

MAMCO  
GENEVE

VERENA LOEWENSBERG  
GERALDO DE BARROS  
JO BAER  
JACKIE WINSOR  
&  
DENNIS OPPENHEIM  
ÁNGELES MARCO

SÉQUENCE DE PRINTEMPS 2022  
23.02. → 19.06.2022

DOSSIER DE  
DE PRESSE

info@mamco.ch  
www.mamco.ch

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

# INTRODUCTION

Avec le choix d'un projet architectural ambitieux pour sa rénovation, le MAMCO aborde une nouvelle phase de son développement. Nous voulons en profiter pour affirmer que le MAMCO peut devenir, dans la perspective de ce nouveau bâtiment, un musée d'art contemporain et moderne. Il ne s'agit en effet plus tant de montrer ce que le contemporain doit à la période moderne, que de souligner ce que le moderne peut nous apprendre *sur* le contemporain.

L'histoire a deux ennemis : l'amnésie (et son bras armé politique, le populisme) et le fétichisme du passé. Car l'histoire permet de faire émerger des récits qui rendent les simplifications du marché aussi bien que l'édification d'un canon intenable. C'est précisément à l'écriture de tels récits que nous entendons contribuer. Ceux de cette saison partent de deux points différents et se rencontrent autour d'un motif structurant pour le modernisme, comme le soulignait Rosalind Krauss en 1979 : la grille.

D'un côté, avec la rétrospective consacrée à Verena Loewensberg, mais aussi au projet consacré à Geraldo de Barros, l'on suit la façon dont un vocabulaire moderne, établi au début du 20<sup>e</sup> siècle, postule la création d'un langage universel, à l'instar de la science ou de la musique, et qui peut s'appliquer à tous les domaines de la création.

De l'autre, avec les expositions consacrées à Jackie Winsor et Jo Baer, comme beaucoup d'autres « artistes femmes travaillant avec la géométrie et la répétition », ainsi que le formule Lucy Lippard, l'on observe comment, dans le moment post-minimal des années 1960, elles « arrivent à leurs propres pratiques en utilisant un cadre orthonormé pour mieux le contredire ».

Cette convergence autour d'un système de coordonnées géométriques, dont la constitution remonte aux principes de rationalité de la culture occidentale, est le point à partir duquel se construisent des basculements, des libérations, des éclatements ou des divergences – soit ce qui nous apparaît comme une bonne définition des pratiques artistiques de notre temps. Et l'exploration et la contestation de ce motif par des artistes devraient nous inviter à en faire de même pour l'ensemble de ses domaines d'application et de ses apparitions sous forme de graphes, de tableaux et de programmations qui continuent à s'imposer comme des faits plutôt que des systèmes interprétatifs.

Page précédente :  
Geraldo de Barros, *Objeto Forma Projeto 53*, 1953/1979

# VERENA LOEWENSBERG

Dernier mouvement moderne en Suisse, l'art concret domine la scène nationale jusqu'à la fin des années 1960, lorsque d'autres influences internationales surgissent (Pop Art et art conceptuel d'abord, Fluxus et retour de la peinture figurative ensuite). Apparu dans l'entre-deux-guerres en Europe, l'art concret revendique l'objectivité et l'autonomie du langage plastique en dehors de toute référence au monde extérieur. S'opposant à l'art figuratif tout autant qu'à une abstraction déduite du réel ou expressive, il construit son langage à partir de la seule utilisation des éléments plastiques (formes, surfaces, couleurs) destinée à servir un principe géométrique clair.

Le groupe Art Concret, fondé en 1930 autour de Theo Van Doesburg, deviendra une référence pour des artistes tels que Vassily Kandinsky ou Jean Arp pour qualifier leur art. Mais c'est Max Bill qui donnera une réelle ampleur à ce mouvement, dès 1936 en Suisse, puis internationalement à travers plusieurs manifestations et publications.

Unique femme du groupe des « concrets zurichois », Verena Loewensberg n'atteint la même reconnaissance que ses compagnons (Bill, Camille Graeser et Richard Paul Lohse), qu'après l'apogée du mouvement. Il faudra en effet attendre la rétrospective du Kunsthaus de Zurich en 1981 (la première d'une artiste femme organisée par ce musée), cinq ans avant sa disparition, pour découvrir toute l'étendue de sa pratique.

