

Preview	04
On View	10
Rear View	22
Features	44
William Leavitt	46
Kelley Walker	50
Wade Guyton	56
Highlights	62



Editorial

Lionel Bovier

□ L'art contemporain jouit aujourd'hui d'une forte visibilité, comme l'attestent sa présence médiatique et son importance touristique, le développement de mégagalleries ou la multiplication de fondations privées. Mais, cette attractivité met aussi les institutions publiques qui s'attachent à le présenter en crise. Certaines, parmi les plus grandes, se sont aujourd'hui réglées sur le mode de fonctionnement de l'industrie culturelle, avec sa succession de têtes d'affiche et son évaluation publimétrique ; d'autres cherchent leur salut dans des développements architecturaux signés par des « starchitectes » ; les plus petites, enfin, se provincialisent trop souvent en tentant de ramasser les miettes de la programmation et du public des premières. Abandonnant l'histoire au profit de l'événement, héroïsant les figures individuelles (dont un portrait orne en général l'entrée de chaque exposition), remplaçant la terminologie artistique par des catégories généralistes, abondant dans le sens du déjà médiatisé, le musée s'organise de plus en plus fréquemment autour de principes que ne renieraient pas le département marketing d'une entreprise de loisirs...

Le MAMCO a, depuis sa fondation, cherché une alternative à cette évolution, qui fait du visiteur un consommateur pressé de passer d'une attraction à l'autre. Souhaitant conserver le rôle de « fabrique de l'histoire » que le musée a, en d'autre temps, revendiqué, il propose, par un récit se déroulant sur une temporalité assez courte (de la décennie 1960 à nos jours), de redonner une *syntaxe historique* aux œuvres présentées. A chaque séquence correspond une problématique ou une question théorique que le musée, en tant que laboratoire d'écriture collective de l'histoire, s'attache à explorer et dont il présente au public l'état de sa recherche. Il articule ainsi la présentation de sa collection à l'organisation d'expositions temporaires renouvelées trois fois par année, dans un dispositif qui fait *réagir* les autres étages à l'exposition

■ Contemporary art is currently benefiting from a great visibility, as its presence in the media and its touristic impact, the development of mega-galleries, and the increasing number of private foundations can all testify. But this attractiveness also forces public institutions that are committed to presenting it to face up a crisis. Some of the greatest of them are now organized along the lines of how the cultural industry is run, with a succession of crowd-pullers and turnstile evaluations; others seek out their salvation from architectural developments created by “starchitects”; finally, the smallest of them often become overly provincial by attempting to pick up the crumbs from the programs and publics of their larger counterparts. Abandoning history for an event rationale, making heroes of individual figures (with a portrait of them generally adorning the entrance of each exhibition), replacing artistic terminology by general categories, and clearly favouring what has already been mediated, museums are increasingly organized according to principles which marketing departments in the leisure industry would not disown...

Since its foundation, MAMCO has looked for an alternative to this evolution, which turns visitors into consumers rushing from one attraction to another. In the desire to preserve the role of an “history maker” which museums used to claim, it attempts to provide a narrative, extended over a fairly short period (from the 1960s to now), so as to give back an *historical syntax* to the works it presents. For each sequence, there is a corresponding issue or theoretical question which the museum, as a laboratory for the collective writing of history, aims to explore and then reveal to the public the current state of its research. It thus conjoins the presentation of its collection with the organization of temporary exhibitions which are renewed three times a year, in a way that makes all the floors *react*, in order to project the museum as a “global

principale et permet de projeter le musée comme une « exposition globale » – une unité qui soit plus que la somme de ses parties. Enfin, la réunion « d'espaces d'artistes » sur le plateau du quatrième étage propose non seulement une représentation de la singularité de ses collections, faisant du protocole, de la partition et de la collaboration avec l'artiste autant de points nodaux de sa politique, mais permet également à des formes éphémères, performatives et vivantes de trouver une place au sein de ce qui semble le plus stable.

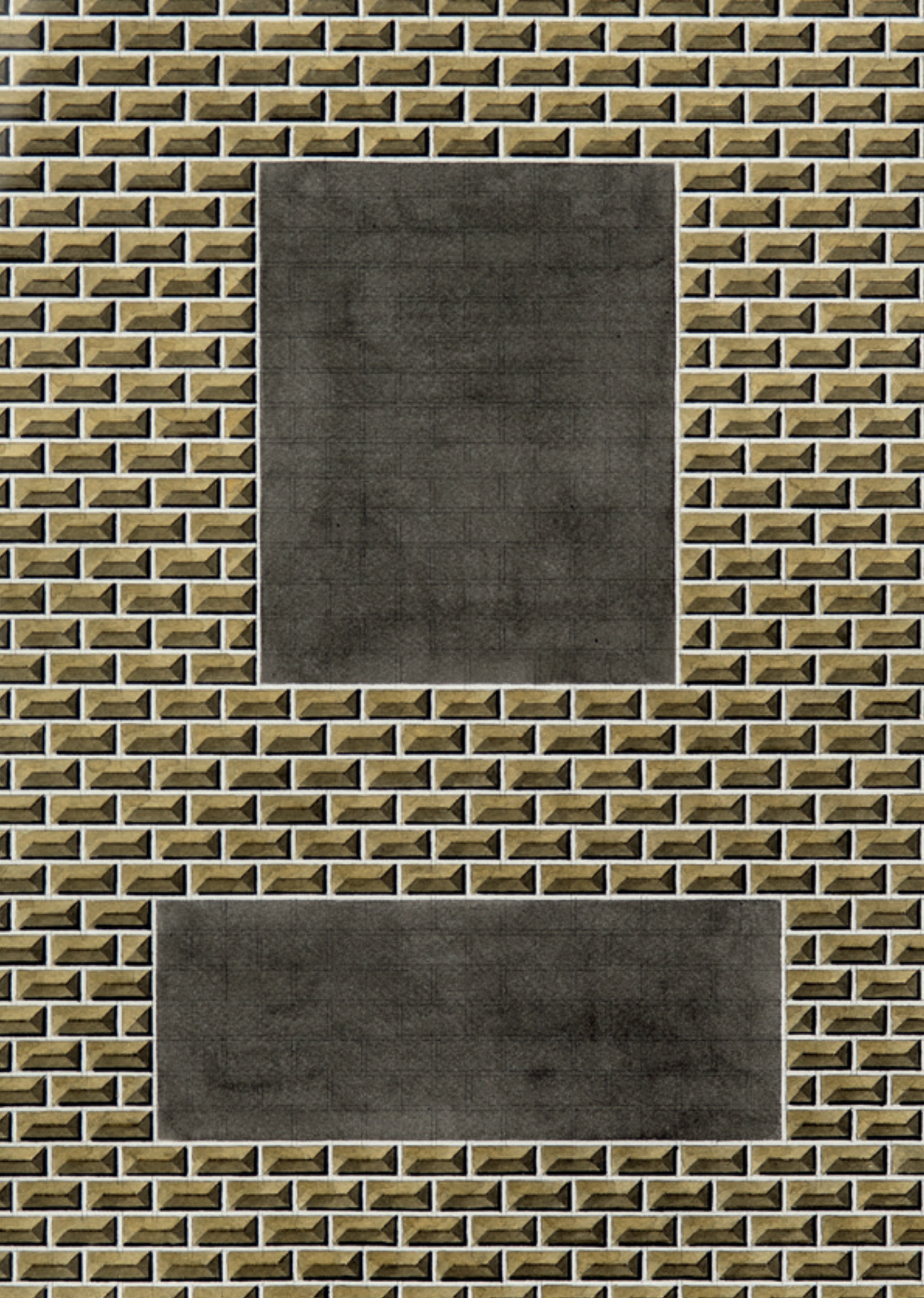
exhibition”—a unity which is greater than the sum of its parts. Finally, the bringing together of “artists’ spaces” on the fourth floor not only provides a view of the singularity of its collections, turning protocol, score, and collaboration with an artist into nodal points in its policy, but it also opens the way for ephemeral, performative, and live forms to find a place amid what can seem the most stable.

It was therefore necessary to find an appropriate format to communicate the museum's activities: this publication, which

Le MAMCO propose, par un récit se déroulant sur une temporalité assez courte – de la décennie 1960 à nos jours –, de redonner une *syntaxe historique* aux œuvres présentées

Il fallait donc aussi trouver un format pour communiquer les activités du musée qui lui corresponde: la présente publication, qui remplace nos cartons d'invitation et autres supports de communication sans véritable contenu, entend restituer les sujets de réflexion que nous nous sommes donnés, les concepts élaborés lors de la préparation des expositions et les résultats présentés (ou non) au public. Ce premier numéro d'un « journal » semestriel est appelé à évoluer, à ajuster son interlocution au public à qui il s'adresse, considéré aussi bien comme lecteur que visiteur, c'est-à-dire comme sujet interprétant d'une offre que nous espérons aussi complexe qu'enrichissante.

replaces our invitation cards and other forms of communication lacking in any real content, aims at presenting the topics we have selected through the year, the concepts that were elaborated during the preparation of the exhibitions, and the results that have (or have not) been presented to the public. This initial issue of a twice-yearly publication is intended to evolve in the future, adjusting its relation with the public it addresses, seen just as much as readers as visitors, or, in other words, as individuals who will interpret an offer that we hope will be as complex as it is enriching.



PREVIEW

Rasheed Araeen

30.5–9.9.2018

Organisée par Nick Aikens et Paul Bernard,
l'exposition a d'abord été présentée au
Van Abbemuseum d'Eindhoven et circule
ensuite au Baltic Centre for Contemporary
Art, Gateshead et au Garage Museum of
Contemporary Art, Moscow

Rasheed Araeen, vue de l'exposition
au Van Abbemuseum, Eindhoven 2017

Vaclav Pozarek

30.5–9.9.2018

Organisée par Lionel Bovier
et Fabrice Stroun





□ A l'été 2018, le MAMCO inaugure, à l'occasion de la rétrospective consacrée à l'artiste d'origine pakistanaise Rasheed Araeen (organisée par le Van Abbemuseum d'Eindhoven et circulant ensuite au Baltic Centre et au Garage de Moscou), un premier volet de sa réflexion sur l'internationalisation de son corpus exposé et de l'émergence d'une histoire mondiale de l'art.

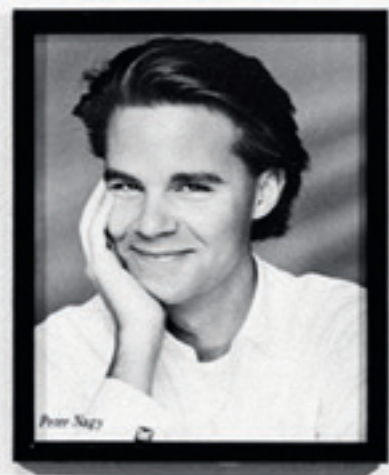
Le rapport politique qu'Araeen entretient aux formes dites minimales et son engagement dans la théorie post-coloniale confèrent à sa pratique une valeur exemplaire dans le processus de « décolonisation » des formes artistiques de la seconde moitié du 20^e siècle. L'hégémonie occidentale des institutions muséales et historiographiques a en effet imposé le mythe d'un « musée d'art moderne universel », dont on mesure aujourd'hui le caractère proprement *idéologique*. Ce sont donc aussi bien les résonances d'une logique évolutionniste et progressiste de l'histoire de l'art que les contextes culturels considérés qui sont aujourd'hui mis en question par l'intégration d'autres récits, par la prise en compte de questionnements critiques, politiques et socio-économiques différents. Pour autant, on peut aussi avancer que l'impératif de la globalisation d'intégrer la « différence » ne suffit pas à résoudre les problèmes d'une idéologie dominante, mais qu'il se borne à en déplacer les coordonnées.

Ces questions sont au cœur des nouvelles expositions de la séquence d'été 2018, parmi lesquelles celle consacrée à l'artiste d'origine tchèque Vaclav Pozarek qui devrait inviter à réfléchir sur l'impact de l'art d'Europe de l'Est avant la chute du Mur sur le vocabulaire abstrait d'un artiste actif en Suisse depuis les années 1970.

■ In summer 2018, MAMCO is inaugurating, with the retrospective devoted to the Pakistani and London-based artist Rasheed Araeen (organized by the Van Abbemuseum, Eindhoven, and then touring to the Baltic Centre and the Garage, Moscow), an initial phase in its reflections about the internationalization of the corpus it displays, and the emergence of a “world art history.”

The political relationship that Araeen has with so-called Minimal forms, and his commitment to post-colonial theory, gave his practice an exemplary value in the process of “decolonizing” artistic forms in the second half of the 20th century. The Western hegemony over museums and historiographical institutions had, as a result, imposed a mythical “universal modern art museum,” whose virtually *ideological* dimensions can now be gauged. Thus, both the echoes of an evolutionary and progressive rationale in art history, and the cultural contexts in question are examined, while bringing in other narratives, which take into account different critical, socio-economic, and political issues. And yet, it might also be stated that the drive for globalization to include “differences” is not enough to solve the problems coming from a dominant ideology, and that this quite simply shifts the goal posts.

These questions lie at the heart of the cycle of new exhibitions in the summer 2018 sequence, including the one devoted to the Czech-born artist Vaclav Pozarek, which should provide an invitation to think through the impact of Eastern European art, before the fall of the Wall, on the abstract vocabulary of an artist who has been working in Switzerland since the 1970s.



