



# MANIC CRAZY

N° 8 2021





- 04 On View  
– Surveiller et performer  
– Tony Conrad  
– Julia Scher
- 28 Preview  
– Verena Loewensberg  
– Joe Baer  
– Geraldo de Barros
- 44 Features  
– Christian Marclay  
– Franz Erhard Walther  
– Tatiana Trouvé  
– Renée Levi
- 62 Highlights  
– Balthasar Burkhard  
& Niele Toroni  
– Guerrilla Girls  
– Sylvie Fleury  
– *Images liquides*

Le MAMCO Journal est édité semestriellement à 14'000 exemplaires.  
Rédacteur en chef → Lionel Bovier / Rédaction → Thierry Davila,  
Kevin Slide / Textes → Paul Bernard, Lionel Bovier, Sophie Costes,  
Thierry Davila, Delphine Folliot, Chloë Gouédard, Julien Fonsacq,  
Balthazar Lovay, Françoise Ninghetto, Charlotte Morel /  
Traductions → Christopher Scala / Design → Gavillet&Cie/Devaud /  
Typographie → Apax + Practice (optimo.ch)

Couverture → Julia Scher, *Hidden Camera (Architectural Vagina)*,  
1991-2018 (détail) / Intérieur de couverture → vues de l'exposition  
*Inventaire*, MAMCO 2021 (Guillaume Pilet, Sylvie Fleury, Aldo Walker) /  
Images → Annik Wetter, sauf p. 4-10; 12-21 (Mareike Tocha); 24-26;  
28-37; 38 (Tom Powell); 66, 70 et couverture (Julien Gremaud)

Courtoisies → Collection Kontakt: p. 4, 6, 8, 9 / Collection Verbund:  
p. 10 / Le Consortium, Dijon: p. 24-25 / Henriette Coray Loewensberg:  
p. 28-37 / Daimler Art Collection: p. 38 / Pré-presse → Bombe,  
Genève / Production → Swissprinters AG, Zofingen / Logistique →  
Chloë Gouédard / © 2021, MAMCO Genève, les artistes et les  
auteurs / Tous droits réservés

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

MAMCO



# Editorial

## Lionel Bovier

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

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

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

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

■ COVID-19 is not just a health crisis. By virtue of curfews, travel authorizations, the return of national borders in Europe, an increased acceptance of tracing, a media landscape that seems to speak with a single voice, heightened inequalities and increased isolation for society's most vulnerable members, the pandemic has weakened social ties and undermined the foundations of the Western model of democratic society.

The truth is that this model had already been under attack in recent decades by what Shoshana Zuboff has termed “surveillance capitalism.” Some of the key changes brought about by this new economic model, which mines human practices and actions, include the harvesting and marketing of personal data, the use of predictive algorithms and efforts to influence people's behavior.

Artists first turned their attention to electronic surveillance in the 1980s, a time when it was limited to analog devices. By recreating CCTV installations and reflecting on the nature of images that are recorded, captured and appropriated, Julia Scher (b. 1954) exposed their ubiquity. Her installations, performances, and sculptures address issues of power and the dynamics of social control in the public sphere. Before these themes were made popular by reality shows such as *Big Brother* and films like *The Truman Show*, Scher conjured up dystopian narratives about pervasive surveillance within the walls of a museum or art gallery.

For artists from “Eastern Bloc” countries, the entire public space was under “state-controlled” surveillance in the 1960s and 1970s. It was at that same time that, as Dan Graham points out, such surveillance was being privatized in the West. To “perform” under such conditions was a risky undertaking, and artists thwarted surveillance by opting for inconspicuous, concealed practices, or by resorting to private or abandoned spaces.

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

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

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

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

Before electronic technology came to the fore, devices such as the Panopticon, which Michel Foucault analyzed in 1975, held out similar promises to a society eager to expand its control: an ability to see everything without being seen, or “to impose a particular conduct on a particular human multiplicity,” to use Gilles Deleuze's terms.

Tony Conrad's installation *Panopticon* (1988) explicitly brought these reflections to bear on the surveillance typologies of his time. Throughout his remarkable career as a musician, artist, filmmaker, activist, and educator, Conrad (1940–2016) consistently used his chosen forms of expression to highlight systemic relationships to power. Whereas his acclaimed film *The Flicker* (1966) offered a “stroboscopic” attack on both cinema and its audience, pieces such as *Studio of the Streets* (1991–1993) and *WiP* (2013) point out the appropriation of public speech by the media and the control that the prison system exerts over the human body.

These artists and these works, to which we could (or would have liked to) add Harun Farocki's prison images (*Gefängnisbilder*, 2000), Gretchen Bender's depictions of the seductive impact of television images (*Total Recall*, 1987), and Hito Steyerl's reflections on techniques for becoming invisible to the electronic universe (*How Not To Be Seen*, 2013), analyze or uncover the mechanics of surveillance and control that are at work in our societies. But they also point to forms of resistance similar to what Michel de Certeau grouped together under the term “poaching”: trickery, escapes, and shortcuts that enable us to re-invent everyday life and spaces where we can be free.

MAMCO's fall 2021 exhibition schedule, which includes a Tony Conrad retrospective, an installation by Julia Scher, and the group exhibition “Performance and Surveillance,” aims to revisit these reflections, all of which predicted that the 21st century would be one of total surveillance and the mapping, not of the world, but of human behavior.