Peu connue dans les régions francophones et s'étant rarement exprimée sur son travail, Verena Loewensberg (1912-1986) réalise des compositions précises, structurées mais faisant montre d'une grande liberté formelle et chromatique. Ses premières œuvres remontent à 1936 et la première peinture enregistrée dans son catalogue raisonné (qui compte près de 630 toiles, ainsi que des gouaches, des dessins, des gravures et des sculptures) date de 1944.

Après des études à la Gewerbeschule de Bâle (école des arts et métiers) où elle suit une formation en dessin, textile et théorie des couleurs, elle prend des cours de danse à Zurich. Entrée en contact, par l'intermédiaire de Bill, avec le groupe Abstraction-Création, qui gravite à Paris autour de Georges Vantongerloo, elle participe à sa première exposition en 1936.

Dans les décennies qui suivent, mariée, jusqu'en 1949, au designer Hans Coray, elle développe sa pratique picturale, tout en travaillant pour l'industrie textile locale et tout en se consacrant à des commandes d'art appliqué. Passionnée de jazz, elle ouvre, dans les années 1960, un magasin de disques à Zurich, City Discount. Dès cette époque, son travail repose sur des formes et des séries qui s'éloignent du canon de l'art concret et la rapprochent d'expériences menées au sein du Color-field Painting, du Pop Art ou de l'art minimal.

L'exposition du MAMCO est structurée autour de cette évolution : partant du rapport que toute cette génération entretient au motif de la grille en tant que système d'organisation rationnel, elle en montre l'explosion dès les années 1950, tout en rappelant l'importance de la musique et des arts appliqués dans les premières compositions de l'artiste. Elle montre aussi cette libération des formes et des couleurs qui aboutit aux séries des années 1970 et 1980, lesquelles dialoguent avec la pratique de la sérialité et l'abstraction radicale dont elles sont contemporaines.

Exposition organisée par Lionel Bovier. Avec le soutien de la la Stanley Johnson Stiftung, de la Ernst Göhner Stiftung et de la Georg et Josi Guggenheim Stiftung.

# GERALDO DE BARROS

Peintre, photographe et designer, Geraldo de Barros (1923-1998) est un artiste pionnier de l'art concret brésilien. Formé initialement en économie, il commence à étudier l'art au milieu des années 1940, tout en travaillant à la Banco do Brasil. Il se fait d'abord connaître comme photographe, grâce à la série abstraite *Fotoforma*, qu'il expose en 1951 au Musée d'art moderne de Sao Paulo. Le caractère tout à fait atypique de ce travail est récompensé par l'octroi d'une bourse qui lui permet ensuite de voyager en Europe. Il y rencontre notamment Max Bill ou François Morellet avec qui il entretiendra des rapports étroits. Particulièrement réceptif aux théories de la Gestalt et à la géométrie de l'art concret, il fonde à son retour au Brésil le *Grupo Ruptura* (avec notamment Waldemar Cordeiro et Luis Sacilotto) dont l'ambition est d'accorder les arts brésiliens au mouvement de modernisation que le pays est en train de connaître. Il participe à la première *Exposition internationale d'art concret* à Sao Paulo en 1956 ainsi qu'à la grande exposition internationale *konkrete kunst* organisée par Max Bill à Zurich en 1960. Dans le même temps, son intérêt pour les arts appliqués l'amène en 1954 à fonder *Unilabor*, une coopérative utopique de construction de meubles modernes.

L'exposition du MAMCO revient sur ce parcours en prenant pour point de départ le retour de l'artiste à l'art concret à la fin des années 1970, lorsqu' éliminant l'usage de la toile et du pinceau, il se tourne vers des matériaux nouveaux comme le formica. Il s'en explique dans un manifeste intitulé *Sur la reprise de quelques formes-objets d'art concret*, qui accompagne une exposition de cinq de ses tableaux à la biennale de São Paulo en 1979. D'une part, il y relate comment sa quête d'une « forme-objet » ne renvoyant à rien d'autre qu'à elle-même l'a conduit à reproduire ses premiers tableaux concrets de 1953 dans des matériaux industriels modernes. D'autre part, désireux de réinventer les relations de l'art à l'industrie en envisageant des productions artistiques à grande échelle, de Barros met également à disposition, dans le même manifeste, les schémas de composition de ses tableaux, permettant à quiconque de les reproduire. L'art concret est ainsi accessible à chacun et débarrassé de toute originalité. Ce manifeste-mode d'emploi peut ainsi faire songer à certains protocoles développés par l'art conceptuel. Il souligne par ailleurs les fondements sociaux de l'abstraction telle que l'envisage de Barros.