ON VIEW

Die Welt als Labyrinth

28.2–6.5.2018

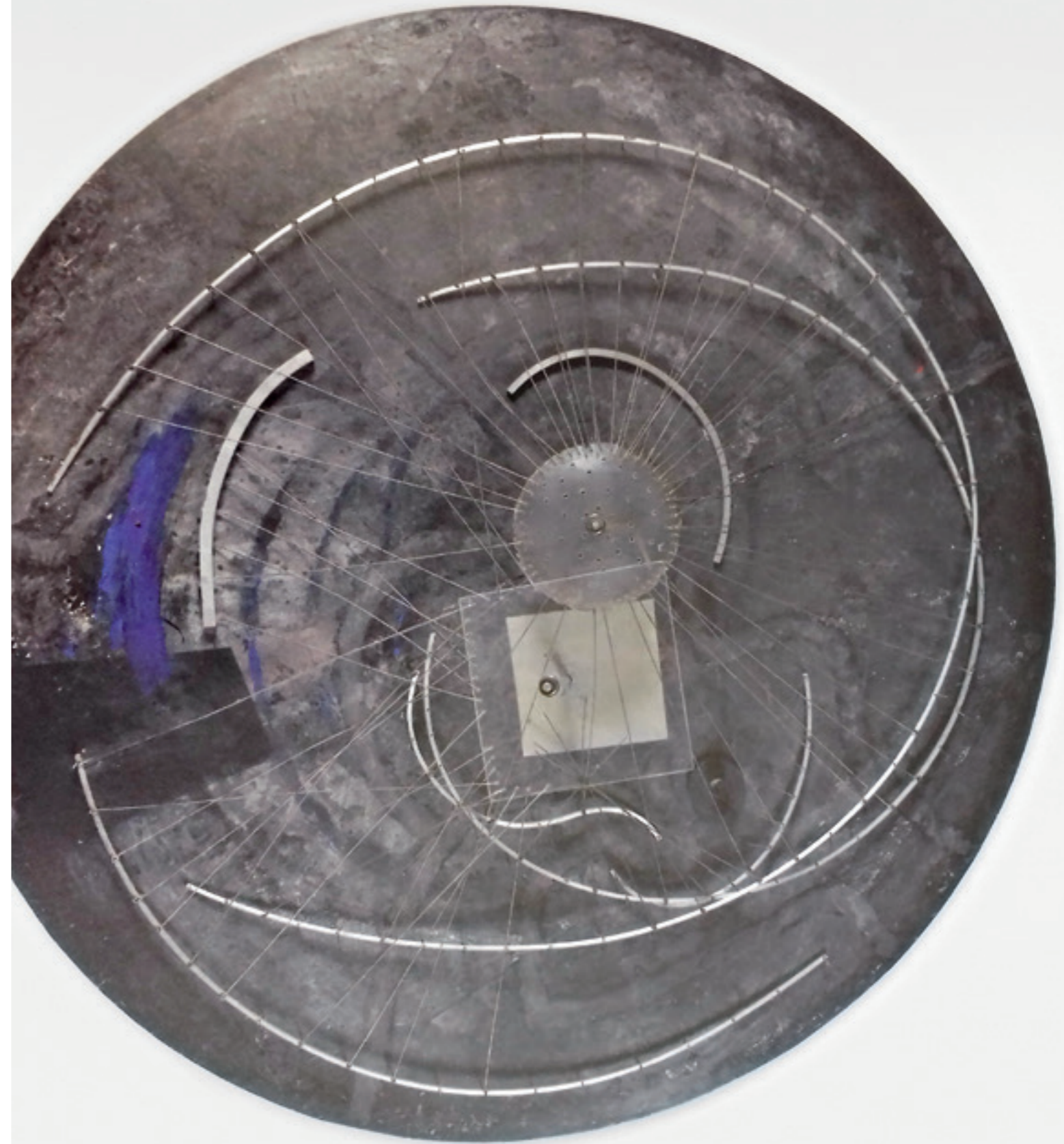
Lettrisme, Internationale Lettriste,
Deuxième Internationale Lettriste,
Mouvement pour un Bauhaus
Imagiste, Laboratoire expérimental
d'Alba, Comité psychogéographique
de Londres, Internationale
Situationniste, Situationnist Times,
SPUR

Organisée par John Armleder, Paul Bernard,
Gérard Berréby, Lionel Bovier, Alexandra
Catana Tucknott, Julien Fonsacq
et Mai-Thu Perret

12

ON VIEW

Constant, *Projet pour un
camp de gitans*, 1956 (détail)
Collection Gemeentemuseum, La Haye



13

ON VIEW

□ Ce printemps, le MAMCO a souhaité revenir sur le Lettrisme et l'Internationale Situationniste, deux mouvements artistiques issus de Paris et qui occupent dans l'horizon politique de mai 68 une place toute particulière. L'exposition a été organisée par un collectif et propose en guise de méthode de suivre « le passage de quelques personnes sur une assez courte unité de temps », plutôt que d'entrer dans les querelles généalogiques qui n'ont cessé d'agiter ces deux ensembles artistiques.

Le titre se réfère à un projet inabouti d'exposition situationniste au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1960 et pointe l'une des questions essentielles que soulève toute présentation de ces mouvements d'avant-garde : comment exposer dans un musée ceux qui se sont systématiquement opposés à l'institution culturelle ? Au-delà d'un sabotage de l'art par un registre de formes et de techniques non conventionnelles, c'est en effet l'art comme champ social constitué, régulé par des institutions et déterminé par l'économie marchande que vont viser ces mouvements.

Le Bauhaus Imaginiste, comme son nom l'indique, est né d'une opposition théorique radicale à l'école portée par Max Bill ; l'Internationale Lettriste a cherché à liquider l'héritage surréaliste, incarné notamment par André Breton ; leur fusion en Internationale Situationniste a donné lieu à une série de manifestations s'en prenant à la critique d'art (action de Piet de Groof avec Debord et Wyckaert contre l'assemblée générale de l'AICA à Bruxelles), les galeries marchandes (exposition de Jorn et Pinot-Gallizio organisées conjointement, le même soir dans les galeries parisiennes René Drouin et Rive Gauche) ou l'institution muséale (comme dans le projet avorté au Stedelijk Museum pour lequel ils demandèrent une « garantie de non-soumission à l'optique des musées »). Cette opposition systématique se joue sur tous les fronts de la culture, jusqu'à l'UNESCO dont l'IS projette de s'emparer... Progressivement, les moyens artistiques se retrouvent ainsi subordonnés au combat politique révolutionnaire. L'exposition *Destruction of RSG-6* dans une petite galerie à Odense au Danemark en 1963, la seule que les situationnistes acceptent de réaliser, est à cet égard exemplaire :

■ This spring, MAMCO decided to turn back to Letterism and the Situationist International, two artistic movements from Paris, which occupied a very special place on the political horizon of May '68. This exhibition was organized by a collective and its method was to follow "the passage of a few people over quite a short period of time," rather than enter into the genealogical quarrels that constantly agitated these two artistic groups.

The title alludes to an unrealized project for a Situationist exhibition at the Stedelijk Museum, Amsterdam, in 1960, and shows up one of the main questions that are raised by any presentation of these two avant-garde movements: how to exhibit in a museum people who were systematically opposed to cultural institutions? Going further than a sabotaging of art through an unconventional register of forms and techniques, it was art as a distinct social territory, governed by institutions, and determined by the market economy, that was in these movements' crosshairs.

The Imaginist Bauhaus, as its name makes clear, was born from a radical theoretical opposition to the school headed by Max Bill; meanwhile the Letterist International was trying to wipe out the Surrealist heritage, in particular as embodied by André Breton; their merger as the Situationist International led to a series of events aimed at art criticism (Piet de Groof's action with Debord and Wyckaert against the general assembly of the AICA in Brussels), art market galleries (Jorn's and Pinot-Gallizio's shows being organized at the same time, on the same evening in the Paris galleries René Drouin and Rive Gauche) or the museum as an institution (as in the aborted project at the Stedelijk Museum, for which they demanded the "guarantee of non-submission to a museum viewpoint"). This systematic opposition was played out on every cultural front, including UNESCO, which the SI intended to take over... Gradually, artistic approaches became subordinated to a revolutionary political combat. The exhibition *Destruction of RSG-6* in a little gallery in Odense, Denmark, in 1963, was the only one that the Situationists agreed to put on and, in this respect, was exemplary: from now on, it would be necessary to transcend





il faut dorénavant dépasser l'art et réaliser la philosophie, comme le revendiquent les directives peintes par Debord. A partir des années 1960, l'IS multiplie les exclusions d'artistes jusqu'à proclamer, dans une résolution, que toute œuvre d'art produite par des situationnistes était « anti-situationniste » ! « Du plus politique des mouvements artistiques », rappelait Laurent Chollet, l'IS est ainsi devenue « le plus artistique des mouvements politiques ».

Ce sont ces contradictions et les attaques portées à l'art que l'exposition du MAMCO s'est proposée de retracer à travers l'évocation d'une série de manifestations historiques.

art and live out the philosophy that was expressed in Debord's painted directives. As of the 1960s, the SI excluded more and more artists before proclaiming, in a resolution, that any work of art produced by a Situationist was "anti-Situationist"! "From being the most political of artistic movements," as Laurent Chollet put it, "the SI became the most artistic of political movements."

It is these contradictions and attacks made against art that the exhibition at MAMCO aimed to retrace, through the evocation of a series of historical events. Furthermore, the exhibition's very title

Du plus politique des mouvements artistiques, rappelait Laurent Chollet, l'IS est ainsi devenue le plus artistique des mouvements politiques

Par ailleurs, dès son titre, l'exposition insiste aussi sur un motif qui essaimé dans les productions du mouvement, que ce soit dans les films de Guy Debord, les schémas de SPUR, ou les peintures de Ralph Rumney : à la fois parcours conditionné et lieu de toutes les rencontres, le labyrinthe s'entrevoyait comme l'une des métaphores privilégiées de la *dérive* situationniste, cette expérience « psychogéographique » du territoire urbain, qui demeure la pratique la plus associée aux situationnistes. Enfin, dans cette nébuleuse, l'exposition s'est particulièrement attachée à quelques figures qui n'auront pas voulu renoncer à l'art ; ainsi les œuvres de Giuseppe Pinot-Gallizio, Ralph Rumney, Asger Jorn, Gil Wolman et Jacqueline de Jong, tous évincés de l'IS (à l'exception de Jorn, qui démissionna lui-même), ont trouvé une place particulière dans l'exposition.

focuses on one motif that runs through the movement's productions, be they Guy Debord's films, SPUR's schemas, or Ralph Rumney's paintings: both a pre-established journey, and a site allowing for all kinds of encounters, the labyrinth can be seen as one of the finest metaphors for a Situationist *dérive*, that "psychogeographic" experience of the urban territory, which is the practice that is most associated with the movement. Finally, in this universe, the exhibition particularly focused on a few figures who did not want to give up on art; so it is that works by Giuseppe Pinot-Gallizio, Ralph Rumney, Asger Jorn, Gil Wolman and Jacqueline de Jong, all thrown out of the SI (apart from Jorn, who left of his own accord), were given pride of place in the exhibition.

J.V. Martin, *North America after WW III (reconstruction)*, 1965-1966
Collection Museum Jorn, Silkeborg

Art & Entertainment

28.2–29.4.2018

Alex Bag, Gretchen Bender, Joseph Beuys, Jennifer Bolande, Marcel Broodthaers, Maurizio Cattelan, Cosey Fanni Tutti, Sylvie Fleury, Nicolas Garait-Leavenworth, General Idea, Gilbert & George, Rodney Graham, Gary Gross, Robert Heinecken, Pierre Huyghe, IFP, Alex Israel, Alain Jacquet, Larry Johnson, Mike Kelley & Paul McCarthy, Silvia Kolbowski, Jeff Koons, Mark Leckey, Allan McCollum, Adam McEwen, John Miller, Philippe Parreno, Donna-Lee Philips, Richard Prince, Pruitt & Early, David Robbins, Martha Rosler, Julia Scher, Cindy Sherman, Michael Smith, Elaine Sturtevant, Jacques Toulorge (readymades belong to everyone®), Andy Warhol, John Waters, Christopher Williams

Organisée par Paul Bernard et Lionel Bovier



□ Un projet élaboré à partir des écrits de l'artiste américain David Robbins sur les rapports entre l'art et la notion de spectacle depuis le Pop Art, nous a permis de porter un regard différent sur la collection d'œuvres des années 1980 conservée au musée. L'exposition s'est construite sur l'inversion notable entre la période qui court des années 1960 aux années 1990 et celle qui nous sépare du début du 21^e siècle : le souhait d'artistes d'intervenir dans l'industrie culturelle et les circuits du divertissement se voit aujourd'hui remplacé (ou du moins renvoyé à son reflet déformé) par des célébrités de l'industrie cinématographique ou musicale utilisant des formats artistiques. Partant de ce constat d'une substitution, l'exposition voulait réunir les étapes d'un rapport entre art et « entertainment », allant de la critique du spectaculaire à l'horizon de la culture de la célébrité, en passant par le démontage de ses mécanismes et de ses outils.

■ A project, based on the writings of the American artist David Robbins, about the relationship between art and the notion of the spectacle since Pop art, allowed us to adopt a different view of the collection of works from the 1980s of the museum. The exhibition was built up around the clear inversion between the period that runs from the 1960s to the 1990s, and the one that separates us from the start of the 21st century: the desire of artists to act in the cultural industry and entertainment circuits has now been replaced (or else referred back to its warped reflection) by celebrities in the cinema or music industry who use artistic formats. Based on this observation of substitution, the exhibition intended to unite the states of the relationship between art and entertainment, ranging from a criticism of the spectacular to the cultural horizon of celebrity, while stripping down their various mechanisms and tools.

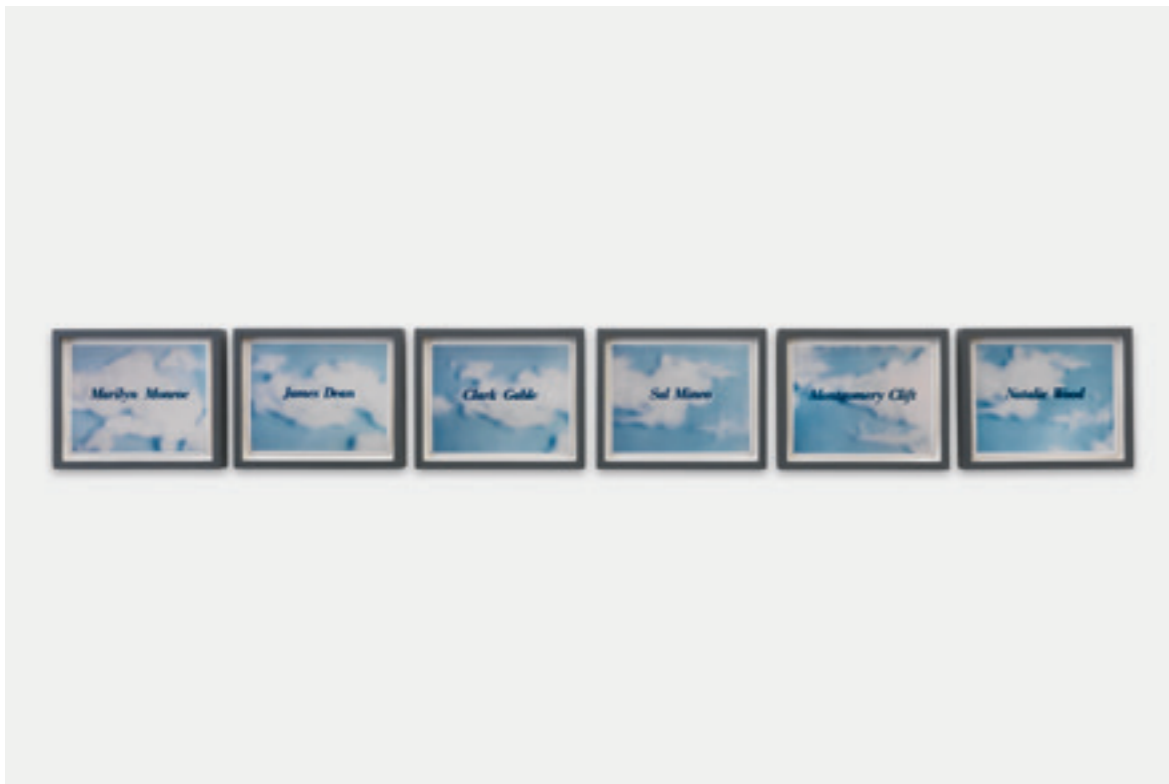
General Idea, *Copyright (Blue)*, 1987
Collection privée

Elaine Sturtevant, *Beuys La Rivolutione siamo noi*, 1988
Collection MAMCO, don Christian Bernard

Silvia Kolbowki, *Model Pleasure V*, 1983
Collection MAMCO, œuvre acquise grâce à l'Association des Amis du MAMCO



Larry Johnson, *Untitled (Movie Stars on Clouds)*, 1983
Collection particulière, dépôt MAMCO





REAR VIEW

□ En 2016-2017, le MAMCO s'est attaché à construire un récit du temps court qu'il envisage, soit des années 1960 à aujourd'hui, à travers de nombreuses présentations monographiques liées à la collection (Guy de Cointet, Maria Nordman, Franz Erhard Walther, Vito Acconci, Gordon Matta-Clark, Elizabeth Murray, Siah Armajani, Nam June Paik, etc.) et plusieurs expositions collectives. Ainsi, *GVA-JFK* revenait ainsi sur le dialogue transatlantique entre la scène suisse romande et New York dans les années 1980, tandis que *Swiss Pop* envisageait la réaction vernaculaire des artistes suisses au Pop Art. *Zeitgeist* interrogeait le(s) retour(s) de questions de figuration et d'expressivité entre les années 1970 et aujourd'hui et *Narrative Art* s'attachait à présenter ce mouvement artistique des années 1970 caractérisé par l'emploi de la photographie de manière documentaire ou conjuguée à du texte.