# ON VIEW





**Gergely Urkom**



**Marina Abramovic**



**Nesa Paripovic**



**Richard Demarco**



**Sanja Gligorijevic**



**Cristina Floyd**



**Sally Holman**



**Zoran Popovic**



**Jasna Tijardovic**



**Marinela Kozelj**



**Rasa Todosijevic**



**Zika Gligorijevic**

# Surveiller et performer

→ 06.10.2021–30.01.2022

→ Organisée par Paul Bernard et Julien Fronsacq

VALIE EXPORT, Tomislav Gotovac, Tibor Hajas, Sanja Ivekovic, Jiří Kovanda, Paweł Kwiek, KwieKulik, Natalia LL, Katalin Ladik, Dalibor Martinis, Karel Miler, Jan Mlčoch, Neša Paripović, Ewa Partum, Józef Robakowski, Zorka Ságlová, Tamás St. Auby

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

Les formes expérimentales de l'art en Europe centrale partagent des procédés similaires avec celles qui leur sont contemporaines en Occident. Mais le contexte des pays sous influence soviétique – directe ou indirecte (Yougoslavie) – donne aux œuvres une tout autre signification. Les artistes présentés ici ont notamment recours au photomontage, au détournement ou au doublage pour subvertir la rhétorique de la propagande officielle (Orshi Drozdik, Ewa Partum, Tamás St. Auby, Tibor Hajas, Natalia LL ou Sanja Ivekovic). Certaines actions minimales et discrètes offrent peu d'informations à un enregistrement qui s'apparente à un contrôle (VALIE EXPORT). Dans un contexte de surveillance généralisé, dans la vie privée et comme dans l'espace public, les artistes conjuguent l'intime et le public de manière singulière. Tomislav Gotovac s'expose dans son intimité la plus crue, tandis que Sanja Ivekovic rend

■ This prospective exhibition brings together works by Central European artists produced in countries behind the erstwhile Iron Curtain—the Czech Republic, Hungary, Poland, Serbia, and Croatia. Created between 1969 and 1979 at the height of the Cold War, the works shown here bear witness to artistic actions in public spaces. As occurred in May 1968 in France, in the late 1960s political institutions around the world faced challenges to their authority. Under communist and socialist regimes, however, protest movements had to contend with the complexity of alternating periods of freezes and thaws. Hungary experienced a measure of economic and cultural reform prior to 1972, and Czechoslovakia underwent a period of de-Stalinization leading up to the 1968 Prague Spring. Conversely, Poland's liberalization was brutally cut short by the imposition of martial law on 13 December 1981.

Experimental art practices in Central Europe were similar to their Western counterparts. However, conditions in countries under direct Soviet influence—or indirect, as in the case of Yugoslavia—imbue these works with other dimensions of meaning. In order to subvert the rhetoric of propaganda, the artists presented here resorted to photomontage, *détournement*, and double meanings (Orshi Drozdik, Ewa Partum, Tamás St. Auby, Tibor Hajas, Natalia LL, and Sanja Ivekovic). In VALIE EXPORT's video, small, inconspicuous actions offer only minor clues in a sequence akin to monitoring. In the face of widespread surveillance in both private and public spheres, artists conflated the personal and the public in a distinctive manner. Tomislav Gotovac exposed his body, while Sanja Ivekovic describes her sensations while overlooking an official parade from her balcony. Katalin Ladik staged intimate





x x x

18. listopadu 1976  
Praha

Čekám až mi někdo zavolá...



"DIVADLO"

listopad 1976  
Praha, Václavské náměstí

Chovám se přesně podle předem napsaného scénáře.  
Gesta a pohyby jsou voleny tak, aby nikdo z kolemjdoucích  
netušil, že sleduje "představení".





"POKUS O SEZNÁMENÍ"

19. října 1977  
Praha, Staroměstské náměstí

Pozval jsem přátele, aby se podívali, jak se pokusím  
seznámit s holkou.



compte de ses sensations en observant depuis son balcon un défilé officiel. Katalin Ladik met en scène des gestes intimes comme un mode d'emploi public, quand Jiří Kovanda vise la furtivité: « je suis un scénario écrit précédemment à la lettre. Les gestes et les mouvements ont été sélectionnés pour que les passants ne soupçonnent pas qu'ils assistent à une "performance" » (*Théâtre*, novembre 1976, Place Venceslas, Prague). Dans des sociétés qui ont connu des appareils sécuritaires plus ou moins oppressants, les artistes ont dessiné des stratégies subtiles malmenant l'unité de l'information et exploré les multiples disjonctions de l'image, du texte et du son.

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

actions as if from a public instruction manual, whereas Jiří Kovanda focused on stealth: "I meticulously follow a previously written script. The gestures and movements have been selected so that passers-by don't suspect that they are witnessing a 'performance'" (*Theater*, November 1976, Wenceslas Square, Prague). In societies whose security apparatuses were oppressive to varying degrees, artists devised subtle strategies that undermined the uniformity of information and explored repeated disruptions of image, text and sound.

In response to the critique of authoritarianism that informs the retrospective of Tony Conrad's work, with this exhibition, MAMCO continues to broaden its focus by offering an alternative approach to art forms that transcend the Western canon. The Verbund and Kontakt collections, both from Austria, enable us to grasp the historical and geographical particularities of artists who devised spheres of action that engage with issues of power, institutions and the public. In a recent study, Amy Bryzgel (Manchester) clarified the history of these artistic landscapes. While circumstances were different from those in the West—including a non-existent art market, the absence of an institutional artistic fabric, and a totalitarian State—Bryzgel nevertheless concludes that there existed a community of Central European, European and American artists committed to developing an institutional critique by cataloging authoritarian mechanisms. Since the 1960s, the artists in the heart of Europe devised a cartography that extends from the street to television to private life. It is notable that these artists—contemporaries of Asher, Buren and Broodthaers—attempted to foster individual freedom in the face of the State by prioritizing acts of classification rather than opposition.