L'exposition est organisée par Paul Bernard, en étroite collaboration avec Fabiana de Barros et Michel Favre, et a reçu le généreux soutien de Heitor Martins.

Avec des œuvres produites entre 1960 et 1981, l'exposition du MAMCO présente les deux premières décennies d'une carrière intense et variée. On y découvre l'élaboration d'un minimalisme pictural au fil d'un parcours conclu par un tableau figuratif combinant corps et paysage archéologique.

Sans chercher à se conformer à un mouvement, Jo Baer (\*1929) a participé aux aventures artistiques les plus passionnantes des années 1960 et 1970. Après des études universitaires à Seattle et à la New School for Social Research à New York, elle côtoie la Ferus Gallery à Los Angeles avant de revenir à New York. En 1966, Lawrence Alloway l'invite, aux côtés de Judd, Ryman et Stella, dans une exposition consacrée à la « peinture systémique » et Mel Bochner l'inclut dans *Working Drawings and Other Visible Things on Paper not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*, l'une des pierres angulaires de l'art conceptuel. L'année suivante, elle participe à l'exposition *10* à la Dwan Galerie de Los Angeles avec Carl Andre, Agnes Martin et Robert Smithson.

L'exposition s'ouvre par une œuvre du début des années 1960 qui résonne avec les nouvelles tendances californiennes. A l'instar de son titre *The Risen (Wink)* [Le Ressuscité (clin d'œil)], biblique et aguicheur, le motif oscille entre abstraction et forme vernaculaire, ornement et héraldique.

Entre 1966 et 1974, Jo Baer s'oppose aux minimalistes pour affirmer la vitalité d'une peinture affranchie de sa nature perspectiviste et la possibilité d'une abstraction non illusionniste. Les tableaux qu'elle produit à cette époque consistent en des formes négatives, des cadres noirs peints sur fond blanc dont la rehausse chromatique permet un principe relationnel au sein et entre les tableaux – et optique avec le spectateur.

*H. Arcuata* réalisée en 1971 est une œuvre dont le titre reprend le latin de botanique (H. pour l'orientation horizontale et « Arcuata » en raison des formes incurvées peintes). Le tableau, qu'il convient d'accrocher très bas, au ras du sol, appartient à une série que l'artiste dénomme prosaïquement « Radiator Paintings ». Les dimensions et l'accrochage confèrent à ce dernier des qualités sculpturales, augmentées par le motif incurvé qui vient recouvrir le champ du châssis.

Jo Baer conçoit en 1974 deux œuvres imprimées qui articulent géométrie et langage. Cet intérêt pour le langage et le signe la conduit à quitter progressivement l'abstraction. *Demi-Pirouette (Half Turn on the Haunches)*, datant de 1981, combine, avec son titre chorégraphique, un corps féminin de profil, une amibe et des signes mystérieux. Dès 1974 les motifs paléolithiques sont récurrents, tout comme une écriture faite de cercles évoquant une topographie mégalithique.

A l'instar des cadres noirs et des paysages archéologiques, les signes picturaux chez Jo Baer ne sont pas exclusivement abstraits ou figuratifs, syntaxiques ou archéologiques, mais tendent à une expérience phénoménologique étendue qui embrasse abstraction, optique, langage et histoire.

Exposition organisée par Julien Fronsacq, avec le soutien de PACE Gallery

# JACKIE WINSOR

Depuis la fin des années 1960, Jackie Winsor (artiste américaine, née au Canada en 1941) réalise des sculptures qui étendent le vocabulaire de l'art minimal, utilisant des matériaux simples et partant du motif de la grille pour questionner les notions de travail et de processus.

Son œuvre, qui se développe dans les années 1970 en réaction à l'art minimal, a d'abord été qualifiée de « post-minimale », d'« Anti-Form » ou « d'art processuel ». Marquée par son histoire personnelle, la pratique de Winsor s'établit en effet à la croisée du minimalisme qui domine la scène new-yorkaise de cette époque et du féminisme. Elle maintient une géométrie élémentaire et un principe de symétrie mais substitue aux matériaux et méthodes industrielles des matières naturelles et le fait-main.