En outre, une série de présentations éclatées dans le temps ont tenté d'offrir des perspectives historiographiques sur la décennie 1980, à travers des expositions consacrées à Ericka Beckman, Jenny Holzer, Jack Goldstein, Larry Johnson, Sherrie Levine, Cady Noland, Laurie Parsons, Philippe Thomas ou Felix Gonzalez-Torres, soit un ensemble de pratiques, essentiellement américaines, liées à la « Pictures Generation », à l'appropriation et aux politiques de représentation. Ce cycle implicite, organisé par Lionel Bovier, était consacré à une restitution des enjeux d'une génération d'artistes pour qui l'image possède encore un poids, une présence et une force sémantique que la digitalisation croissante des années 1990 effacera progressivement au profit, dans les années 2000, d'une conception de l'image comme « peau liquide », susceptible de muter indéfiniment et d'être appliquée sur n'importe quel support – une transformation que les expositions monographiques de Wade Guyton et Kelley Walker explicitaient parfaitement.

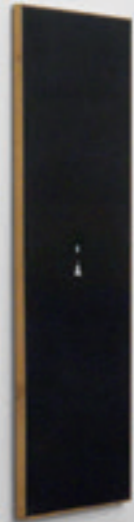
■ In 2016–2017, the MAMCO set out to construct a narrative covering the short period which it focuses on, from the 1960s to now, via a number of monographic presentations associated with its collection (Guy de Cointet, Maria Nordman, Franz Erhard Walther, Gordon Matta-Clark, Vito Acconci, Elizabeth Murray, Siah Armajani, Nam June Paik, etc.) and several group shows. Thus, *GVA-JFK* looked back at the transatlantic dialogue between the French-speaking Swiss scene and New York in the 1980s, while *Swiss Pop* examined the vernacular reaction of Swiss artists to Pop art. As for *Zeitgeist*, it explored the returning question(s) of figuration and expressivity in the 1970s and today, while *Narrative Art* focused on presenting this artistic movement from the 1970s, characterized by the use of photography in a documentary way or combined with texts.

Furthermore, a series of presentations, spread out over time, sought to offer historiographical perspectives of the 1980s, through exhibitions devoted to Ericka Beckman, Jenny Holzer, Jack Goldstein, Larry Johnson, Sherrie Levine, Cady Noland, Laurie Parsons, Philippe Thomas or Felix Gonzalez-Torres; in other words, a set of mostly American practices, linked to the “Pictures Generation,” appropriation, and the politics of representation. This implicit cycle, curated by Lionel Bovier, was devoted to reconstituting the challenges for a generation of artists for whom images still had a weight, presence, and semantic power, which the growing digitalisation of the 1990s would gradually eliminate before arriving, in the 2000s, at the conception of the image as a “liquid skin”: something that could mutate endlessly and be applied onto any type of medium—a transformation that the monographic exhibitions of Wade Guyton and Kelley Walker made amply clear.

Sherrie Levine, vue de l'exposition au MAMCO, été 2016

Cady Noland et Laurie Parsons, vue de l'exposition au MAMCO, été 2017





GVA–JFK
1.6–4.9.2016

John M Armleder, *Furniture*
Sculpture 229, 1989
Collection Stéphane Ribordy, Genève

**John Armleder, Francis Baudevin,
Lisa Beck, Alexandre Bianchini,
Stéphane Dafflon, Philippe
Decrauzat, Steve DiBenedetto,
Marcia Hafif, Helmut Federle,
Sylvie Fleury, Christian Floquet,
Francesca Gabbiani, Peter Halley,
Karen Kilimnik, Alix Lambert,
Christian Marclay, Cady Noland,
Olivier Mosset, Amy O'Neill,
Steven Parrino, Michael Scott,
Haim Steinbach, Sidney Stucki,
Blair Thurman, John Tremblay,
Alan Uglow, Vidya Gastaldon
& Jean-Michel Wicker, Dan Walsh**

Organisée par Lionel Bovier, avec le
soutien de la Fondation de bienfaisance
du Groupe Pictet

28

REAR VIEW



REAR VIEW

29

□ L'exposition revenait sur les échanges des scènes artistiques de New York et de Suisse romande, entre le début des années 1980 et la fin des années 1990. Soit, entre le moment où Olivier Mosset parle de « peinture radicale » avec Marcia Hafif (pour reprendre le titre de l'exposition du Williamstown College Museum of Art de 1979) et l'apparent éclatement de ce vocabulaire abstrait dans les pratiques d'artistes tels que Philippe Decrauzat, Stéphane Dafflon ou Lisa Beck. On suivait en effet, salle par salle, les étapes d'une discussion intergénérationnelle qui s'origine dans la

■ The exhibition looked back over exchanges between the New York and French-speaking Switzerland art scenes from the 1980s and 1990s. A period that spans Olivier Mosset and Marcia Hafif's discussion of "radical painting" (to quote the title of the exhibition at the Williamstown College Museum of Art of 1979) and the apparent blast of this abstract vocabulary in the practice of artists such as Philippe Decrauzat, Stéphane Dafflon, and Lisa Beck. As one progressed from room to room, one followed the stages of an intergenerational discussion that originated in painting but

L'exposition revenait sur les échanges des scènes artistiques de New York et de Suisse romande, entre les années 1980 et la fin des années 1990

peinture, mais outrepassait rapidement toute définition par médium. Ainsi en est-il des conversations que John M Armleder aura, dès le milieu des années 1980, avec Peter Halley et Haim Steinbach, autour de la notion de « géométrie culturelle » (ou « néo-géo » comme la critique de l'époque la désigne), mais également avec Helmut Federle et Olivier Mosset sur l'héritage de l'abstraction dans la période « postmoderne ». En ce sens, l'exposition se plaçait dans la perspective de l'entreprise conduite par John M Armleder lorsqu'il organisait à Genève *Peinture abstraite* en 1984, une manifestation qui eut beaucoup d'impact sur la scène régionale.

Dans les années 1990, pour nombre d'artistes, la peinture doit être « rechargée » par des contenus extérieurs (musique, design, appropriation, etc.) pour continuer à exister. C'est le cas de Francis Baudevin, qui reprend des emballages de médicaments comme autant d'abstractions trouvées, de Blair Thurman dont les constructions en relief s'inspirent des « sous-cultures » de l'automobile ou de John Tremblay qui cherche à donner à ses objets peints la qualité d'éléments industriels faits main.

rapidly transcended any definition by medium. This is as true for the conversations John M Armleder had in the mid-1980s with Peter Halley and Haim Steinbach on the notion of "cultural geometry" (or "Neo-Geo" as critics referred to it at the time), as it is for those he had with Helmut Federle and Olivier Mosset on the legacy of abstraction in the "postmodern" period. In this sense, the project paid tribute to an exhibition organized by John M Armleder: *Peinture abstraite* (Ecart, Geneva 1984), an event which had a great impact on the regional art scene.

For many artists of the 1990s, painting had to be "reloaded" with external content (music, design, appropriation, etc.). This is true of Francis Baudevin, who refashioned pharmaceutical packages into found abstract compositions; of Blair Thurman, whose constructions, in relief, are inspired by car subcultures; and of John Tremblay, who sought to give his painted objects the quality of "handmade industrial" components. Others, such as Dan Walsh and Michael Scott, attempted to renew the viewer's relationship with painting through

D'autres, tels que Dan Walsh et Michael Scott, chercheront dans la phénoménologie (symbolique ou optique) les ressorts d'une relation renouvelée au regardeur. Au final, c'est sans doute la pression conjuguée de ces différentes remises en jeu de la peinture qui explique son éclatement référentiel et sa spatialisation, à l'orée des années 2000.

Au passage, l'exposition rappelait que des artistes femmes développèrent un rapport plus distant à cette histoire encore largement narrée sur le mode masculin et, à l'instar de Sylvie Fleury et Karen Kilimnik, furent réunies dans des manifestations pointant une nouvelle « sensibilité féministe » (telle que *Bad Girls*, en 1993).

L'exposition évoquait encore, par sa dimension dialogique et l'origine de ses prêts (presque uniquement issus de Genève), l'importance de passeurs entre les deux scènes – qu'ils soient artistes, commissaires d'exposition (à l'instar de Bob Nickas) ou galeristes (tels que Pierre Huber) – et la coprésence d'acteurs culturels (institutions, écoles, éditeurs, lieux alternatifs, etc.) qui constituent l'écosystème d'une ville.

a symbolic or optical phenomenology. At the end, it is most likely the combined pressure of these various interrogations of the pictorial field that explains its spatial and referential explosion at the beginning of the 2000s.

In passing, the exhibition reminded that women remained somewhat aloof from a story still mostly narrated in masculine mode, while artists such as Sylvie Fleury and Karen Kilimnik were brought together through exhibitions (such as *Bad Girls*, in 1993) to highlight the emergence of a "new feminist sensibility."

We were reminded, too, through the project's dialogic dimension and the source of its loans (almost exclusively Geneva), of the importance of the two scenes' go-betweens—whether artists, curators (like Bob Nickas) or gallery owners (like Pierre Huber)—and the co-presence of the cultural actors (institutions, schools, publishers, alternative spaces, etc.) that make up a city's ecosystem.

Cady Noland, *Untitled*, 1999
Collection Museum für
Gegenwartskunst Migros, Zurich
Steven Parrino, *Goo Goo Muck*, 1984
Collection particulière



Swiss Pop

31.5–10.9.2017

Vern Blosum, Sylvie Fleury, Franz Gertsch, Hans Ruedi Giger, Piero Gilardi, Alfred Hofkunst, Friedrich Kuhn, Bernard Lüginbühl, Luigi Lurati, Olivier Mosset/Andy Warhol, Meret Oppenheim, Markus Raetz, Hermann Rorschach, Dieter Roth, Daniel Spoerri, Peter Stämpfli, Jean Tinguely, Rico Weber

Organisée par Paul Bernard
et Julien Fonsacq, sur une proposition
de Samuel Gross



□ *Swiss Pop* est un tableau de Vern Blosum, peintre américain présent dans les premières manifestations Pop aux Etats-Unis mais qui n'a pourtant jamais existé. En empruntant son titre à l'œuvre d'un artiste imaginaire, l'exposition du MAMCO s'annonçait d'emblée comme une fiction. Le Pop Art est en effet né en Angleterre au milieu des années 1950 et se développe principalement aux Etats-Unis, apparemment sans occurrence significative en Suisse. La fascination pour la culture de masse, la production industrielle, la jeunesse et le glamour – traits fondamentaux du Pop définis par Richard Hamilton – n'aurait pas franchi les montagnes helvètes, derrière lesquelles les débats artistiques se polarisent entre abstraction concrète et néo-dadaïsme sous toutes ses formes.

■ *Swiss Pop* is a painting by Vern Blosum, an American painter who participated in the first Pop manifestations in the USA but who actually never existed. By borrowing its title from an imaginary artist, MAMCO's exhibition already announced itself as a fiction. Pop art was indeed born in Great Britain around 1956 and later developed in the United States, apparently without any particular historical occurrence in Switzerland. The obsessions for mass culture, industrial production, youth, and glamour—fundamental characteristics of Pop as defined by Richard Hamilton—was believed never to have jumped over the Helvetic mountains, behind which the artistic debates were polarized between Concrete abstraction and neo-Dadaism in all its forms.

Swiss Pop est un tableau de Vern Blosum, peintre américain présent dans les premières manifestations Pop aux Etats-Unis mais qui n'a pourtant jamais existé

L'historiographie récente révèle pourtant que, si le Pop Art est considéré comme un langage artistique essentiellement anglo-saxon, il fut en réalité dès l'origine « parlé » dans une multitude de dialectes. Il y aurait bien un Pop suisse, avec ses accents folkloriques ou modernistes, et dont la grammaire emprunte au Surréalisme, au Nouveau Réalisme, à l'Arte Povera, à l'art cinétique, à l'abstraction voire au cinéma, à la mode ou à la science-fiction.

A partir de ce constat, *Swiss Pop* prenait appui sur la collection du musée pour s'émaner des repères établis : comme pour les célèbres tests du psychiatre suisse Hermann Rorschach, présentés dans un clin d'œil aussi bien à Andy Warhol qu'à Kelley Walker, l'exposition proposait une libre interprétation d'œuvres qui ne s'énoncent pas spécifiquement comme Pop mais qui partagent

Nevertheless, a recent historiography revealed that, although Pop art is considered as an essentially Anglo-Saxon artistic language, it was actually, and right from the start, “spoken” in many different dialects. A Swiss Pop does indeed exist, with folkloric or modernist accents, and a grammar that borrows from Surrealism, *Nouveau Réalisme*, *Arte povera*, Kinetic art, abstraction, cinema, fashion, and even science-fiction. Starting from this observation, *Swiss Pop* leaned on the museum's collection to favor an aesthetic and conceptual approach. The exhibition offered a free interpretation of works which are not explicitly Pop but share nevertheless certain aspirations and strategies with this movement, such as the famous experiments by Swiss psychiatrist Hermann Rorschach, presented here as a nod as much to Andy Warhol as to Kelley Walker.

néanmoins avec ce mouvement certaines aspirations et stratégies.