# Tony Conrad

→ 06.10.2021–30.01.2022

→ Organisée par Balthazar Lovay

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

Tony Conrad poursuit une véritable entreprise de déconstruction des institutions et des traditions culturelles occidentales, considérées comme normatives et autoritaires. À commencer par la propriété intellectuelle et la notion d'auteur (autorité et auteur partagent une étymologie commune), mais aussi la composition musicale, le cadrage, le montage, la perspective, les médias ou même les espaces dévolus à la culture.

L'histoire de cette diffuse et subtile offensive débute en 1962 lorsqu'il introduit le principe du son *drone* en jouant et tenant de très longues notes sur son violon dans le collectif musical Theater of Eternal Music. Réunissant La Monte Young, Marian Zazeela, Angus MacLise et John Cale, ce groupe s'oppose, de 1962 à 1965,

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

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

The history of this wide-ranging, subtle offensive begins in 1962, when Conrad developed his practice of *drone*, playing and sustaining extremely long notes on his violin as part of a collective, the Theater











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

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

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

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

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

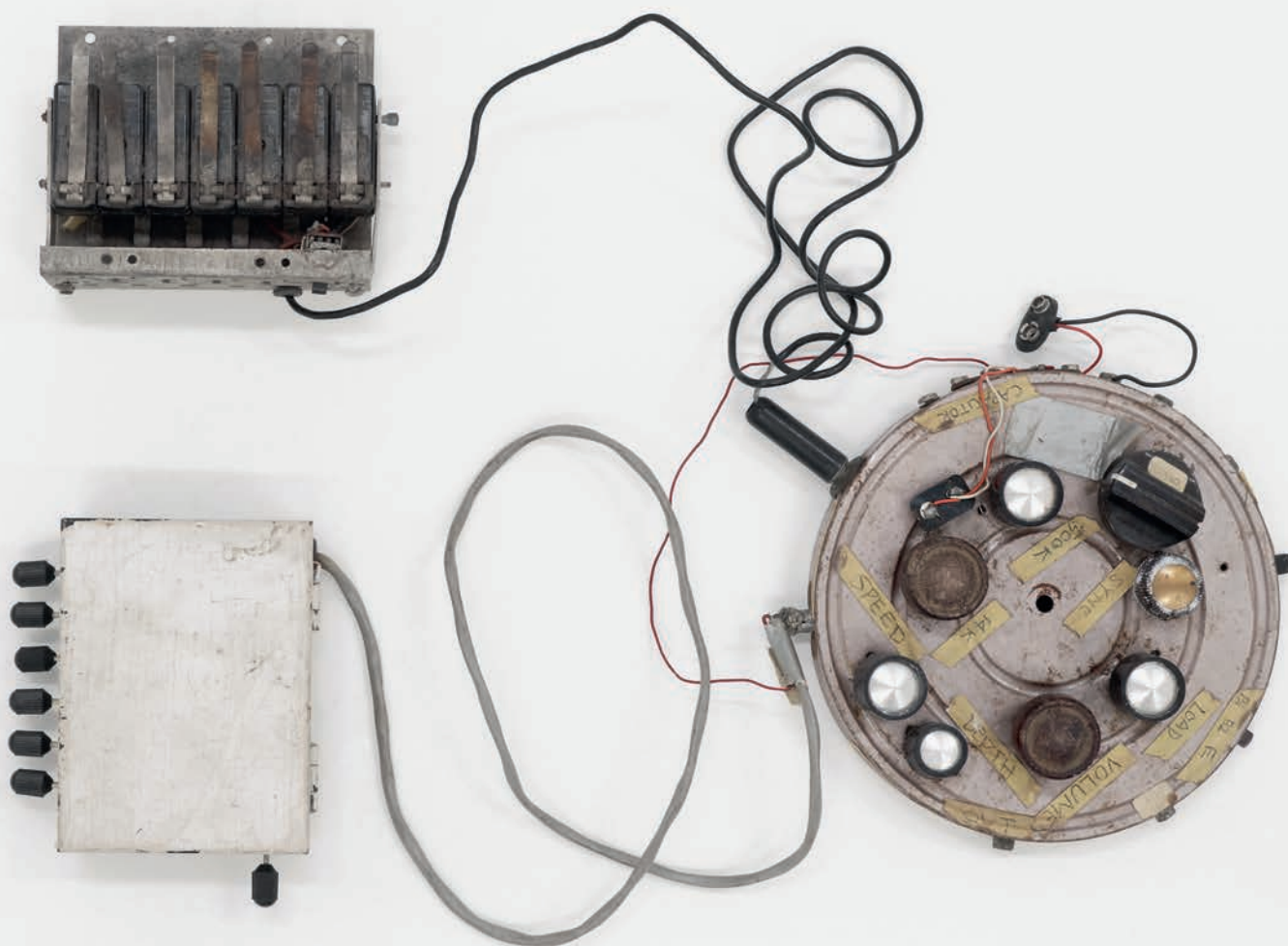
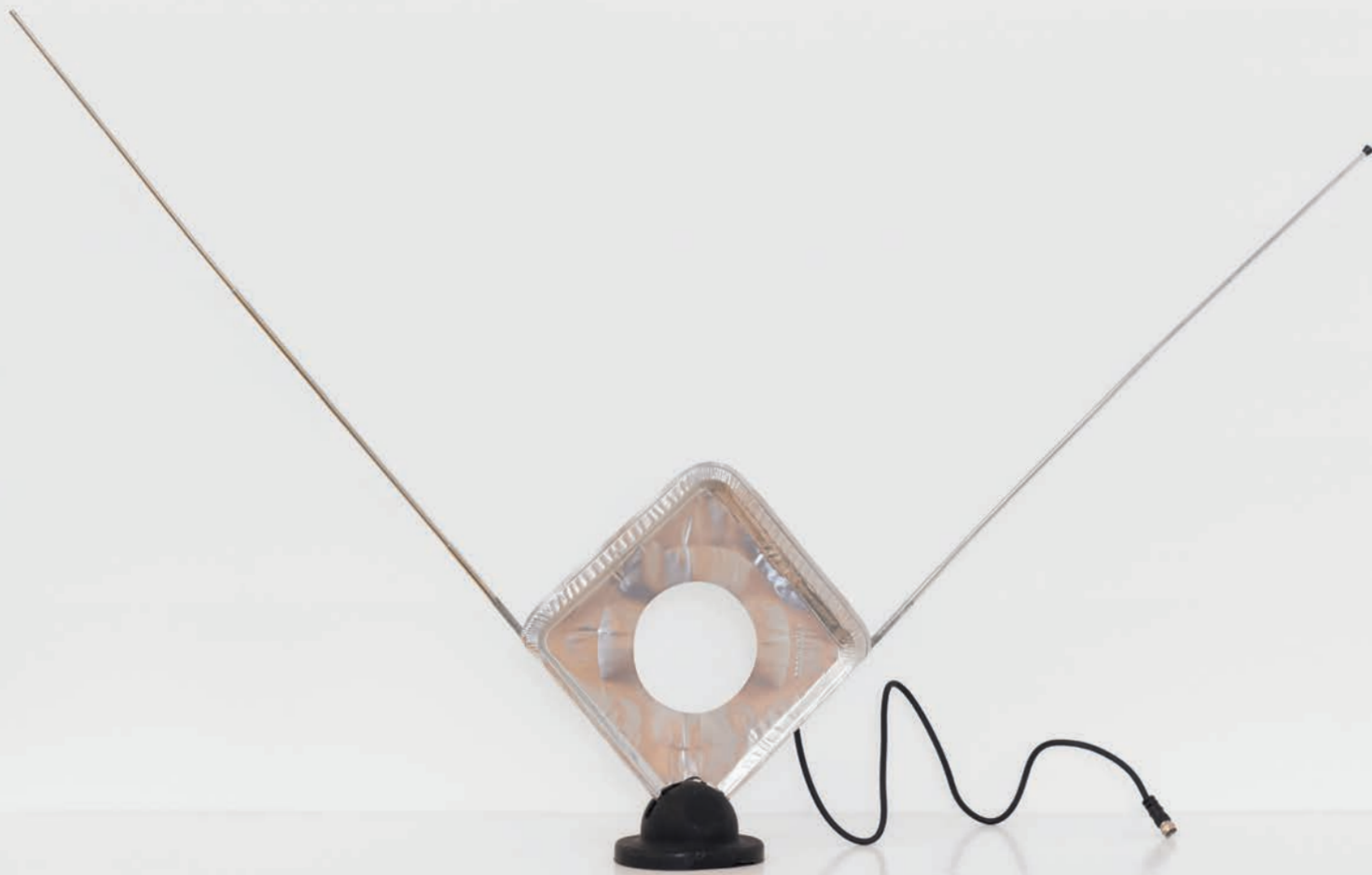
While his colleagues built careers on the backs of these seminal experiments (John Cale formed the Velvet Underground in 1964, and La Monte Young became a celebrated composer), Conrad ducked out of the spotlight and moved on to experimental cinema. His film *The Flicker* (1966) contested both the medium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