Ainsi que le décrit Lucy Lippard, « ses matériaux sont des planches de contreplaqué ou de pin, de la corde et de la ficelle, des briques, des lattis, des clous et des arbres. Avec eux, elle crée des objets compacts, naturels et d'une physicalité simple, sans prétention, mais formellement intelligents dans leur tension entre matériau et processus, processus et résultat. (...) Winsor déclare que ses préoccupations principales sont 'la répétition, le poids, la densité et la nature inaltérée des matériaux utilisés'. J'ajouterai l'échelle, le caractère obsessionnel, la temporalité, la naturalité et une réaction physique quasi-sensuelle (...). La répétition dans le travail de Winsor ne se réfère pas à la forme, mais au processus : c'est la répétition d'une unité matérielle qui compose finalement une forme unifiée et unitaire (...). L'ordre donné, la géométrie, sont toujours contredits dans son travail par des actions ou la nature des matériaux utilisés, par les dispositions propres des matériaux ou par le processus de travail. Beaucoup d'artistes femmes travaillant avec la géométrie et la répétition (...) arrivent à leurs propres pratiques en utilisant un cadre orthonormé pour mieux le contredire. »

Depuis les années 1970, Winsor fait également usage du hasard et d'éléments performatifs pour déterminer le résultat final de son travail de sculpture. Ainsi, par exemple, lorsqu'elle fait exploser un cube patiemment recouvert de 20 000 clous pour mieux le reconstituer ensuite, ou lorsqu'elle attache à l'arrière d'une voiture une pièce préalablement peinte de cinquante couches d'acrylique pour la traîner sur la route.

Avec la série des « insertions » murales, commencée dans les années 1990, elle semble faire allusion au régime pictural, mais explore la création d'un « espace négatif ». Et, à l'instar des « découpes » dans des bâtiments de Gordon Matta-Clark, avec qui elle devient amie aux débuts des années 1970, les « fenêtres » de Winsor ouvrent dans le mur un vide qui interroge l'espace dans lequel elles sont exposées.

En 1979, le MoMA lui offre une première exposition personnelle d'importance, avant la rétrospective itinérante organisée par le Milwaukee Art Museum de 1991. En 1997, P.S.1 à New York inaugure son espace rénové en invitant Winsor à y exposer et, plus récemment, en 2014, une exposition personnelle lui a été consacrée par le Aldrich Contemporary Art Museum de Ridgefield, Connecticut. L'exposition du MAMCO offre un panorama de sa pratique sculpturale en réunissant des œuvres des années 1960 à nos jours.

Organisée par Lionel Bovier, l'exposition a bénéficié du concours de la galerie Paula Cooper à New York.



Les œuvres réunies dans cette exposition conçue par John M Armleder sont toutes des formes de collaboration artistique : peintures ou sculptures réalisées à plusieurs mains, partitions ou pièces faites par délégation, projets pensés à la manière de ou en hommage à un autre artiste, etc. En choisissant ce titre (l'esperluette est un signe typographique qui résulte de la fusion des lettres « et »), il désigne donc un mode de collaboration par lequel se dissout la signature et s'éprouvent malicieusement les certitudes « auctoriales ».

En fondant, à la fin des années 1960, avec Claude Rychner et Patrick Lucchini, le groupe Ecart, John M Armleder, explore d'abord les protocoles de l'art conceptuel et de Fluxus. Plus tard, en organisant plusieurs expositions avec Sylvie Fleury et Olivier Mosset sous le sigle « AMF », il joue avec l'idée d'un groupe dont le projet serait celui d'une conversation esthétique renouvelée. Enfin, dans les années 2000, en reprenant à son compte des réalisations d'autres artistes ou en déléguant totalement la réalisation de certaines de ses œuvres, il fait de sa signature un élément quasi allographique.

Pour autant, l'exposition est moins un portrait de lui-même que d'une scène, de complicités et de coïncidences formelles. Les œuvres réunies, plus que d'informer sur le développement de sa propre pratique, bouleversent les rapports qui régissent le processus de création, la production d'une œuvre et les conditions de son exposition.

