à une censure omniprésente, il l'abandonne en 1970 et commence alors à travailler avec une machine à écrire. Invité à participer à une exposition sur le Mail Art organisée par Jean-Marc Poinot pour la biennale de Paris en 1971, Tót va accéder à un réseau international d'échanges artistiques. Jusque-là isolé dans une Hongrie aux ordres de Moscou, il accède tout à coup au monde dans sa globalité, à la faveur d'une pratique simple, rapide et en mesure d'échapper à la censure. C'est ainsi qu'il rentre en contact avec Ecart et qu'il initie une importante correspondance avec John Armleder.

Il entame une série de travaux qu'il intitule *Nothingness* (Néant). Il emploie le caractère « 0 », (zéro) de manière répétitive dans une série de compositions à la machine à écrire envoyées à ses différents interlocuteurs. Alors que le Mail Art vise à l'échange d'idée, ces pièces « anti-communicatives », comme les décrit l'artiste, sont marquées par le non-sens. Le critique d'art Pierre Restany envisage ainsi cette série comme « un monochrome postal », faisant de Tót « le Yves Klein du Mail Art ». Ce signe migrera ensuite sur des tampons ou des timbres, parodiant le langage de l'administration. Cette revendication du néant va également se déployer dans une série de pancartes et banderoles qui seront brandies par des manifestants lors de joyeuses démonstrations. C'est que, parallèlement à cette série et en opposition à ce vide et cette absence de message, Tót fait également circuler des autoportraits de lui en artiste rieur, moquant l'optimisme à toute épreuve qui caractérise les représentations socialistes. A force de répétition, son enthousiasme devient de moins en moins crédible.

Tót intervient une première fois à Ecart en 1974. Il y présente *one dozen rain pOstCarDs*, une autre série de travaux à la machine à écrire initiée en 1971. La répétition du « / » (slash) sur les cartes postales plonge les vues de Budapest sous la pluie. A l'occasion de cette exposition, Ecart édite la correspondance entre Tót et Armleder afin de reproduire « un parcours significatif » et d'introduire « le travail de Tót dans l'esprit dans lequel il le conçoit ».

L'artiste hongrois revient à Genève en 1976 avec l'exposition *TÓTaIJOYS*. A cette occasion il réalise, avec Armlder, Dougal et Lucchini, une série de manifestations dans la rue. Tót y manifeste en brandissant une série de pancartes aux messages tautologiques. Un grand zéro tracé à la chaux sur la devanture de l'espace d'exposition introduit aux photographies documentant ses actions présentées dans la galerie.

L'exposition, organisée par Paul Bernard et Julien Fronsacq, est construite à partir des œuvres et des documents figurant dans les Archives Ecart déposées au MAMCO depuis 2016.

# FABRICE GYGI

Dès ses premières œuvres, à la fin des années 1980, Fabrice Gygi (né à Genève en 1965) s'efforce de mettre au jour des mécanismes autoritaires inscrits dans notre environnement quotidien. « Ce qui m'intéresse, explique-t-il en 1997, c'est de pointer l'autorité sous ses aspects les plus communs et les plus pervers : figure héroïque et civile du pompier, micro-sociétés comme les chorales, les fanfares ou autres associations populaires reproduisant une organisation de milice, etc. Je tente toujours de montrer l'autorité comme elle apparaît dans la réalité, c'est-à-dire de façon "naturalisée". »

En reconstruisant des espaces ou des dispositifs qui permettent d'organiser une manifestation publique (officielle, sportive ou festive), Fabrice Gygi montre qu'il s'agit toujours de formes de représentation autoritaires et spectaculaires. Ce que l'artiste met ainsi en évidence, c'est que, pour être l'opérateur aliénant que décrit Guy Debord, le spectacle doit posséder des structures de *contrainte*. Un podium permet, par exemple, de situer hiérarchiquement les protagonistes, de la même façon qu'un bar distribue les rôles sociaux, que des barrières définissent les limites autorisées de déploiement de la manifestation ou qu'un local de vote programme les comportements de ses usagers.

L'artiste, plutôt que d'appeler à l'action directe, organise la subversion en s'appropriant les instruments même de l'ordre. Mais, contrairement à Cady Noland et une génération d'artistes le précédant, il prend en charge la construction de chaque élément. Et si les œuvres conservent toute l'ambiguïté de fonctionnement de leur référent, l'artiste suggère généralement leur possible détournement. Ainsi, les chisteras de la pelote basque peuvent devenir des armes de trait et des gonflables (censés amortir les chocs) ou des agrès prendre l'aspect d'une menace.

On peut penser ici à Gordon Matta-Clark lorsque, invité à une exposition d'architecture (*Idea as Model*, New York Institute for Architecture, 1970), il fit exploser par des coups de feu tous les vitrages du lieu pour présenter dans ces béances des photographies d'immeubles du South Bronx, eux aussi vandalisés par leurs locataires en signe de protestation contre leurs conditions de logement déplorables. Et on peut lire dans cette violence qui fait soudainement irruption dans l'institution ce qui permet à celle-ci de se reconnecter à une réalité sociale.