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

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







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

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

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

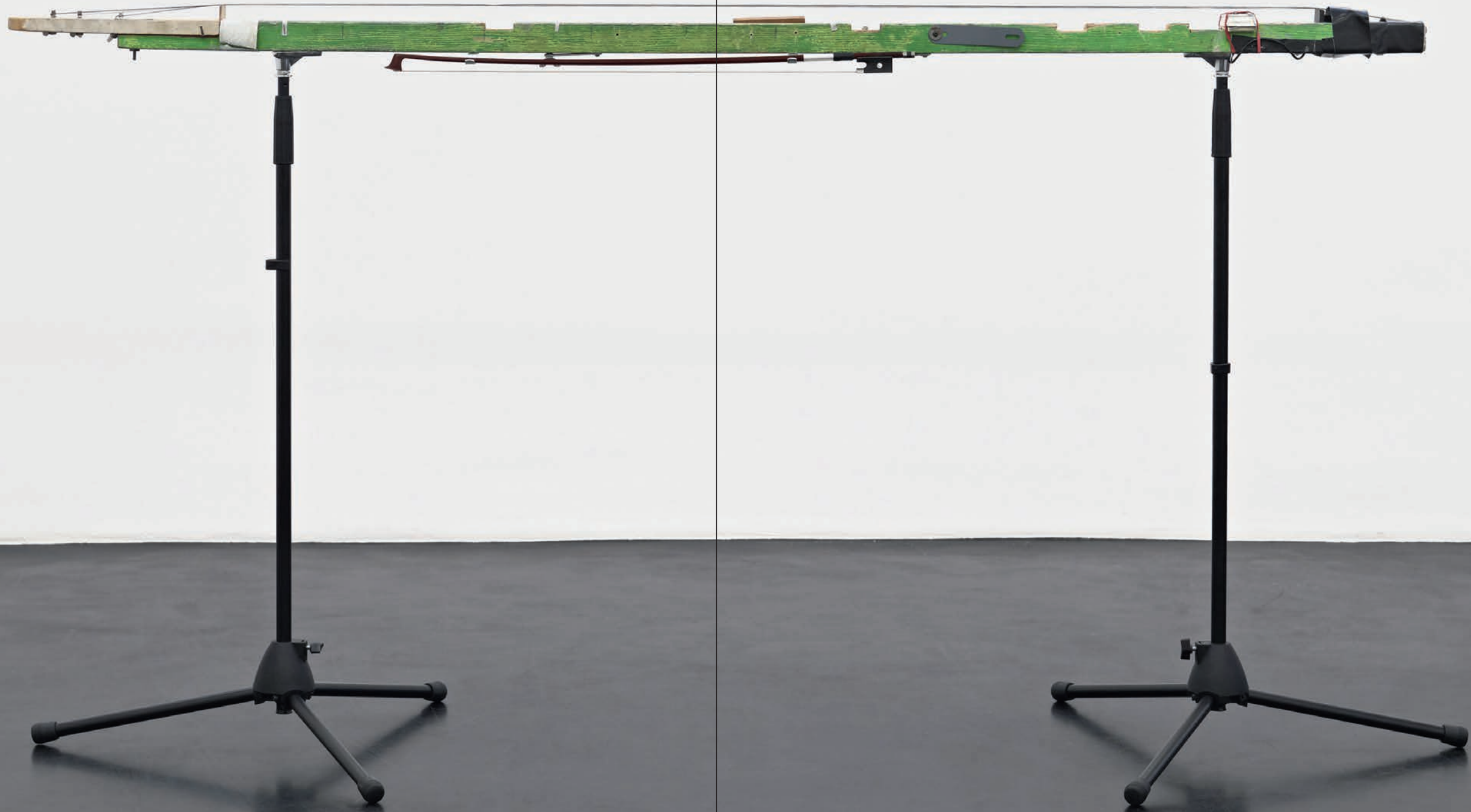
The concept of the artwork as a “social space between,” in the words of Nicolas Bourriaud (writing in the mid-1990s) offers an exemplary definition of Conrad's activities from 1985 onwards. While European artists developed what has become known as “relational aesthetics” relatively late, in the 1990s,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

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

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











# Julia Scher

→ 6.10.2021-30.01-2022

→ organisée par Paul Bernard et Lionel Bovier

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

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

Censée nous rassurer, la présence *a priori* bienveillante de ces molosses produit en réalité un certain malaise. Cette

■ The work of Julia Scher (b. 1954), which first appeared in the 1980s, is noteworthy for its systematic use of surveillance techniques, particularly CCTV. Scher's technical background provided her with in-depth knowledge of a range of surveillance systems. She worked at a well-known security firm for a period of time before setting up her own company, *Safe and Secure Productions*. Each of Scher's installations satirically transforms exhibition spaces into regimes of total control, and as such disturbingly alters the behavior of viewers, who unwittingly become both observers and the observed. At the intersection of both the Orwellian drive for absolute power and the voyeuristic or narcissistic world of intimate, self-referential recordings, Scher's work presents a tongue-in-cheek reflection on the ideology of security and its dangers.

Invited to exhibit on MAMCO's third floor, in the midst of the museum's permanent collections, Scher has chosen to greet visitors with an updated version of the artist's *Girl Dogs* (2005–2021)—twin female Doberman statues in marble. The very embodiment of the watchdog, and (wrongly) renowned for its aggressiveness, the Doberman is a breed that is commonly associated with ferocity and law enforcement. Scher has added, however, feline qualities to these dogs' faces and paws. Their pink color (ubiquitous in Scher's work) seemingly transforms them into gentle, vulnerable creatures. The greeting they convey to visitors is akin to the tonalities of a warm, anonymous voice typically used for public announcements.

Intended to reassure the viewer, the dogs' seemingly benevolent presence actually induces feelings of unease. This ambiguous, psychosocial aspect of surveillance serves as raw material for Scher.











dimension psychosociale ambiguë de la surveillance constitue la matière première de Scher. On trouve encore, dans un angle supérieur de la salle, une caméra bien mal camouflée au milieu d'un bouquet de plumbeaux fuchsia, comme sortis d'un costume de carnaval. *Hidden Camera (Architectural Vagina)* (1991-2018) reprend par ailleurs, comme son titre l'indique, les contours d'un vagin et rappelle la dimension féministe qui traverse l'œuvre de Scher. En usant d'un répertoire symbolique et formel traditionnellement associé au féminin (et, partant, à la douceur et à la bienveillance) pour enrober des dispositifs perçus autrement comme intrusifs et liberticides, l'artiste déconstruit, en la moquant, la rhétorique visuelle de l'inoffensif.

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

In an upper corner of the room, we find a poorly disguised camera placed in the midst of a bouquet of carnivalesque fuchsia-colored feathers. As reflected in its title—*Hidden Camera (Architectural Vagina)* (1991–2018)—the work is vaginal-shaped, evoking the feminist dimension present throughout Scher's work. By employing a symbolic, formal vocabulary traditionally associated with the feminine (and thus with gentleness and benevolence) to cloak devices otherwise perceived as intrusive, the artist mockingly deconstructs the visual lexicon of the seemingly innocent.