Avec des œuvres de John M Armleder & 43Mousse, Justin Adian, Stéphane Armleder, Ay-o, Domenico Battista, Gregory Bourrilly, Maurizio Cattelan, Ligia Dias, Stephan Eicher, Christian Floquet, Sylvie Fleury, Jeanne Graff, Jérôme Hentsch, Stéphane Kropf, Bertrand Lavier, Yves Levasseur, Patrick Lucchini, Manufacture des Gobelins, Christian Marclay, Olivier Mosset, Ada Ayo Perret, Mai-Thu Perret, Henri Passet, Claude Rychner, Blair Thurman, John Tremblay, Nicolas Trembley, Morgane Tschiember, Ben Vautier, Jordan Wolfson et des étudiant(e)s de l'ECAL.

L'exposition est organisée par John M Armleder en collaboration avec Sophie Costes

# DENNIS OPPENHEIM

A la fin des années 1960, Dennis Oppenheim (1938-2011) est connu pour son travail sur le corps et pour ses interventions dans le paysage. Celles-ci ont un mode d'existence éphémère, dont les traces documentaires et photographiques, plus qu'un reliquat, rendent compte de l'intentionnalité et du processus ; l'imagination ou la capacité de projection du spectateur fait le reste. C'est après une brève interruption dans les années 1980, marquant une transition d'avec les travaux antérieurs, qu'il s'attache véritablement à proposer des sculptures pérennes, non plus dans la nature mais dans l'espace urbain. Les sculptures alors engendrées sont précédées par des dessins et des maquettes, comme le sont les trois sculptures de 1983 présentées ici.

La technologie est une dimension récurrente dans l'œuvre d'Oppenheim qui déploie une énergie mesurable aussi bien dans le titre des pièces que dans la façon dont les éléments constitutifs sont connectés entre eux et apparaissent comme transformables ou dangereux. L'imbrication maîtrisée des plaques de métal assemblées de *Woven Explosion (Mondrian Under Pressure)* pourrait être l'embryon d'une machine infernale capable de libérer une énergie sous pression.

*The Day Before Starry Night (From Vincent van Gogh)* convoque la violence et l'instabilité mentale de van Gogh. Les mouvements de rotation en vrille ou en spirale, actionnés à l'électricité ou à la main, évoquent l'agitation du peintre de la *Nuit étoilée*. Le « X » en bois qui supporte et déverse guirlandes électriques et métalliques, plante le décor de son automutilation survenue l'avant-veille de Noël 1888. Le tremblement, qu'il soit le fait de figures animées ou d'une matière ultra-mobile, est l'une des signatures de l'œuvre : « Chez moi il n'y a pas d'approche d'un objet qui ne soit pas tremblée », disait Oppenheim.

*And the Mind Grew Fingers. Extended Fortunes*, titre de la rétrospective consacrée à l'artiste par P.S.1 à New York en 1992, met en avant l'idée que les formes sont une métaphore de la pensée : ici des mains mobiles géantes sont comme des plateaux de flippers sur lesquels une bille imaginaire ferait tinter les flips.

*Long Distance Anger-Rubber Hose (1992)* est une ronde de figurines mêlées en un réseau de relations énergétiques contrôlées, faite de tubulures entremêlées. Les pinces crocodiles métalliques pour batterie composent avec le pouvoir isolant du caoutchouc et du plastique pour matérialiser une colère retenue mais palpable.

Héritières des machines célibataires de Duchamp, des machines à produire de l'art de Roussel ou des machines auto-destructrices de Tinguely, les *Machine Pieces* d'Oppenheim jouent avec les points de rupture et cherchent à s'échapper des grilles formelles de l'époque.

L'exposition, organisée par Sophie Costes, est réalisée avec des œuvres de la collection du musée



# ÁNGELES MARCO

Ángeles Marco (1947-2008) est une figure incontournable du renouveau de la sculpture espagnole pendant la *Movida* (la transition culturelle des années 1980-1990) dont Valence fut un épicentre.

Entre 1974 et 1992, Ángeles Marco produit quatre grandes séries de sculptures dans lesquelles elle inclut des sons et des textes, ainsi que des indices personnels comme sa voix et son corps. Les matériaux constitutifs de ses œuvres (fer, caoutchouc, toile, tissus, négatifs photographiques, textes, sons) ne les confinent pas à une tradition académique, mais portent au contraire la trace d'une réflexion sur l'après du minimalisme américain.