Ainsi, des restes d'un repas aux sacs de détritiques, des artistes comme Gilardi, Spoerri, Kuhn, Weber ou Hofkunst usent de techniques sophistiquées pour apporter une attention particulière au réel le plus trivial. Ce mode particulier de réhabilitation du vulgaire, de « transfiguration du banal » annonce une nouvelle correspondance entre l'art et la vie. Ce sont par ailleurs les médias de masse, la mode, l'automobile ou la publicité qui ressurgissent de manière à peine voilée dans les œuvres de Giger, Oppenheim, Stämpfli, Gertsch, Roth, Raetz ou Lurati. Sans y faire explicitement allusion, leurs travaux sont traversés par le désir consumériste qui caractérise les sociétés industrielles de l'après-guerre. Ce rapport fétichiste à la marchandise se déplace dans les relations qu'entretiennent certains artistes avec les héros du Pop Art. En faisant signer par Warhol un monochrome jaune citron, Mosset apporte une touche glamour à la plus mutique des peintures. D'un autre côté, en recouvrant de fausse fourrure une œuvre iconique comme le *Bedroom Ensemble* de Claes Oldenburg, Fleury en appelle à une pulsion haptique et au charme de l'artifice.

Au-delà de ces considérations optimistes et enjouées sur la vie matérielle, l'exposition révèle également une part plus sombre. Pour Dali, le Pop Art était l'expression et la glorification du nihilisme et de la mort. Une inclination mortifère parcourait l'exposition et se faisait manifester dans la salle dédiée à *La Vittoria* de Tinguely. En 1970, pour célébrer les dix ans du Nouveau Réalisme, l'artiste dévoile une de ses sculptures autodestructrices devant le Duomo de Milan : un gigantesque phallus doré qui se consume en quelques minutes dans un mélange de feux d'artifice et de fumée. Derrière la jubilation qui accompagne un tel outrage, l'œuvre célèbre également l'autodestruction dans un excès de vitalité.

From a meal's leftovers to garbage bags, artists such as Gilardi, Spoerri, Kuhn, Weber, or Hofkunst use sophisticated techniques for the rehabilitation of common things. This transfiguration of the everyday foreshadows a new correspondence of art and life. Moreover, one observes that mass media, fashion, the automobile, or advertisement, all appear in a more or less obvious manner within the works of Giger, Oppenheim, Stämpfli, Gertsch, Roth, Raetz, or Lurati. This fetishist relation to merchandize also affects the relations that some artists entertain with Pop art heroes. By making Warhol sign a lemon-yellow monochrome, Mosset brings a touch of glamour to the mutest painting. On the other hand, by covering the Claes Oldenburg's iconic work *Bedroom Ensemble* with fake fur, Fleury calls upon a haptic impulse and the charm of the artificial.

But the exhibition also revealed a more somber side, and an inclination towards death was manifest in Tinguely's *La Vittoria*: in front of the Duomo in Milan, a gigantic golden phallus consumed itself in a few minutes amidst fireworks and smoke. Behind the jubilation accompanying such an affront, this work also celebrated self-destruction in an excess of vitality.



Zeitgeist 22.2–7.5.2017

Vittorio Brodmann, Werner Büttner,
Nina Childress, William N. Copley,
Andreas Dobler, Nicole Eisenman,
Jana Euler, Peter Fischli & David Weiss,
Jason Fox, Mathis Gasser, Vidya
Gastaldon, Rachel Harrison, Lothar
Hempel, David Hominal, Dorothy
Iannone, Hayan Kam Nakache, Karen
Kilimnik, Jutta Koether, Friedrich
Kuhn, Christian Lindow, Tala Madani,
John Miller, Kaspar Müller, Laura
Owens, Mai-Thu Perret, Walter Price,
Walter Robinson, David Salle, Hans
Schärer, Jean-Frédéric Schnyder,
Michael Scott, Alain Séchas, Konstantin
Sgouridis, Josh Smith, Frank Stella,
Sarah Tritz, Rosemarie Trockel,
Caroline Tschumi, Amelie von Wulffen,
Peter Wächtler, Aldo Walker, Sue
Williams, Seyoung Yoon

Organisée par Paul Bernard, Lionel Bovier
et Fabrice Stroun, avec le soutien de la
Fondation de bienfaisance du Groupe Pictet



□ Constatant l'actuel intérêt pour des pratiques figuratives et expressives, l'exposition en dessinait une arborescence généalogique, en réunissant une quarantaine d'artistes européens et américains actifs entre les années 1960 et aujourd'hui. Si le titre (l'esprit du temps) qualifiait bien un climat, il renvoyait également à une exposition éponyme tenue au Martin Gropius Bau de Berlin en 1982. Très discutée à l'époque, elle témoignait de la déferlante figurative et expressionniste qui s'abattit de part et d'autre de l'Atlantique, entre néo-expressionisme américain, *Transavanguardia* italienne et *Neue Wilden* allemands. Manifeste d'une époque, l'exposition berlinoise a marqué l'histoire de l'art récente comme un point d'acmé dans les débats entre modernes et post-modernes, souvent argumentés en termes de vie et de mort de la peinture.

■ Based on the observation that there is a renewed interest in figurative and expressive practices, this exhibition outlined a genealogy of these practices through 40 European and American artists who have been active between the 1960s and today. If the title of the exhibition (the spirit of the time) intended on qualifying a current atmosphere, it also referred to an eponymous exhibition held at the Martin Gropius Bau in Berlin, in 1982. Very much discussed at the time, this show was a testimony to the surge of figurative and expressionist works appearing from both sides of the Atlantic, with the American neo-expressionism, the Italian *Transavanguardia*, and the German *Neue Wilden*. A manifest of this period, the Berlin exhibition left its mark in the recent history of art as the high point in the debates between modern and postmodern, often argued in terms of life and death of the painting.

Ce retour de la figure s'entrevoit donc ici comme celui d'un refoulé; et la peinture peut désormais s'aventurer aussi bien sur les terrains du mélodrame et de l'allégorie que du grotesque et de l'abjection

On retrouvait au MAMCO un monumental diptyque de David Salle, *Zeitgeist II*, exposé à Berlin en 1982. A elle seule, cette œuvre permettait d'évoquer la controverse historique, tant le peintre a pu cristalliser les débats houleux autour de la figuration. A l'orée des années 1980, si la tendance figurative est en effet dénoncée par certains comme académique, réactionnaire et dictée par le marché, elle est célébrée par d'autres comme une libération des carcans abstraits et conceptuels qui ont prévalu dans le récit moderne d'après-guerre. Ce retour de la figure s'entrevoit donc ici comme celui d'un refoulé; et la peinture

David Salle's monumental diptych *Zeitgeist II*, shown in Berlin in 1982, evoked this historical controversy in the way the painter crystallized the heated debates around figuration. Although figuration, on the cusp of the 1980s, is indeed denounced by some as being too academic, reactionary and market-oriented, others also celebrate it as a liberation from abstract and conceptual constraints which had prevailed in the modern narrative of the post-war era. The return of the figure thus appears as that of an outcast, free to delve into the grotesque and the abject.

One should also mention the progressive re-evaluation of a kind of painting

peut désormais s'aventurer aussi bien sur les terrains du mélodrame et de l'allégorie que du grotesque et de l'abjection.

Il faut souligner la réévaluation parallèle d'une peinture longtemps tenue en marge de l'histoire de l'art officielle, comme en témoignent les expositions *Bad Painting* en 1978 ou *The Other Tradition* de 1966: une peinture provinciale, à rebours des canons esthétiques, qui manipule un répertoire iconographique d'une extraordinaire variété, allant de l'art antique à la culture de masse. D'où l'importance de figures comme William Copley ou Dorothy Iannone par les liens qu'elles ont su tisser entre vernaculaire et avant-gardes.

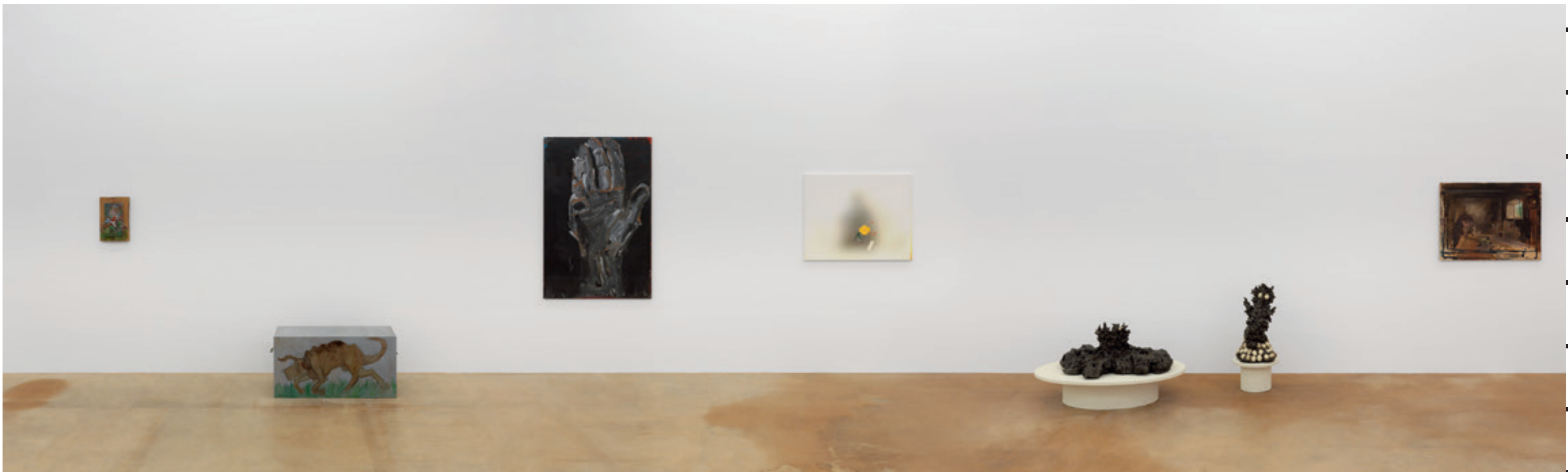
Ces débats artistiques internationaux ont trouvé une résonance particulière en Suisse: dans le Zurich des années 1970, les frasques artistiques d'un Friedrich Kuhn sont autant de désaveu du dogme de Max Bill et de l'abstraction concrète, tandis que Jean-Frédéric Schnyder, Hans Schärer ou Peter Fischli & David Weiss, puisent dans l'art brut et le folklore des motifs propices à questionner la virtuosité et le statut de l'artiste. Longtemps perçu comme un récit parallèle pris dans une dialectique *outsider/insider*, cette « autre » tradition, cette « autre » modernité, apparaît aujourd'hui comme une extension du champ des possibles picturaux.

L'exposition du MAMCO conduisait le visiteur à travers plusieurs étapes de ce récit divergent, envisagé dans une géographie transatlantique et marqué par le questionnement critique de l'image (W. Robinson, A. Walker, C. Lindow, R. Trockel), de l'expressivité (J. Miller, J. Koether, S. Williams, J. Smith, R. Harrison, M.-T. Perret) et du style (J. Euler, L. Owens, D. Hominal). Les artistes les plus jeunes (C. Tschumi, S. Yoon, W. Price, H.K. Nakache, K. Sgouridis ou S. Tritz) nous rappelaient que, à l'ère du numérique et de la saturation des images, les pratiques contemporaines sont peut-être davantage *figurales* que figuratives et que l'expressivité s'envisage comme un outil critique plutôt que le témoignage d'une subjectivité toujours incertaine.

marginalized from the official history of art, as revealed in the exhibitions *Bad Painting*, in 1978 and *The Other Tradition*, in 1966. In a provincial sort of way, it went against the aesthetic cannons and dealt with an extraordinary diverse iconographic repertoire, from Antiquity to mass culture. In this respect, we should mention the importance of figures such as William N. Copley and Dorothy Iannone, and the threads they managed to weave between the vernacular and avant-garde.

These international artistic debates found a particular resonance in Switzerland. In Zurich in the 1970s, the artistic eccentricities of a Friedrich Kuhn are a clear disavowal of Max Bill's dogma of concrete abstraction, whereas Jean-Frédéric Schnyder, Hans Schärer, or Peter Fischli & David Weiss found in *art brut* and folklore means to question the virtuosity and the status of the artist. If this "other" tradition, this "other" modernity was perceived for a long time as a parallel narrative caught up the dialectics of insider/outsider, it appears today as an extension of the field of pictorial possibilities.

The exhibition at MAMCO led the visitor through the several stages of this divergent narrative marked, in the context of the transatlantic geography, by a critical inquiry on the status of image (A. Walker, W. Robinson, C. Lindow, R. Trockel), of expressivity (J. Koether, S. Williams, J. Smith, J. Miller, R. Harrison, M.-T. Perret), and of style (J. Euler, L. Owens, D. Hominal). The contributions of younger artists (S. Yoon, C. Tschumi, W. Price, S. Tritz, H.K. Nakache, or K. Sgouridis) reminded us that in our digital era—marked by a saturation of images—contemporary practices are perhaps more *figural* than figurative, and that expressiveness is to be thought as a critical tool rather than the testimony of an ever uncertain subjectivity.





FEA TURE

William Leavitt

11.10.17–04.02.18

Organisée par Lionel Bovier et Julien Fronsacq, avec le soutien de la Fondation du Jubilé de la Mobilière Suisse Société Coopérative

William Leavitt, *Red Velvet Flame*, 1974
Collection de l'artiste

William Leavitt,
The Consequences Can Be Real, 1975
Collection Capital Group, Los Angeles

California Patio, 1972
Collection Stedelijk Museum, Amsterdam

□ La rétrospective que le MAMCO a consacrée à William Leavitt (né en 1941, Washington, USA), figure historique de la scène conceptuelle de Los Angeles, était déployée sur l'entièreté du premier étage et réunissait des œuvres échelonnées entre 1970 et aujourd'hui. Evoluant dans le même milieu artistique californien qu'Allen Ruppersberg, Guy de Cointet et Bas Jan Ader – avec lequel il édite notamment la revue *Landslide*, également présentée au musée –, Leavitt développe un travail singulier qui participe, d'une part, à l'art conceptuel (dont des représentants importants, tels que Douglas Huebler, sont basés à Los Angeles), et le mouvement du « Narrative Art » qui émerge au début des années 1970 (et sur lequel revenait une exposition parallèle).