L'exposition, organisée par Lionel Bovier, est construite à partir d'œuvres de la collection du MAMCO et de dons récents.

# TATIANA TROUVÉ, LE BUREAU DES ACTIVITÉS IMPLICITES (B.A.I.)

Lorsqu'elle est arrivée à Paris, comme le font beaucoup de jeunes artistes qui n'ont pas de revenus fixes, Tatiana Trouvé (\*1968, Costenza, Italie) a enchaîné les petits boulots, tout en se demandant si toutes ces expériences, pas toujours heureuses, pouvaient être vues « comme une fiction de [sa] vie ». Et c'est à partir de cette réflexion que son travail a commencé à se construire. Ayant accumulé quantité de lettres qu'elle rédigeait pour trouver un emploi, solliciter des bourses, remplir des formulaires administratifs et attester sa motivation, elle se mit à utiliser cette somme de refus, de projets inaboutis, à classer ce matériau fait de démarches improductives pour, en sculpteur, lui construire une structure (une carapace, comme il lui est arrivé de la qualifier).

Ce fut le premier module (« module administratif »), proche de la vie de l'artiste, qui sera rapidement suivi d'autres modules : le « module des titres », qui archive des titres destinés à des œuvres non réalisées, le « module central de la réminiscence », qui objective la mémoire de façon physique, les « modules d'attente », qui introduisent la dimension sonore dans son travail et traitent de tous ces moments improductifs, longs ou microscopiques, où l'on attend quelque chose ou quelqu'un... Le lien entre tous ces modules est l'idée du temps et le thème de la mémoire. Le *Bureau d'Activités Implicites* qui les réunit n'est donc pas, comme on pourrait le penser, le lieu d'élaboration des projets artistiques de l'artiste ou son atelier transposé au musée. En réalité, il est la *mémoire* de Tatiana Trouvé.

Les modules du *B.A.I.* sont conçus à l'échelle d'une personne adulte de taille moyenne qui pourrait s'y installer pour travailler. Leur hauteur (1 m 50) correspond à certaines cotes utilisées dans l'industrie pour le mobilier de bureau. La personne qui y est assise se sent ainsi isolée du contexte et quelqu'un qui jetterait un regard en passant ne ferait qu'effleurer ce qui s'y passe. Les matériaux utilisés sont simples : des plaques de bois, du stratifié, un paillason, du plastique, des roulettes... L'ensemble a un aspect un peu bricolé, mais d'un bricolage néanmoins minutieux et précis. L'activité qui paraît potentiellement pouvoir s'y dérouler est du même ordre : ce qui nous est donné à voir n'est que l'enveloppe d'un lieu pour un travail résumé à son idée.

Des trois *Modules des Archives*, deux sont montrés ici : le *B.A.I. Module des Archives (Correspondances)* et le *B.A.I. Module des Archives (Dessins)*. Présentées ouvertes ou fermées, ces structures conservent des éléments de correspondances écrites mais jamais envoyées, des projets inaboutis ou des dessins de petit format qui sont, littéralement, des copies de sa prolifique activité graphique. Pour Tatiana Trouvé, cette activité de copiste est une « façon de retourner dans sa pensée ». Si les Archives sont importantes pour elle c'est qu'elles lui servent à « retourner sur ses propres traces », à revisiter le moment où un projet a débuté.

L'exposition, organisée par Françoise Ninghetto, fait suite à la donation des deux *Modules* présentés ici par l'artiste.

# LE LEGS MINKOFF-OLESEN

A partir de leur rencontre en 1967, Gérald Minkoff (1937-2009) et Muriel Olesen (1948-2020) deviennent inséparables, sillonnent le globe (Afrique, Asie, Amérique latine, Etats-Unis, Europe) en appréhendant la vie comme des nomades curieux. En croisant le regard de leurs appareils photographiques respectifs, ils rendent compte du monde avec un esprit mi-scientifique et mi-facétieux, tout en développant un espace de création individuel.

Leurs intérêts sont multiples et leur réseau éclectique : il va des Nouveaux Réalistes et du Pop Art à Fluxus, dont certains « membres » deviennent leurs amis. Ils échangent parfois, au fil des rencontres et des amitiés, leurs œuvres avec celles d'autres artistes. C'est ainsi que huit œuvres de la série *Poussière de poussière* réalisées par Robert Filliou en collaboration avec Daniel Spoerri et exposées au troisième étage intègrent, avec d'autres, la collection du MAMCO.

Gérald Minkoff, adepte des jeux de langage, était un « palindromographe » qui investissait tous les supports pour y inscrire ses énoncés réversibles – « plus court chemin pour aller d'où l'on vient ». Il utilisait plus particulièrement des carreaux de faïence émaillée, tels ceux qui surmontent depuis 1997 les ascenseurs du 4e étage du musée : AMEN ! ICI CINEMA !, anagramme du titre *Anemic Cinema* du film expérimental de Marcel Duchamp (1926). Dans une publication de 1997 consacrée à ses formules palindromatiques, Minkoff écrivait à leur propos, non sans humour : « Un palindrome remonte le temps à la même vitesse qu'il le descend. » La proximité des ascenseurs s'imposait donc.