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

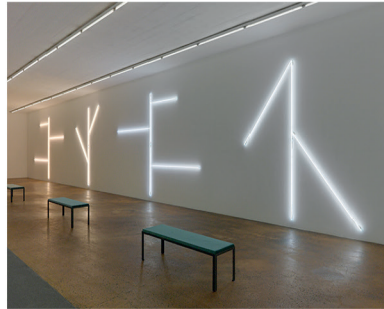
C'est son exposition à l'IVAM de Valence *El taller de la memoria (La Mémoire de l'atelier)* en 1992, qui la fait connaître en Espagne. A travers la présentation de six installations monumentales, il ne s'agissait pas seulement d'évoquer le stockage de la mémoire individuelle et collective, mais d'une véritable visite d'un atelier imaginaire déployé dans l'espace muséal.

Les séries *Suplemento* (1990-1992) et *Suplemento «entre»* (1992-1996) se développent ensuite autour de ce processus de fragmentation narrative et de suggestions personnelles qui demeurent elliptiques. Tout peut désormais être copié et enregistré, multiplié et transformé : paroles, écrits, formes et images. Les textes qui apparaissent sur les négatifs photographiques de l'œuvre *Texto-Entre* proviennent, par exemple, de bribes de la définition du « supplément » par le philosophe Jacques Derrida, mises en boucle.

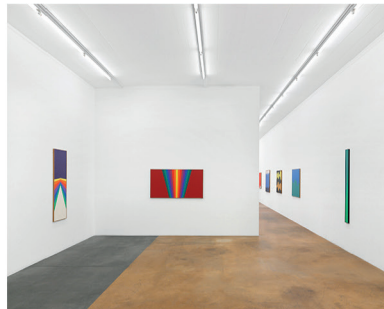
La maladie, qui interrompt un temps sa carrière, ainsi que sa position d'artiste femme intransigeante, ne lui ont pas permis de faire reconnaître sa pratique sur la scène internationale, malgré des expositions en Italie, Suisse, Allemagne et Grande Bretagne. Son œuvre, qui fait l'objet d'une rétrospective posthume à l'IVAM de Valencia en 2018-2019, reste donc largement à découvrir.

Les œuvres présentées ici, sélectionnées par Sophie Costes, ont été offertes au musée par Vladimir Stepczynski et Pierre Mirabaud.

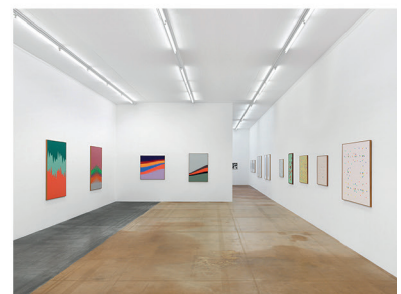
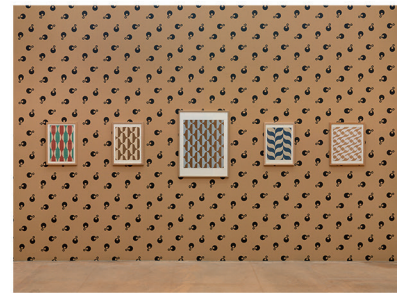
# ICONOGRAPHIE PRINTEMPS 2022



# ICONOGRAPHIE PRINTEMPS 2022



# ICONOGRAPHIE PRINTEMPS 2022



# ICONOGRAPHIE PRINTEMPS 2022



# PARTENAIRES

## Partenaires expositions printemps 2022

Stanley Johnson Stiftung  
Ernst Göhner Stiftung  
Georg et Josi Guggenheim Stiftung  
Heitor Martins

---

## Sponsors principaux



Fondation genevoise  
de bienfaisance  
Valeria Rossi di  
Montelera

---

## Sponsors



LENZ & STAEHELIN

---

## Donateurs



FONDATION COROMANDEL



---

## Partenaires

CHRISTIE'S

Sotheby's

Georg et Josi  
Guggenheim Stiftung

ERNST GÖHNER STIFTUNG

STANLEY THOMAS  
JOHNSON  
STIFTUNG

---

## Partenaires hôteliers



---

## Partenaires médias



---

## Partenaires

Belsol

ComputerShop

PAYOT  
LIBRAIRE

teo jakob

jrp|editions