La rétrospective réunissait des œuvres historiques, installations ou compositions photographiques, dont beaucoup n'avaient jamais été présentées en Europe, des peintures et des dessins des années 1980-1990, ainsi que d'importantes installations récentes. Le projet était organisé de façon à respecter le développement chronologique du travail, tout en insistant sur des résonances thématiques allant de la science-fiction à la notion de décor. Il permettait de prendre la mesure de la démarche de William Leavitt, de replacer sa contribution dans les décennies qu'il a traversées et d'évaluer les échos qu'elle continue d'avoir auprès de beaucoup d'artistes de générations postérieures.

A travers ses installations, dessins et peintures, pièces de théâtre et performances sonores, Leavitt revient en effet sur la production de l'imaginaire occidental qu'impose, depuis l'après-guerre, « l'usine hollywoodienne ». Par sélection d'éléments de décor, isolation et recombinaison de fragments issus d'une culture quotidienne qui cache souvent un ordre social et politique conservateur, l'artiste retourne les représentations comme un gant : il les rend visibles comme autant de cadres conceptuels dans lesquels les histoires (celles de la fiction comme celles de notre vie) viennent s'inscrire.

■ The retrospective that MAMCO devoted to William Leavitt (born in 1941, Washington, USA), an historic figure of the Los Angeles Conceptual art scene, was deployed on the entirety of the first floor and brought together pieces ranging between 1970 until now. As part of the same Californian artistic milieu as Allen Ruppersberg, Guy de Cointet and Bas Jan Ader—with whom he edited the magazine *Landslide*, also presented in the museum—, Leavitt has developed a singular body of work, on the one hand, participating in Conceptual art (whose some important representatives, such as Douglas Huebler, were based in LA), and the “Narrative art” movement that emerged in the early 1970s (and that explored a parallel exhibition).

The retrospective show brought together historic works, installations or photo-compositions (many of which had never been shown in Europe before), paintings, and drawings from the 1980s-1990s, as well as major recent installations. The project has been organized in such a way as to respect the chronological development of the work, while highlighting its thematic resonances, ranging from science-fiction to the notion of decor. It provided the possibility to take in the extent of William Leavitt's project, to reposition his contribution in the decades he has lived through, and to evaluate the echoes it continues to have with many artists of new generations.

Through his installations, drawings, and paintings, play and sound performances, Leavitt thus re-examines the production of the Western imaginary, as imposed, since the end of WWII, by the “Hollywood factory.” Through a selection of parts of stage sets, the isolation and recombination of fragments coming from everyday culture, which often conceals a conservative social order and politics, the artist turns these representations inside out: he makes us see them as so many conceptual frameworks in which stories (fictional ones or from our own lives) can be set.





Kelley Walker

31.5–10.9.2017

Organisée par Lionel Bovier et Fabrice Stroun,
avec le soutien de Henri Harsch HH SA

Kelley Walker, *Untitled*
(*new screen to screen records*), 2017
Courtoisie de l'artiste et Paula Cooper
Gallery, New York

Vue de l'exposition, salle des "Brick Paintings"

□ L'importante exposition consacrée à l'artiste américain Kelley Walker (né en 1969, Columbus, USA), déployée sur les 1'000 m² du premier étage, souhaitait rendre compte de l'une des pratiques les plus discutées actuellement, par une exposition au format rétrospectif. Dans son travail, Kelley Walker utilise à la fois des techniques issues du Pop Art (comme le collage, la photographie et la sérigraphie) et des outils numériques contemporains, pour interroger la circulation et la consommation des images. Les principales séries réalisées par l'artiste étaient présentes, à savoir : les « Black Star Press », qui superposent en sérigraphie des images proches de celles dont Warhol a fait usage dans les années 1960, à des couches de chocolat ; les « Rorschach », miroirs fragmentés en hommage au test du célèbre psychiatre suisse ; les « Brick Paintings », mêlant motif de briques et informations issues de la presse quotidienne et spécialisée ; ainsi que ses plus récentes recherches sur le passage de l'image à l'objet et plusieurs œuvres inédites. Cette manifestation, qui faisait écho à celle consacrée à Wade Guyton en 2016, était l'occasion de revenir sur des questions liées à l'image et sa corporéité dans l'histoire de l'art récente.

■ The major exhibition dedicated to American artist Kelley Walker (b. 1969, Columbus, Georgia), in the 1,000 m² of the museum's first floor strived to summarize one of the most discussed practice today. In his work, Kelley Walker uses techniques found in Pop art (collage, photography, silkscreen printing) as well as digital tools, to question the current circulation and consumption of images. His main series were included, in particular the *Black Star Press*, which superimpose silkscreen printed images similar to those previously used by Warhol to layers of chocolate; the "Rorschach," fragmented mirrors and homage to the test designed by the famous Swiss psychiatrist; the "Brick Paintings," mixing the brick pattern with information from daily and specialized media; as well as more recent research on the passage from image to object and several new works. This project, which was echoing Wade Guyton's exhibition in 2016, offered an opportunity to review questions concerning the image and its corporeality in the recent art history.



Kelley Walker, *Black Star Press*
(rotated 90 degrees), 2006
Collection de l'artiste

Circle in circle, 2006
Collection de l'artiste

Black Star Press, 2007
Collection Aishfi, Beyrouth



□ [Dès le début des années 2000,] Kelley Walker s'approprie, de façon de plus en plus raisonnée, des images de presse datant des années 1960-1970. Ainsi en est-il des images qui apparaissent dans la série des *Black Star Press*: elles sont similaires à celles qu'Andy Warhol emploie dans le groupe d'œuvres intitulées *Race Riot* de 1963-1964. Du fait de leur charge raciale, les peintures de Warhol ont d'abord été montrées à Paris (à la galerie Sonnabend) plutôt qu'à New York, au début de l'année 1964, soit juste une année après les émeutes de Birmingham (Alabama) qu'elles dénonçaient. Les toiles de la série *Race Riot*, qui se développent

■ [From the early 2000s], Walker began to more consistently appropriate press images, frequently borrowed from the 1960s and 1970s. For instance, some of the images that appear in Walker's works titled *Black Star Press* are similar to the ones used by Andy Warhol in his *Race Riot* series from 1963 to 1964. Because of their racially loaded content, Warhol's paintings were first shown in Paris (at Sonnabend Gallery) rather than New York, in early 1964, only one year after the Birmingham, Alabama, riots they denounced. The *Race Riot* paintings, which parallel other works by Warhol from the same moment, such as a man jumping to

Tout se passe comme si Kelley Walker réinscrivait une image digitale trouvée sur le Web dans un espace physique

parallèlement à d'autres œuvres de Warhol, à l'instar des peintures d'un homme se jetant d'un gratte-ciel, attestent de l'irruption d'une imagerie plus sombre dans la production des années 1960, s'opposant nettement au répertoire Pop du moment.

Dans *Black Star Press (Rotated 90°): Black Star, Star Press, Black Press* (2005, coll. MoMA) de Walker, l'image montre un policier blanc qui retient un manifestant noir, alors que celui-ci est attaqué par l'un de ses deux chiens. La photographie est renversée sur le côté, imprimée numériquement sur deux grands panneaux accrochés côte à côte, et répétée trois fois. Par cette translation digitale, Walker opère simultanément une analyse de l'image de Warhol et une transformation de celle-ci en objet. Ainsi que le déclare Walker, « je manipulais sur Photoshop une image du mouvement des droits civiques aux États-Unis et, à mesure que je lui appliquais telle ou telle rotation, je prenais conscience des différentes tensions sociétales contenues dans sa composition et son cadrage. Par exemple,

his death from a skyscraper, signaled the eruption of darker imagery into the art of the early 1960s, one which completely opposed the Pop repertoire of the time.

In Walker's *Black Star Press (Rotated 90°): Black Star, Star Press, Black Press* (2005, coll. MoMA), a photograph shows a white police officer holding a black protester who is being attacked by one of his two dogs. The image is flipped on its side, digitally printed on two large panels hung side by side, and repeated three times. Through its digital mediation, Walker's work both objectifies and scrutinizes the imagery Warhol employed. As Walker explained, "I was playing with the image from the Civil Rights movement in Photoshop, and by rotating it I became aware of the different social tensions within the document's composition and cropping. For instance, when rotated 90 degrees clockwise, the protester seems to be held in suspension by the police officer and the two police dogs, and when rotated 90 degrees counter-clockwise, the

tourné de 90 degrés dans le sens des aiguilles d'une montre, le manifestant semblait être porté par le policier et les deux chiens ; tourné de 90 degrés dans l'autre sens, le policier avait l'air de projeter le manifestant en l'air, ce qui m'intéressa en regard d'un tableau que l'on soulève avant de l'accrocher au mur. J'étais également attiré par la désynchronisation des opérations mathématiques que Photoshop utilise pour réaliser une rotation standard d'une image et le geste physique de renversement d'une telle image ou d'une peinture, dans mon esprit ou l'espace physique du regardeur. »

Pour autant, Walker ne s'est pas arrêté là. Il a sérigraphié des taches et des éclaboussures de chocolat blanc, au lait et noir sur les tableaux, rendant unique chaque partie de *Black Star Press (Rotated 90°): Black Star, Star Press, Black Press*. Le travail de Walker présente une forme d'imédiateté différente de celle dont Warhol fait usage : elle n'est pas obtenue par la contemporanéité des références (l'utilisation du digital semble, au contraire, renforcer la dimension d'archive de l'image appropriée), mais par un emploi très direct de la sérigraphie, la nature aléatoire des éclaboussures, la répétition des tableaux et l'usage d'un matériau organique qui va lentement se décomposer tout en renvoyant à la couleur de peau des personnes représentées. Tout se passe comme si, avec *Black Star Press (Rotated 90°): Black Star, Star Press, Black Press*, Walker réinscrivait une image digitale trouvée sur le Web dans un espace physique. Les projections de chocolat sur la surface et le renversement du tableau à 90 degrés, ramènent non seulement l'image dans le monde matériel (...), elles indiquent aussi que la photographie imprimée sur la toile de Walker a moins à voir avec Warhol qu'avec la persistance des brutalités policières et des tensions raciales aujourd'hui.

*Extrait de « Generational Shift: The Art of Kelley Walker », in *Kelley Walker. Direct Drive*, JRP|Ringier, Zurich 2017, p. 22.

police officer seemed to be thrusting the protester aloft, which I liked in relation to holding up a painting in order to hang it on the wall. I was also attracted by the desynchronization between the kind of mathematics that Photoshop uses to perform standardized operations like rotating an image, and the physical gesture of rotating an image or canvas in one's mind or in the viewer's physical space."

Walker did not stop there, however. He screen-printed splashes and spatters of white, milk, and dark chocolate onto his canvases, making the three parts of *Black Star Press (Rotated 90°): Black Star, Star Press, Black Press* different from one another. As a result, Walker's work carries a different kind of immediacy than Warhol's—not based on the contemporaneity of its references (the use of digital printing actually reinforces the archival nature of the image depicted) but on the directness of the screen-printing technique, the randomness of the spatters, the repetition of the canvases, and the use of an organic material that will slowly decay while also calling attention to the different skin colors of the people represented. In *Black Star Press (Rotated 90°): Black Star, Star Press, Black Press*, Walker seems to reinscribe a digital image downloaded from the Web into a physical space. The chocolate spatters projected onto the surface and the 90-degree tilting of the canvases not only bring the image back into the material world (...), but also indicate that the photograph printed on Walker's canvases likely has less to do with Warhol than with the persistence of police brutality and racial tensions.

*Excerpted from Christophe Cherix, "Generational Shift: The Art of Kelley Walker," in *Kelley Walker. Direct Drive*, JRP|Ringier, Zurich 2017, p. 22.

Wade Guyton

12.10.16–29.1.2017

Organisée par Nicolas Trembley,
en collaboration avec Le Consortium
de Dijon et le soutien de Phillips

Wade Guyton, *Untitled*, 2016
Collection de l'artiste

□ Dans les espaces réaménagés du premier étage le MAMCO présentait une trentaine d'œuvres inédites de l'artiste américain Wade Guyton (né en 1972 à Hammond, Indiana, vit et travaille à New York), l'un des représentants les plus importants d'une génération d'artistes qui pense et produit des images à l'ère du numérique. Si certaines de ses œuvres renvoient à la structure et au langage de la peinture, au sens traditionnel du terme, elles en modifient néanmoins radicalement les codes et les modes de production. Les tableaux de Wade Guyton sont en effet réalisés à l'aide de grandes imprimantes jet d'encre dans lesquelles il fait passer plusieurs fois la toile, un processus dont les erreurs et défauts font partie du programme général de composition et en assurent l'unicité. « Les premiers travaux que j'ai réalisés sur ordinateur, c'était comme de l'écriture, le clavier remplaçant le stylo. Au lieu de dessiner un 'X', j'ai décidé d'appuyer sur une touche. »

Avec cet ensemble de pièces conçues entre 2015 et 2016, il abordait un nouveau chapitre de sa démarche: l'image centrale de l'exposition, déclinée sous divers formats, était une photographie que l'artiste a réalisée dans son atelier. Au premier plan, se dresse l'une de ses sculptures, l'armature tubulaire d'une chaise de Marcel Breuer modifiée et posée à même le sol; à l'arrière-plan, on aperçoit la partie droite d'une des peintures de la série des « Black Paintings », ainsi que le mur sur lequel l'œuvre est adossée. « Pour comprendre mon travail autrement, j'ai commencé à le photographier dans l'atelier et à produire des peintures à partir de ces images. C'est parfaitement logique d'utiliser une image photographique avec les outils dont je me sers. Mes imprimantes ont été conçues pour remplacer la photographie qu'on développait en chambre noire... une sorte d'opération commerciale hostile déguisée en progrès technologique et en amélioration de l'image. »

D'autres images représentant le sol de son atelier new yorkais ainsi que différents zooms dans des fichiers « bitmap »

■ In its newly renovated first floor, MAMCO presented over thirty new works of the American artist Wade Guyton (1972, Hammond, Indiana, lives in New York), one of the most influential representatives of a generation of artists who reflect on and produce images in a digital era. Although some of his works question the structure and language of painting, in the traditional sense of the word, they still radically modify codes and modes of production. Guyton's paintings are indeed realized by putting canvases several times through huge inkjet printers to print motifs and letterings. Errors, drips, and misprints are part of the general composition process and ensure the result's unicity: "The first works I created digitally, it was like writing, but the keyboard replaced the pen. Instead of drawing an X, I decided to push a key."