Pionnier de l'art vidéo, performer, Gérald Minkoff intègre le groupe Ecart en 1973 et entreprend, cette même année, une série de « vidéos de cuisine » avec la collaboration de tous ceux qui partagent leurs repas dans l'appartement de la rue Grenus et dont les agapes sont enregistrées et filmées. L'année suivante, Muriel Olesen, vidéaste, peintre et sculpteur, expose à la Galerie Ecart *Voyelles-Mystères et Boules de gomme*, travail dans lequel des textes sont retranscrits à partir des couleurs que Rimbaud attribue aux voyelles dans son poème éponyme, ainsi qu'une collection de bonbons classés par forme et « motif » – une expérience pata-scientifique pour traiter de l'évolution des espèces.

Rencontres et inventions collectives rythment la vie du couple Minkoff-Olesen, comme en témoignent le dessin et les photographies fixant la genèse de l'organe d'enregistrement de *Cucumberland : Parlez, le concombre vous écoute !* On y voit un enregistreur Bell & Howell à cartes perforées qui complète un petit moteur, muni d'une oreille et mû par le vinaigre d'un cornichon. La cinquantaine de courts enregistrements ainsi récoltés fut ensuite interprétée lors d'une performance par Gérald Minkoff, une façon pour lui de ne jamais laisser les œuvres sans lendemains.

Le MAMCO avait rendu un premier hommage à Gérald Minkoff lors de l'exposition « Un portrait » en 2010-2011. L'exposition actuelle, organisée par Sophie Costes et Françoise Ninghetto, entérine le legs Minkoff-Olesen fait au MAMCO, suite au décès de Muriel Olesen l'année passée.

# ICONOGRAPHIE AUTOMNE 2021



Tony Conrad, vue partielle d'exposition  
Photo Annik Wetter



Tony Conrad, vue partielle d'exposition  
Photo Annik Wetter

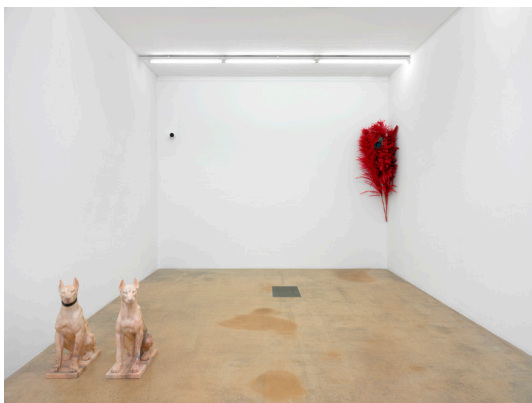


Tony Conrad, vue partielle d'exposition  
Photo Annik Wetter



Tony Conrad, vue partielle d'exposition  
Photo Annik Wetter

# ICONOGRAPHIE AUTOMNE 2021



Julia Scher, vue partielle d'exposition  
Photo Annik Wetter



Julia Scher, vue partielle d'exposition  
Photo Annik Wetter



Julia Scher, vue partielle d'exposition  
Photo Annik Wetter



Julia Scher, vue partielle d'exposition  
Photo Annik Wetter

# ICONOGRAPHIE AUTOMNE 2021



*Surveiller et performer*, vue partielle d'exposition  
Photo Annik Wetter



*Surveiller et performer*, vue partielle d'exposition  
Photo Annik Wetter



*Performances à Moscou, 1975-1985*,  
vue partielle d'exposition  
Photo Annik Wetter



*Performances à Moscou, 1975-1985*,  
vue partielle d'exposition  
Photo Annik Wetter

# ICONOGRAPHIE AUTOMNE 2021



Fabrice Gygi, vue partielle d'exposition  
Photo Annik Wetter



Fabrice Gygi, vue partielle d'exposition  
Photo Annik Wetter



Tatiana Trouvé, vue partielle d'exposition  
Photo Annik Wetter



Tatiana Trouvé, vue partielle d'exposition  
Photo Annik Wetter



# ICONOGRAPHIE AUTOMNE 2021



Le legs Minkoff-Olesen,  
vue partielle d'exposition  
Photo Annik Wetter



Le legs Minkoff-Olesen,  
vue partielle d'exposition  
Photo Annik Wetter

# PARTENAIRES 2021

---

## Sponsors principaux



Fondation genevoise  
de bienfaisance  
Valeria Rossi di  
Montelera

---

## Sponsors



---

## Donateurs



Fondation Coromandel



---

## Partenaires

CHRISTIE'S

Sotheby's

---

## Partenaires hôteliers



---

## Partenaires médias

AGEFI

LE TEMPS



---

## Partenaires



Belsol



ReproSolution

ComputerShop

AXA XL



teo jakob