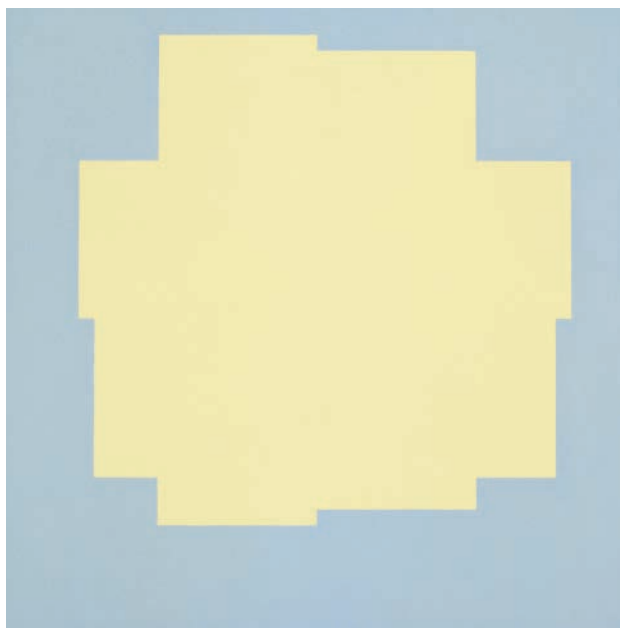
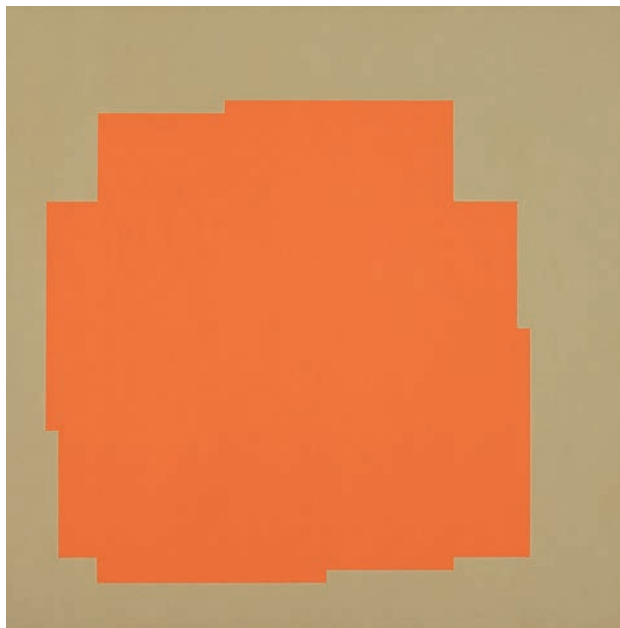
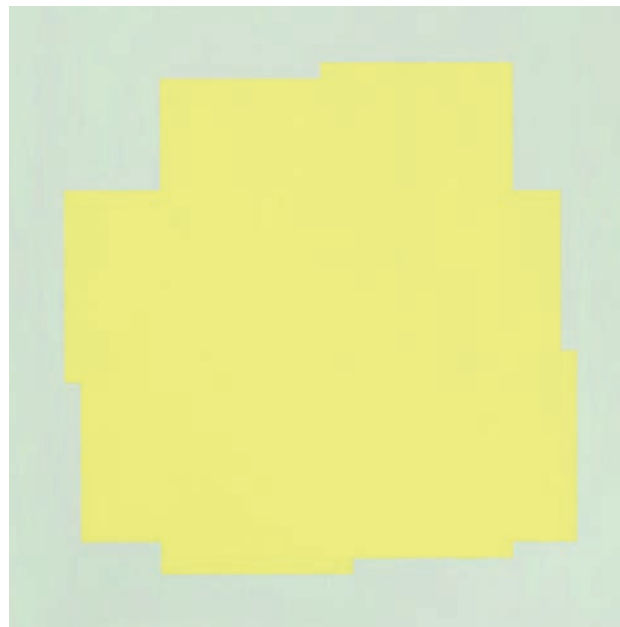
As Anna Indych already noted in 2002: "Years before popular culture brought us 'Jennicam,' *Big Brother* and *The Truman Show*, Julia Scher made surveillance an art form." Two decades on, in 2021, reality TV seems like old hat, relegated to late night slots on cable channels. It is clear, however, that we live in an era of pervasive surveillance. On the one hand, social media and technological advances continue to intensify our obsession with recording the totality of our lives. On the other hand, whistleblowers have laid bare the extraordinary means that intelligence agencies deploy to spy on individuals' lives. With a great deal of humor, Scher very early on grasped the mechanisms of social control at work in both the public and private spheres, questioning the logic of sacrificing personal freedom in the name of security. As she writes: "But most evidence indicates that living in the shadow of the burgeoning security apparatus (which encompasses both the public and private sectors) creates a steady state of paranoia and self-censorship and is heavily responsible for the gradual erosion of our freedom."





PREVIEW





# Verena Loewensberg

→ 22.02-19.06.2022

→ Organisée par Lionel Bovier

□ Dernier mouvement moderne en Suisse, l'art concret domine la scène nationale jusqu'à la fin des années 1960, lorsque d'autres influences internationales surgissent (Pop Art et art conceptuel d'abord, Fluxus et retour de la peinture figurative ensuite).