With this new body of works created between 2015 and 2016, he started a new chapter in his work: the central image of the exhibition, spanning various dimensions, was a photograph taken in his studio. In the foreground lying on the floor is one of his sculptures, a modified tubular framework from a Marcel Breuer chair. In the background, we make out the right side of one of his "Black paintings," as well as the white wall on which it is resting. The series is completed with representations of the wooden floor in his New York studio, as well as close-ups of bitmap files. "In order to understand my work from a different angle, I started photographing it in my studio and producing paintings from these images. It's perfectly logical to use a photographic image with the tools I'm using. My printers have been designed to replace photographs that used to be developed in a darkroom. A kind of hostile commercial operation disguised as a technological progress that is supposed to improve an image." The sudden upsurge of biographical elements drawn from the reality of his daily practice disrupts the iconography usually deployed by this artist



complétaient l'ensemble. L'irruption d'éléments issus du réel et la dimension biographique qu'ils prennent dans le contexte de l'atelier bouleversent l'iconographie à laquelle l'artiste nous avait habitués et ouvrent de nouvelles perspectives. A travers la mise en abyme de son propre travail, Wade Guyton interroge l'ensemble de la chaîne de production et de représentation de l'art — confronté à son inéluctable devenir-image.

Wade Guyton*
Tristan Garcia

Les œuvres de Wade Guyton se présentent comme des énigmes visuelles. (...) Comme de toute énigme, il existe de celle-ci une explication *généalogique* et une explication *logique*.

Par *généalogie*, il est possible de comprendre comment et pourquoi l'artiste a conçu et réalisé ces œuvres. Après avoir délaissé la peinture puis l'écriture pour le clavier, imprimant d'immenses reproductions des lettres X ou U, ou d'échantillons de photographie numérique d'une flamme, Wade Guyton a commencé à recomposer ces signes dans une forme de syntaxe visuelle sans sémantique. Puis il a décidé de réfléchir sur l'élaboration de son propre travail. Il a pris une photographie de son atelier, dans lequel était posé un ancien monochrome noir, ainsi qu'une chaise du designer moderniste du Bauhaus Marcel Breuer, dont l'armature tubulaire avait été démantibulée, redevenue une ligne métallique serpentine. De cette image photographique, il a tiré de gigantesques copies, grâce à des imprimantes laser, dont le format excédait les possibilités de la machine : Wade Guyton a donc découpé chaque image en deux parties, imprimées successivement, jusqu'à obtenir des effets de décalage entre les moitiés d'images, dont il a conservé les irrégularités, les coulures, les défauts d'impression. Enfin, après avoir extrait les éléments de base de documents qu'on appelle « bitmap », c'est-à-dire d'image informatiques matricielles définies point par point, il a agrandi le plus possible ces pixels et les a imprimés.

De cette généalogie, on pourra déduire un discours critique des modes de fabrication et de production industrielle des images

and opens new perspectives. Through a *mise en abyme* of his own work, Wade Guyton keeps questioning the entire chain of production and representation as well as the becoming-image of art.

Wade Guyton*
Tristan Garcia

Wade Guyton's works come over as visual enigmas. (...) As with any enigma, there is a *genealogical* explanation of it, as well as a *logical* one. Via *genealogy*, it is possible to understand how and why the artist has conceived and produced these works. After having abandoned painting then writing for the keyboard, printing out huge reproductions of the letters X and U, or samples of digital photographs of a flame, Wade Guyton started recomposing these signs into a semantic-free, visual syntax. He then decided to think through the elaboration of his own work. He took a photograph of his studio, which contained an older black monochrome, as well as a modernist designer chair by the Bauhaus' Marcel Breuer, whose tubular framework had been dismantled, turning it back into a snaking metallic line. He then made gigantic copies of this photographic image, using laser printers, whose format exceeded the possibilities of the machine: Wade Guyton subsequently cut each image into two parts, printed successively, until he obtained shifting effects between each half of the images, whose irregularities, drips and printing errors he kept. Finally, after having extracted the basic elements of the documents, called a "bitmap," or in other words a digital matrix image, defined point by point, he enlarged these pixels as much as possible then printed them out.

From this genealogy, we could deduce a critical discourse of the modes of production and the industrial manufacturing of contemporary images. We could then consider that the artist is exhibiting the processes of digital decomposition and visual re-composition, of standardization and of the copying of digitized, photocopied images. But this is not the path that we have decided to take.

For, any enigma also calls for a *logical* solution: rather than explain the mystery by the conditions of its production, the

contemporaines. On estimera alors que l'artiste exhibe les processus de décomposition informatique et de recombinaison visuelle, de standardisation et de copie des images numérisées et photocopiées. Mais ce n'est pas la voie que nous choisirons d'emprunter.

Car toute énigme appelle aussi une résolution *logique* : plutôt que d'expliquer le mystère par les conditions de sa production, on décide alors de le recevoir comme donné, et de l'affronter à la façon d'un défi. On tâche de trouver dans l'énigme elle-même, et non pas dans la façon dont elle a été formulée, les ressources pour l'élucider. En traitant l'énigme toujours comme un produit plutôt que comme une production, on

decision is then made to receive it as it is, and confront it as a challenge. An attempt will then be made to find the resources for elucidating the enigma in the enigma itself, rather than in the way it was put together. By always treating the enigma as a product instead of a production, we lose the very sense of its being enigma, which is to incite an enigmatic feeling. In the case of Wade Guyton's work, it seems to us that this enigmatic feeling is the very form adopted by the aesthetic feeling. And an enigma is no longer an enigma when all we can do is expose its genealogy, without confronting its logic; resolving the origins of what is being presented as a mystery, or

Ce qui est livré au regard par le travail de Wade Guyton, ce sont les éléments de construction de l'espace idéal, de l'espace perçu, de l'espace pictural et de l'espace numérique

perd le sens même de l'énigme, qui est de susciter un sentiment énigmatique. Dans le cas de l'œuvre de Wade Guyton, il nous semble que ce sentiment énigmatique est la forme même que prend le sentiment esthétique. Or une énigme n'en est plus une quand on ne se trouve plus capable que d'en exposer la généalogie, sans en affronter la logique ; résoudre en amont ce qui se présente comme un mystère en reconstituant les faits qui ont conduit à l'apparition de ce mystère, ce n'est pas résoudre en aval ce à quoi le mystère nous mène. Toute énigme possède deux sens : le sens qui préside à son énonciation, et le sens qu'elle énonce. De sa généalogie, on ne déduit jamais tout à fait sa logique. Prenons cette logique-là au sérieux, et faisons un temps abstraction de ce que nous savons de la fabrication des images de Wade Guyton, contemplons cette énigme visuelle comme si nous ne savions plus qui en a exposé les

reconstituting the facts that led to its appearance, does not explain the place where this mystery subsequently takes us to. All enigmas have two meanings: the one that precedes its announcement, and the one it announces. We can never completely deduce its logic from its genealogy. So, let's take this logic seriously, and pass over for a moment what we know about how Wade Guyton's images are produced, and instead contemplate this visual enigma as if we no longer knew who presented its terms, or how and why he claimed to have done so. What do we see then, and what do we think? We are now in front of portions of space, exhibited frontally before our eyes. They seem to be irregularly covered with ink. And this ink forms figures.

To begin our investigation, we need to identify the smallest constituent part of these figures. So, let's take a closer look at the pixel blow-ups made by Wade Guyton,

termes, comment et pourquoi il affirme l'avoir fait : alors qu'est-ce que nous voyons, et qu'est-ce que nous pensons ? Nous nous trouvons devant des portions d'espace, exposées frontalement à notre regard. Elles apparaissent couvertes irrégulièrement d'encre. Cette encre forme des figures.

Pour commencer notre enquête, il nous faut identifier le plus petit constituant de ces figures. Regardons d'un peu plus près les agrandissements de pixel réalisés par Wade Guyton, qui font ressembler des unités d'image numérique à de grands carrés flous. Fixons un instant du regard cette figure. Nous pensons : c'est un point. Pourtant nous voyons une tache. L'enquête est lancée.

Notre hypothèse (...) sera la suivante : cette œuvre de Wade Guyton est en fait un répertoire visuel d'éléments fondamentaux qui exposent la transformation de l'espace pictural en espace informationnel ; la construction de l'espace pictural en trois temps, point, ligne et surface, comme dans le traité de Kandinsky, est poursuivie par le pixel, le rai et l'impression.

Ce qui est livré au regard par le travail de Wade Guyton, ce sont les éléments de construction de l'espace idéal, de l'espace perçu, de l'espace pictural et de l'espace numérique. Alors que Kandinsky attestait du projet moderne de déconstruire et de reconstruire l'espace pictural à partir du point, de la ligne et de la surface, Wade Guyton montre, fait voir que la construction de l'espace, après un siècle, s'est poursuivie : du point pensé et de la tache perçue, qui donnaient la tache voulue et peinte a émergé le pixel ; de la ligne pensée et du ligneux perçu, qui donnaient le trait voulu et peint, a émergé le rai, et plus particulièrement le rayon laser ; de la surface pensée et de l'empreinte perçue, qui donnaient l'image voulue et peinte, a émergé l'image imprimée. C'est l'impression qui est la plus ancienne, mais transformée par le laser puis par le pixel, elle produit l'image-énigme de Wade Guyton, qui est comme le révélateur optique des strates de construction de notre espace numérique, qui en conserve la mémoire picturale, la mémoire perceptive, la mémoire idéale.

*Extrait du texte de Tristan Garcia pour la publication éditée conjointement par le MAMCO et Le Consortium, Les presses du réel, Dijon, à paraître.

which make the units of digital images look like large hazy squares. Let's stare at this figure for a moment. We say to ourselves: it's a point. And yet what we can see is a blotch. The investigation has begun.

Our hypothesis (...) is as follows: this work by Wade Guyton is in fact a visual repertory of the fundamental elements that display the transformation of pictorial into informational space; the construction of pictorial space in three phases, point, line, and surface, as in Kandinsky's treatise, has been extended through the pixel, ray, and print.

What we are given to see by Wade Guyton's work are the constructional elements of ideal space, perceived space, pictorial space, and digital space. While Kandinsky attested to the modern project of deconstructing and reconstructing pictorial space based on the point, line, and plane, Wade Guyton shows and reveals that, a century later, the construction of space has continued: from the reflexive point and the perceived blotch, which led to the intentional, painted blotch, the pixel has now emerged; from the reflexive line and perceived ligneous matter, which led to the intentional, painted stroke, the ray has emerged, and in particular the laser ray; from the reflexive surface and the perceived imprint, which led to the intentional, painted image, the printed image has emerged. Printing might be an ancient procedure, but it has been transformed by the laser and then the pixel, and now produces Wade Guyton's enigma-image, like an optical development of the strata in the construction of our digital space, while retaining the pictorial, perceptive, and ideal forms of memory.

*Excerpted from Tristan Garcia's text for the forthcoming book published by MAMCO Geneva & Le Consortium, Les presses du réel, Dijon 2018.





HIGH LIGHTS

Charlotte Posenenske,
Vierkantrohre Serie D, 1967
Aéroport de Francfort, 1967

John Miller



□ John Miller (1954, Cleveland, OH) est un artiste et théoricien qui, depuis le début des années 1980, développe une critique radicale des systèmes de valeur de notre société. À l'instar de Mike Kelley et Jim Shaw, mais également de Tony Oursler et Stephen Prina (tous au bénéfice d'une formation à CalArts), Miller utilise aussi bien les instruments de la représentation que les méthodes de la déconstruction. Ses peintures anti-héroïques, ses photographies prises pendant la «vacance» de midi, ses sculptures recouvertes d'un *impasto* marron qui évoque le lien entre abjection et création, sont autant de formes qui déstabilisent notre relation à l'image, à l'acte créatif et aux mécanismes de valorisation.

L'installation offerte par l'artiste au MAMCO en 2016, explicite ces enjeux de façon allégorique. Intitulée *Pilot* (comme l'on parle de «pilote» pour une série télévisée), elle offre une image synthétique d'un plateau de jeu (pupitres, «roue de la fortune» et éléments de mise en scène), soit d'un lieu où se rejoignent spectacularisation du quotidien et création artificielle de valeur. Le jeu télévisé est l'un des archétypes des sociétés capitalistes de la fin du vingtième siècle : des films du néo-réalisme italien des années 1960 jusqu'aux plus récents des scénarios d'anticipation, le jeu est toujours le signe d'un désenchantement du monde. Les règles sociales les plus injustes, la violence de certains clichés culturels et la vacuité d'une société basée sur la consommation, se trouvent «performées», jour après jour, par des anonymes qui sont autant d'acteurs d'une ritualisation d'échanges de plus en plus dysymétriques. Par sa simplification du décor en éléments abstraits et son retrait de tout propos narratif ou anecdotique, John Miller dévoile les dispositifs du jeu, plutôt qu'il n'en critique les représentations.

■ John Miller (1954, Cleveland, lives in New York and Berlin) is an artist and theorist who, since the beginning of the 1980s, has developed a radical critique of our society's value systems. Like Mike Kelley and Jim Shaw, but also Tony Oursler and Stephen Prina (all shaped by CalArts programs), Miller utilizes both the tools of representation and deconstructive methods. His anti-heroic paintings, the photos he takes during the vacant time of midday, and his sculptures coated in a brown *impasto*, evoking the link between abjection and creation, are all forms that destabilize our relation to the image, to the creative act, and to valuation mechanisms.

The installation, which the artist offered to MAMCO in 2016, makes these issues explicit in an allegorical way. Entitled *Pilot* (as in pilot for a TV series), it offers a synthetic image of a TV game show set (podiums, "wheel of fortune," and other display elements), of a place, that is, where the spectacularization of everyday life and the artificial creation of value are brought together. The TV game show is one of the archetypes of late twentieth-century capitalist societies: from Italian Neorealist films of the 1960s up to the most recent sci-fi scenarios, the game is always the sign of a disenchantment with the world. The most unfair social codes, the violence of cultural clichés, and the vacuity of a society based on consumption are "performed," day after day, by anonymous participants acting out a ritualization of increasingly asymmetrical exchanges. By simplifying the set into abstract elements and removing any narrative or anecdotal topics, Miller reveals the game's devices more than he criticizes the shows themselves.

Jim Shaw



□ Apparu d'abord en léger retrait sur la scène néo-conceptuelle californienne des années 1980, le travail de Jim Shaw (1952, Midland MI) obtient, dès la fin des années 1990, une large reconnaissance institutionnelle. On s'aperçoit en effet qu'il a participé de manière décisive à l'élaboration des enjeux de sa génération, notamment de la critique du statut de l'auteur et de la perte de l'aura de l'œuvre.

Jim Shaw travaille le plus souvent en larges corpus, au sein desquels sont rassemblées des œuvres parfois diverses. Ainsi, *My Mirage* (1986-1991), vaste fiction biographique d'un personnage nommé Billy, compte près de 170 pièces et traverse l'iconographie populaire du vingtième siècle américain, tandis que son récent projet *The Hidden World* compile plusieurs centaines d'objets collectionnés qui ont trait à l'imagerie religieuse et l'inventivité narrative des sectes. Depuis 1992, Shaw transcrit également ses rêves en dessins (*Dream Drawings*): sur des feuilles de format identique, il trace au crayon gris une narration très précisément organisée, avec de virtuoses effets de condensation. Revenant sur la réception américaine du surréalisme européen, cette entreprise de dessins de rêve restitue l'inconscient de l'artiste «Jim Shaw». Aussi, figurent au premier plan des œuvres d'art, celles d'artistes qui lui sont proches (tels que Mike Kelley), mais également les siennes. Shaw s'est lancé parallèlement dans la réalisation de ces objets qui peuplent ses rêves: ce sont les *Dream Objects*. Leurs titres sont démesurément longs, décrivant les situations où l'objet est apparu. Contrairement aux dessins, qui entretiennent une homogénéité formelle au sein de la série, les *Dream Objects* sont stylistiquement disparates et évoquent tour à tour des pastiches d'autres artistes, des tableaux d'amateurs, du mobilier et des reliques – le plus souvent, ils s'apparentent simultanément à plusieurs de ces catégories. Le *Thrift Store (Salle bleue)* que l'artiste a offert au musée en 2016, pourrait fonctionner comme résumé ou index de ce corpus d'œuvres: s'y rassemblent, comme disposés dans une brocante, des costumes, des représentations et des jouets qui, s'ils semblent évoquer un univers fantastique de châteaux et de cornes d'abondance, font aussi parade de leur vocabulaire de rebut.

■ After a somewhat discreet debut on the Californian neo-Conceptual scene in the 1980s, the work of Jim Shaw (1952, Midland, MI, lives in Los Angeles) had gained widespread institutional recognition by the end of the 1990s. By that time, it was clear he had made a decisive contribution to identifying the issues for his generation, in particular the critique of the author's status and the loss of the work's aura.

Shaw most frequently works in extensive series, which may encompass a wide range of diverse content. For instance, *My Mirage* (1986-1991) a huge fictional biography of a character called Billy—comprises almost 170 pieces and journeys through the popular iconography of the American 20th century; while Shaw's recent project *The Hidden World* assembles several hundred collected objects to do with religious imagery and the narrative invention of sects. Since 1992, Shaw has also been recording his dreams as drawings (*Dream Drawings*): in pencil, using always the same format paper, he traces a tightly structured narrative, with virtuoso reduction effects. Reassessing America's reception of European Surrealism, the *Dream Drawings* set out to restore the unconscious of the artist "Jim Shaw." Works of art are therefore a prominent feature, both those of artists who are close to him (like Mike Kelley) and his own. At the same time, Shaw has set about making the objects that inhabit his dreams, giving us the *Dream Objects*. These bear extravagantly long titles describing the situations in which they appeared. Unlike the drawings, whose form never varies, the *Dream Objects* are stylistically diverse, evoking by turns pastiches of other artists, amateur paintings, furniture and relics—they frequently fall into several of these categories at once. *Thrift Store (Salle bleue)* offered by the artist to the museum in 2016 might serve as a summary or index of this body of works: in it, set out as if in a thrift store, are costumes, illustrations, and toys which, while seeming to conjure a fantastic universe of castles and cornucopias, are also eager to aunt their cast-off vocabulary.

Royden Rabinowitch



□ Royden Rabinowitch (né en 1943 à Toronto) est un acteur du renouveau de la sculpture post-minimaliste. Son œuvre, dont le développement s'appuie sur la distinction explicitée par Poincaré entre l'espace abstrait (géométrique et continu) et celui de l'expérience ordinaire (discontinu et localisé), interroge la notion d'espace. Il travaille par séries, privilégiant la tôle d'acier pliée mécaniquement et les sculptures de bois dont les éléments reprennent la double courbure des tonneaux. Intéressé par les « corps anthropomorphiques » de David Smith, Rabinowitch découvre, au début des années 1960, les œuvres de Donald Judd et d'Anthony Caro. Là où Judd et Caro positionnent, selon lui, leurs sculptures dans un rapport à l'architecture (Judd) et au paysage (Caro), Rabinowitch crée des sculptures en dialogue avec l'espace du corps.

Si ce mode opératoire complexe (stratification, pliage, relations mathématiques), l'éloigne des préoccupations des artistes minimalistes, les matériaux utilisés et les formes géométriques épurées conservent à cette œuvre sa place au sein des expérimentations emblématiques des décennies 1960-1970.

Un important ensemble d'œuvres couvrant les premières expérimentations des années 1960 jusqu'aux modules des années 1990, mis en dépôt au MAMCO lors de son ouverture par Max Wandeler, lui ont été offertes en 2016 par ce collectionneur.

■ Royden Rabinowitch (b. 1943, Toronto) is a main figure from the renewal of post-Minimalist sculpture. His work, based on the explicit distinction made by Poincaré between the abstract (geometrical and continuous) space and that of the ordinary experience (discontinuous and localized), questions the notion of space. He works in series, giving priority to mechanically bent steel plates, and to wooden sculptures whose elements are doubly curved like barrels. Interested in the "anthropomorphic bodies" of David Smith, Rabinowitch also discovered, at the beginning of the 1960s, works by Donald Judd and Anthony Caro. Whereas to him, Judd and Caro respectively positioned their sculptures in relation to architecture and landscape, Rabinowitch created sculptures that enter into dialogue with the space of the body.

Although the complex process (stratification, folding, mathematical relations) of his work alienates it from the preoccupations of contemporary Minimalist artists, the materials used and the stripped-down geometrical forms confer his oeuvre a place within the emblematic experiments of the 1960s-1970s.

A significant body of works covering the first experiments from the 1960s to the modules of the 1990s, gathered by Max Wandeler and lent to MAMCO since its opening, were donated to the museum in 2016 by this same collector.

Charlotte Posenenske



□ Charlotte Posenenske (1930-1985) n'a travaillé comme artiste qu'entre 1959 et 1968. Dix ans au cours desquels elle aura développé une œuvre radicale, explorant les transitions de la surface picturale à l'espace (*Plastische Bilder*, 1966) de la sculpture à la performance (*Vierkantohre Serie D et DW*, 1967), puis de la sculpture à l'architecture (*Drehflügel*, 1967-1968). Si l'artiste fut l'une des rares européennes à reprendre à son compte les principes du minimalisme américain — sérialité, délégation de la fabrication des pièces... — son œuvre s'en distingue par une dimension sociale et participative affirmée. Un engagement en écho aux revendications politiques qui agitent les années 1960 et qui l'amènera à abandonner l'art pour se consacrer à la sociologie.

Formée à l'Académie des Beaux-Arts de Stuttgart, Posenenske y suit l'enseignement de Willi Baumeister qui l'initie notamment au néoplasticisme de Mondrian et aux principes socio-révolutionnaires du constructivisme soviétique. De 1951 à 1955, elle travaille comme décoratrice de théâtre et se forge une conception de l'art comme accomplissement collectif. Cette notion de coopération devient un principe fondamental des *Reliefs Serie B* (1967), où l'assemblage des modules conçus par l'artiste est laissé à la charge de ceux qui les installent.

Les *Vierkantohre* (« Tubes carrés ») *Serie D et DW* (1967) présentés au MAMCO en 2016 radicalisent encore ces recherches. Les modules de carton et d'acier galvanisé sont produits par une usine. Leurs formes géométriques sont déduites des logiques de standardisation. Exposés pour la première fois en 1967 à Francfort par Paul Maenz et Peter Roehr, ces modules sont constamment ré-agencés pendant le vernissage. De la production en usine jusqu'à l'agencement, l'artiste tient à impliquer directement toutes les personnes concernées par l'exposition, explicitant ainsi une dimension performative inhérente à la sculpture minimaliste.

Après son décès, son mari décide que les séries *D* et *DW* peuvent continuer à être produites et réactivées jusqu'à sa propre disparition, après quoi, plus aucun module ne sortira de l'usine. L'exposition, réalisée avec le concours de la galerie Mehdi Chouakri, Berlin, et l'Estate de l'artiste, a permis de faire entrer plusieurs modules métalliques dans la collection du musée.

■ Charlotte Posenenske (1930-1985) worked as an artist for a mere ten years, between 1959 and 1968. During that time, she developed a radical body of work, exploring transitions from the pictorial surface to space (*Plastische Bilder*, 1966), from sculpture to performance (*Vierkantohre Serie D and DW*, 1967), and from sculpture to architecture (*Drehflügel*, 1967-1968). Posenenske was one of the few Europeans who adopted the principles of American Minimalism—seriality, delegation of production...—but her work stands apart from that movement nonetheless through its avowed social and participative dimension. Echoing the political demands that rocked the 1960s, it was this commitment that would lead her to abandon art for sociology.

Posenenske studied at the State Academy of Fine Arts in Stuttgart, attending the classes of the painter Willi Baumeister, who introduced her to Mondrian's Neo-Plasticism and the socio-revolutionary principles of Soviet Constructivism. From 1951 until 1955, she worked as a theater set designer, developing a concept of art as collective fulfillment. This notion of cooperation was fundamental to her *Reliefs Serie B* (1967), where the assembly of the modules conceived by the artist was left to those who installed them.

The *Vierkantohre* ("Square Tubes") *Serie D and DW* (1967), shown at MAMCO in 2016, represent a further radicalization. The modules, made from cardboard and galvanized steel, are produced in a factory. Their geometric shapes are the logical conclusion of standardization. Exhibited for the first time in Frankfurt in 1967 by Paul Maenz and Peter Roehr, these modules were continually rearranged during the vernissage. From production in the factory to the layout, the artist was determined that everyone concerned with the exhibition should be directly involved in it, thereby making explicit a performative dimension inherent in Minimalist sculpture.

After her death, her husband allowed the *D* and *DW* series to continue to be produced and reactivated, up until his own disappearance. Thereafter, no further modules ever left the factory. The exhibition, organized with the support of the Mehdi Chouakri Galerie, Berlin, and the Estate of the artist, allowed several metal modules to enter the museum's collection.

Editions MAMCO



Lionel Bovier (sldr.)
MAMCO Genève.
1994–2016 (2017)

Conçu en trois parties, le livre s'ouvre sur des textes concernant la construction du MAMCO, son projet muséal et le développement de ses collections depuis sa création. Une deuxième partie revient en images, accompagnées de brefs éclairages textuels, sur une centaine d'expositions couvrant les deux premières décennies de l'activité du musée. Enfin, il reproduit une vingtaine d'œuvres importantes des collections du musée, les ensembles qui se présentent sous la forme d'espaces spécifiques: l'appartement du collectionneur Ghislain Mollet-Viéville, l'atelier de l'artiste Sarkis, le « container » de Gordon Matta-Clark, la crypte de Claudio Parmiggiani, la grotte de Sylvie Fleury...

Avec une introduction de Lionel Bovier, un texte d'Erwin Oberwiler et des notices rédigées par Lionel Bovier et David Lemaire. 352 pages, reproductions en couleurs, 24,3 × 18,3 cm, broché, deux versions ISBN 978-2-940159-88-8 (française) et ISBN 978-3-03764-496-6 (anglaise, portée par JRP|Ringier).

Conceived in three parts, this book opens with texts about the construction of MAMCO, its museographic project, and the development of its collections since its opening. The second part is made up of images, accompanied by brief texts, covering 100 exhibitions during the museum's first two decades of activity. Finally, 20 important works from the museum's collections are showcased, those that are presented as specific spaces: the apartment of the collector Ghislain Mollet-Viéville, the studio of the artist Sarkis, the "container" of Gordon Matta-Clark, the crypt of Claudio Parmiggiani, the cave of Sylvie Fleury...

With an introduction by Lionel Bovier, a text by Erwin Oberwiler and notices written by Lionel Bovier and David Lemaire. 352 pages, color reproductions, 24.3 × 18.3 cm, soft bound, two versions ISBN 978-2-940159-88-8 (French) and ISBN 978-3-03764-496-6 (English, distributed by JRP|Ringier).



Anna Blessmann
& Peter Saville
In Course of Arrangement
(2017)

Dès la fin des années 1970, Peter Saville conçoit des pochettes de disque au design épuré, souvent associé à une typographie post-moderne. Celles de Joy Division ou de New Order deviendront iconiques. Depuis 2001, il travaille avec l'artiste berlinoise Anne Blessmann. Ensemble, ils produisent des œuvres entremêlant design et art conceptuel. En 2013, pour l'exposition *In Course of Arrangement* à la Paul Stolper Gallery, ils réalisent une série de plaques en Plexiglas reprenant le langage spécifique et informatif des musées: « œuvre en prêt », « objet en restauration », etc. Tout en soulignant les processus d'exposition existants autour des œuvres, ces objets incitaient également les visiteurs à réfléchir à la notion de collection. Produite spécialement pour le MAMCO et utilisée lors de nos montages, cette plaque permet de transformer n'importe quel espace en salle de musée en cours de réaccrochage! Livré avec un emboîtement sur mesure.

At the end of the 1970s, Peter Saville started conceiving record covers with pared-back designs, often associated with a postmodern typography. The ones for Joy Division or New Order have become iconic. Since 2001, he has been working with the Berlin-born artist Anna Blessmann. Together, they produce works mingling design and Conceptual art. In 2013, for the exhibition *In Course of Arrangement* at the Paul Stolper Gallery, they made a series of Plexiglas signs, using the specific, informative language of museums: "object temporarily on loan," "object removed for conservation," etc. While highlighting the exhibition processes around artworks, these pieces also incited the visitors to examine the very notion of a collection and possession. Specially produced for MAMCO, and used on its premises, this sign transforms any space into a museum room in course of arrangement! Delivered in a made-to-measure case.



John M Armleder
Ecart 1969–2012 (2017)

En 1969, John M Armleder cofonde avec Patrick Lucchini et Claude Rychner le Groupe Ecart. Cette aventure artistique collective, issue de la mouvance Fluxus, se développe pour devenir à la fois un collectif d'artistes, une galerie autogérée, une maison d'édition, une librairie et un salon de thé... Basé à Genève, le groupe est actif jusqu'en 1982.

En 1997, Lionel Bovier et Christophe Cherix éditent *L'irrésolution commune d'un engagement équivoque. Ecart 1969-1982*. L'ouvrage fait suite à une exposition organisée au MAMCO et au Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire. Vingt ans plus tard, alors que ce titre est épuisé, le MAMCO est ravi de pouvoir proposer l'édition imaginée en 1997 par John M Armleder pour accompagner la sortie de l'ouvrage et terminée en 2017.

Boîte en carton de 23 × 25 cm, tamponnée « Ecart 1969-2012 » par l'artiste et contenant un exemplaire du catalogue dans lequel John M Armleder a apposé plusieurs tampons historiques d'Ecart sur la page de garde et rajouté plusieurs ephemera originaux des expositions organisées à la galerie Ecart. Edition limitée à 50 exemplaires.