Apparu dans l'entre-deux-guerres en Europe, l'art concret revendique l'objectivité et l'autonomie du langage plastique en dehors de toute référence au monde extérieur. S'opposant à l'art figuratif tout autant qu'à une abstraction déduite du réel ou expressive, il construit son langage à partir de la seule utilisation des éléments plastiques (formes, surfaces, couleurs) destinée à servir un principe géométrique clair.

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

Unique femme du groupe des « concrets zurichois », Verena Loewensberg n'atteint la même reconnaissance que ses compagnons (Bill, Camille Graeser et Richard Paul Lohse), qu'après l'apogée du mouvement.

Il faudra en effet attendre la rétrospective du Kunsthaus de Zurich en 1981 (la première d'une artiste femme organisée par ce musée), cinq ans avant sa disparition, pour découvrir toute l'étendue de sa pratique.

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

■ Concrete art, the final modernist movement in Switzerland, dominated the country's art scene until the end of the 1960s. After this, other international influences began to appear—pop art and conceptual art, followed by Fluxus and the return of figurative painting.

The concrete art movement, which emerged during the interwar period in Europe, called for an objective, autonomous visual idiom free from any exterior referentiality. Situating itself in opposition to figurative art as well as to real or expressive abstraction, concrete art constructed a vocabulary through the use of purely visual elements (shapes, surfaces, colors) designed to embody clear geometric principles.

In 1930, the Concrete Art group, with Theo Van Doesburg at its center, offered a reference point around which artists such as Wassily Kandinsky and Jean Arp could define their art. However, it was Max Bill who gave the movement real impetus, first in 1936 in Switzerland, then internationally through a number of exhibitions and publications.

It was not until the movement had already peaked that Verena Loewensberg (1912–1986), the only female member of the “Zurich Concretes,” finally enjoyed the same recognition as her peers (who included Bill, Camille Graeser and Richard Paul Lohse). The full extent of her œuvre only became known in 1981 at her Kunsthaus Zürich retrospective (the museum's first such exhibition of a woman artist), five years before her death.

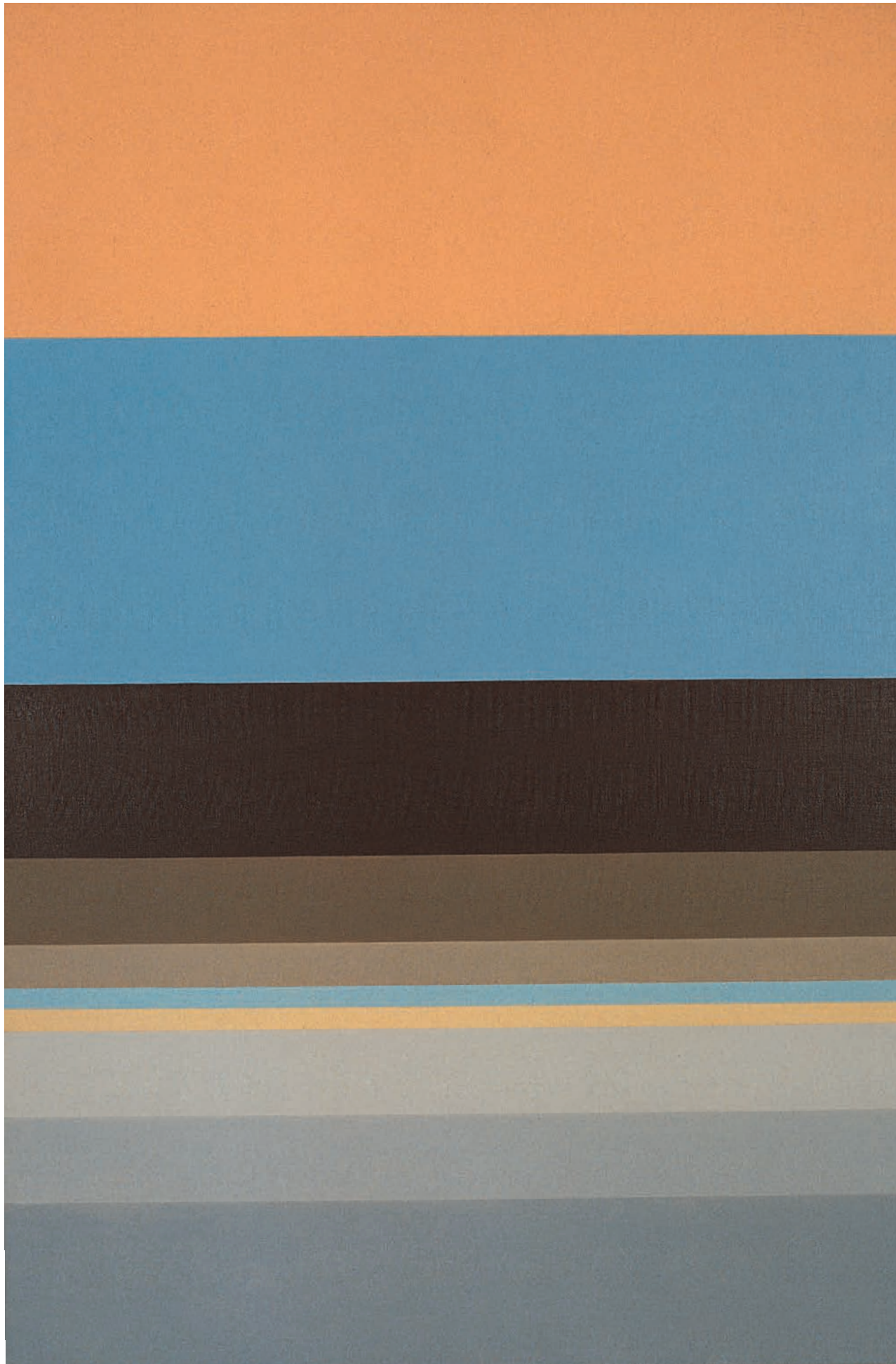
Loewensberg, who rarely discussed her work and was little-known in the French-speaking part of Switzerland, created concise, structured compositions that showed considerable freedom in terms of shape and color. Her first works date back to 1936, and the first painting recorded in her











630 toiles, ainsi que des gouaches, des dessins, des gravures et des sculptures) date de 1944.