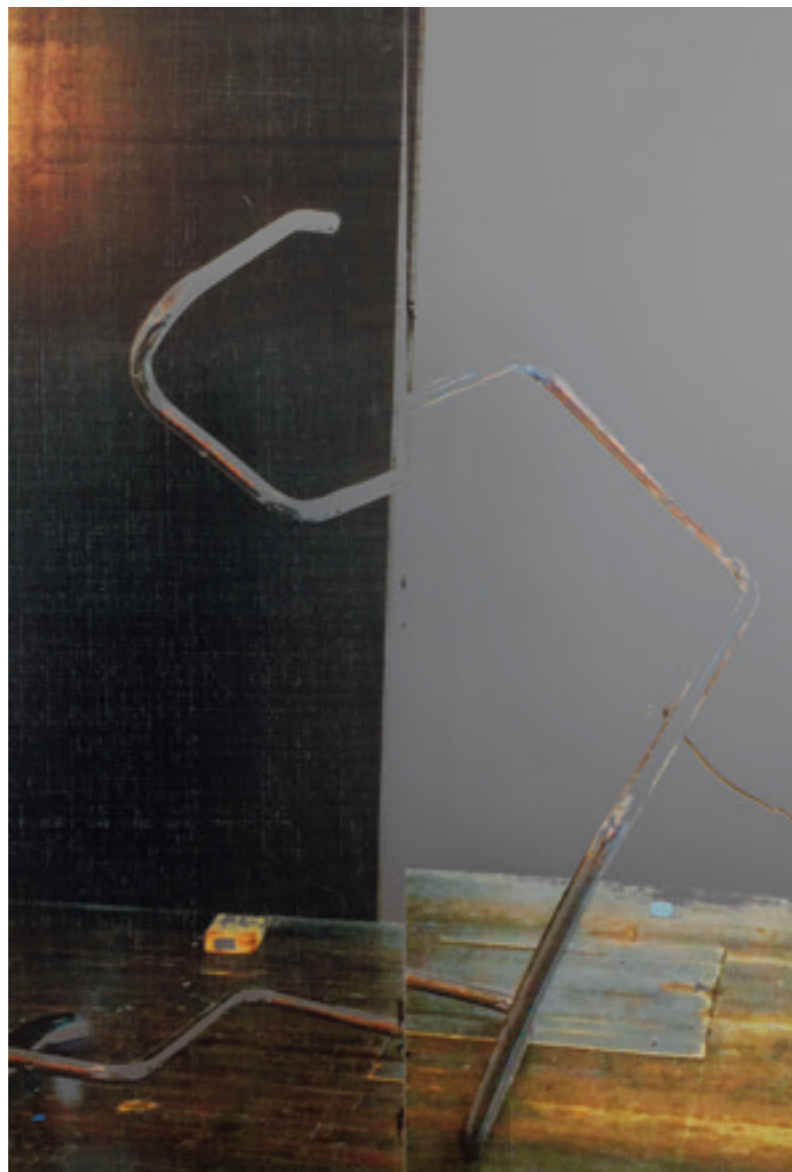
In 1969, John M Armleder co-founded, with Patrick Lucchini and Claude Rychner, the Ecart Group. This collective artistic adventure, derived from the Fluxus movement, developed to become at once an artist's group, a self-managed gallery, a publishing house, a bookstore, and a tea-room... Based in Geneva, the group remained active until 1982.

In 1997, Lionel Bovier and Christophe Cherix published *L'irrésolution commune d'un engagement équivoque. Ecart 1969-1982* to accompany an exhibition organized at MAMCO and in the Print Room of the Musée d'art et d'histoire. Twenty years later, while this book is now out of print, MAMCO brings it back as a special and limited edition conceived by John M Armleder in 1997 and finished in 2017.

Cardboard box of 23 × 25 cm, stamped "Ecart 1969-2012" by the artist, and containing a copy of the catalogue, in which John M Armleder has added several of Ecart's historic stamps on the title page, as well as original ephemera from exhibitions organized at the Galerie Ecart. Limited edition of 50 copies.



Association des Amis du MAMCO



▣ Vous pouvez soutenir le musée en devenant membres des Amis du MAMCO et bénéficier d'activités spécialement conçues pour vous. Les cotisations commencent à 100 CHF et donnent droit à l'entrée gratuite au musée et dans de nombreux lieux partenaires en Suisse et à l'étranger.

Les membres du Cercle des Amis (+ 1'000 CHF) bénéficient d'une édition d'artiste exclusive. En 2016, il s'agissait d'une sérigraphie de Wade Guyton, avec deux variantes en 3 et 4 couleurs plus une application en chrome (format 128 × 89.5 cm). Pour l'année 2017, les membres du Cercle recevront une édition de Kelley Walker sur PVC transparent 3 mm imprimée en sérigraphie 4 couleurs et graphite.

Comité: Jean Marc Annicchiarico, Christine Belser, Jean-François Ducrest, Delphine Folliot, Patrick Fuchs, Marie-Claude Gevaux, Joëlle Girardet, Loa Haagen Pictet, Anne Lamunière, Emmanuelle Maillard Bory, Bénédicte Montant, Abir Oreibi-Colucci, Philippe Pulfer, Sandra Recio, Viviane Reybier

■ You can support the museum by becoming a member of the Friends of MAMCO and benefit from activities that have been especially conceived for you. Subscriptions start at 100 CHF; they provide free access to the museum, as well as to numerous partner sites in Switzerland and abroad.

The members of the Circle of Friends (+ 1,000 CHF) benefit from an exclusive artist's edition. In 2016, this was a screen-print by Wade Guyton, with two variants in 3 or 4 colours, as well as chrome (format 128 × 89.5 cm). For 2017, the members of the Circle will receive an edition by Kelley Walker screen-printed in 4 colours and graphite on 3mm transparent PVC.

Committee: Jean Marc Annicchiarico, Christine Belser, Emmanuelle Maillard Bory, Jean-François Ducrest, Delphine Folliot, Patrick Fuchs, Marie-Claude Gevaux, Joëlle Girardet, Anne Lamunière, Bénédicte Montant, Abir Oreibi-Colucci, Loa Haagen Pictet, Philippe Pulfer, Sandra Recio, Viviane Reybier

Musée d'art moderne et contemporain



▣ Le MAMCO ouvre ses portes en 1994, grâce à la persévérance de l'AMAM (Association pour un Musée d'Art Moderne, aujourd'hui les Amis du MAMCO) et la générosité de huit mécènes réunis au sein de la FONDATION MAMCO. En organisant les contributions de ses Fondateurs, puis de ses Co-fondateurs, la fondation fut la principale source de financement et le seul organe de gouvernance du musée jusqu'en 2005, lorsqu'elle joint ses forces avec le Canton et la Ville de Genève pour créer la fondation publique FONDAMCO.

Le MAMCO est géré par la FONDAMCO, qui réunit la FONDATION MAMCO, le Canton et la Ville de Genève. La FONDAMCO remercie l'ensemble de ses partenaires publics et privés, et tout particulièrement ses principaux sponsors, JTI et la Fondation de Famille Sandoz, ainsi que Christie's, la Fondation de bienfaisance du Groupe Pictet, la Fondation Coromandel, la Fondation Lombard Odier, la Fondation Valeria Rossi di Montelera, la Loterie Romande, Mirabaud & Cie SA, Richemont et Sotheby's.

Partenaires des expositions 2016-2017: Fondation de bienfaisance du Groupe Pictet, Fondation Casino Barrière de Montreux, Fondation Leenaards, Fondation du Jubilé de la Mobilière Suisse Société Coopérative, Henri Harsch HH SA, Le Laboratoire, Phillips
Partenaires médias: Bolero, Le Temps
Partenaires hôteliers: Hôtel Tiffany, Le Richemond Genève
Partenaires: Belsol, Café des Bains, La Clé, Papirec SA, Payot, ReproSolution, Transports Publics Genevois

■ MAMCO opened in 1994 thanks to the perseverance of AMAM (Association for a Modern Art Museum, now Friends of MAMCO) and the generosity of eight patrons, who created the FONDATION MAMCO. Pooling together the support of its Founders and, later, its Co-founders, the foundation was the main source of funding and the sole governing body of the museum up until 2005, when it joined forces with the State and City of Geneva to create a public foundation, known as FONDAMCO.

MAMCO is overseen by FONDAMCO, which is made up of FONDATION MAMCO, the Canton, and City of Geneva. FONDAMCO would like to thank all its partners, both public and private, and in particular its lead sponsors, JTI and Fondation de Famille Sandoz, as well as Christie's, Fondation de bienfaisance du Groupe Pictet, Fondation Coromandel, Fondation Lombard Odier, Fondation Valeria Rossi di Montelera, Loterie Romande, Mirabaud & Cie SA, Richemont, and Sotheby's.

Exhibition Partners 2016-2017: Fondation de bienfaisance du Groupe Pictet, Fondation Casino Barrière de Montreux, Fondation du Jubilé de la Mobilière Suisse Société Coopérative, Fondation Leenaards, Henri Harsch HH SA, Le Laboratoire, Phillips
Media Partners: Bolero, Le Temps
Hotel Partners: Hôtel Tiffany, Le Richemond Genève
Partners: Belsol, Café des Bains, La Clé, Papirec SA, Payot, ReproSolution, Transports Publics Genevois

FONDAMCO

Philippe Bertherat, Président
 Elvira Alvarez, Vice-présidente
 Nadia Keckeis, Vice-présidente
 Carine Bachmann
 Michèle Freiburghaus-Lens
 Patrick Fuchs
 Jean-Pierre Greff
 Marc-André Renold
 Simon Studer

FONDATION MAMCO**Présidence**

Philippe Bertherat, Président
 Pierre de Labouchere, Vice-président

Fondateurs

Claude Barbey
 Jean-Paul Croisier
 Pierre Darier
 André L'Huillier
 Pierre Mirabaud
 Philippe Nordmann
 Bernard Sabrier
 ainsi que les Amis du MAMCO,
 représentés par Patrick Fuchs

Mécènes

Afshan Almassi Sturdza
 Jean Marc Annicchiarico
 Antonie Bertherat*
 Verena et Rémy Best
 Marc Blondeau*
 Maryse Bory*
 Zaza et Philippe Jabre
 Christina de Labouchere*
 Aimery Langlois-Meurinne*
 Karma Liess-Shakarhi
 Emmanuelle Maillard
 Jean-Léonard de Meuron*
 Patricia et Jean-Pierre Michaux
 Alain-Dominique Perrin
 Marine et Claude Robert
 Edmond Safra*
 Lily Safra
 Simon Studer

Jean-Michel Aaron
 et Anne-Shelton Aaron* (1999-2011)
 Janet et Maurice Dwek (2007-2009)
 Céline et Charles Fribourg (2000-2001)
 Aline et Christian Gauduel (2011-2015)
 Nicole Ghez de Castelnuovo*
 (2005-2012)
 Bénédicte Hentsch* (1998-2008)
 Famille Latsis (1994-2007)
 Renée L'Huillier (1998-2012)
 André Marchandise (2009-2011)
 Catherine Orci-Darier (2011-2014)
 Edmond et Nadine de Rothschild*
 (1994-1995)

*Co-fondateurs

EQUIPE

Lionel Bovier, Directeur

Gestion et développement du musée
 Valérie Mallet, Administratrice
 Garrett Landolt, Relations extérieures
 et recherches de fonds
 Chloë Gouédard, Documentation
 et ressources internes
 Julien Gremaud, Relations avec la
 presse et communication

Expositions et collection

Julien Fonsaçq, Conservateur en chef
 Françoise Ninghetto,
 Conservatrice honoraire
 Sophie Costes, Conservatrice, en
 charge de la gestion des collections
 Paul Bernard, Conservateur
 Fabrice Stroun, Commissaire associé
 Cyrille Maillot, Responsable de la
 régie technique
 Filipe Dos Santos, Régisseur

Public et éducation

Yann Abrecht, Responsable du
 service d'accueil
 Mathilde Acevedo, Adjointe au
 service d'accueil
 Alice Malinge, Responsable du service
 de médiation (Bureau des
 transmissions)
 Julie Cudet, Ajointe au service de
 médiation (Bureau des transmissions)
 Thierry Davila, Conservateur en charge
 des publications
 David Lemaire, Conservateur adjoint

Maintenance et surveillance

Antonio Magalhes, Responsable
 du service de maintenance
 Maria de Fatima Braganca,
 Adjointe au service de maintenance
 Joana Gomes Da Silva, Adjointe
 au service de maintenance
 Matuala Lumeto, Surveillant
 Carlos Martins Fonseca, Surveillant
 Luc Schuwey, Surveillant
 Martine Vaillat De Melo, Surveillante

MAMCO Genève

10 rue des Vieux-Grenadiers
 1205 Genève
 Suisse

T + 41 22 320 61 22
 F + 41 22 781 56 81
 E info@mamco.ch

COLOPHON

Le MAMCO Journal est publié
 semestriellement à 15'000 exemplaires

Rédacteur en chef
 Lionel Bovier

Rédaction française
 David Lemaire

Rédaction anglaise
 Kevin Slide

Textes

Paul Bernard, Lionel Bovier, Christophe
 Cherix, Sophie Costes, Tristan Garcia,
 Chloë Gouédard, Julien Fonsaçq,
 David Lemaire, Fabrice Stroun, Nicolas
 Trembley

Traductions

Ian Monk, Kevin Slide

Direction artistique
 Gavillet & Cie

Design

Gavillet & Cie / Devaud

Typeface

Apax + Practice (www.optimo.ch)

Couverture

Kelley Walker, *Untitled*, 2009 (détail)
 Intérieur: Allen Ruppersberg,
Untitled (No Man's Time), 1991
 collection MAMCO, don de
 Christian Bernard
 Rabats: *Destruction of R5G-6*,
 galerie Exi, Odense (DK) 1963
 Rasheed Araeen, *OPUS F3*, 2016
 (détail)

Images

Annik Wetter, sauf:
 p. 7: Peter Cox, Eindhoven
 p. 19: Stefan Altenburger, Zurich
 p. 62: Burkhard Brunn
 p. 68-69: Julien Gremaud
 p. 71: Ilmari Kalkkinen

Pré-press

Bombie, Genève

Production

Swissprinters AG, Zofingen

Soutien logistique

Chloë Gouédard

Remerciements

Christophe Cherix, New York; Mehdi
 Chouakri, Berlin; Tristan Garcia, Paris;
 Lukas Haller et Clément Diré,
 JRP|Ringier, Zurich; Gemeentemuseum,
 La Haye; Museum Jorn, Silkeborg;
 Migros Museum für Gegenwartskunst,
 Zurich; Francesca Pia, Zurich; Nicolas
 Trembley, Paris; Van Abbemuseum,
 Eindhoven

© 2017, MAMCO Genève, les artistes
 et les auteurs, tous droits réservés