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

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

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

catalogue raisonné (nearly 630 paintings, as well as gouaches, drawings, engravings and sculptures) dates from 1944.

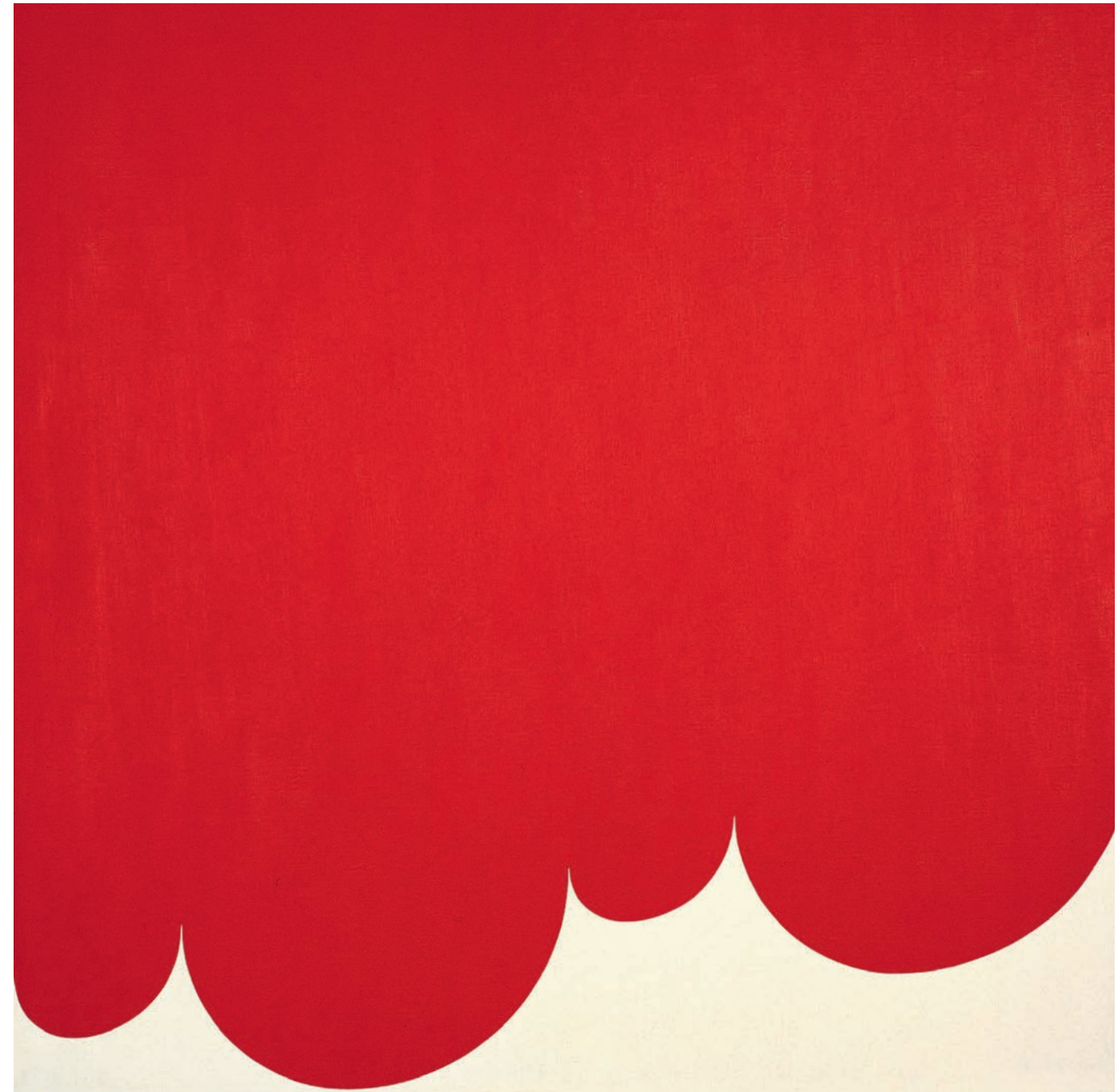
After finishing the Kunstgewerbeschule Basel (a school of applied arts), where she trained in drawing, textiles and color theory, she studied dance in Zurich. Through her association with Max Bill, she came into contact with the Paris-based *Abstraction-Création* group, led by Georges Vantongerloo, which first exhibited her work in 1936.

In the ensuing decades, Loewensberg, who was married to designer Hans Coray until 1949, developed her pictorial practice while working in the local textile industry and accepting commissions for applied art. A jazz enthusiast, she opened City Discount, a record store, in Zurich in the 1960s. From this point on her work focused on shapes and series that broke from the strictures of concrete art and moved closer to the ideas of color field painting, pop art and minimalist art.

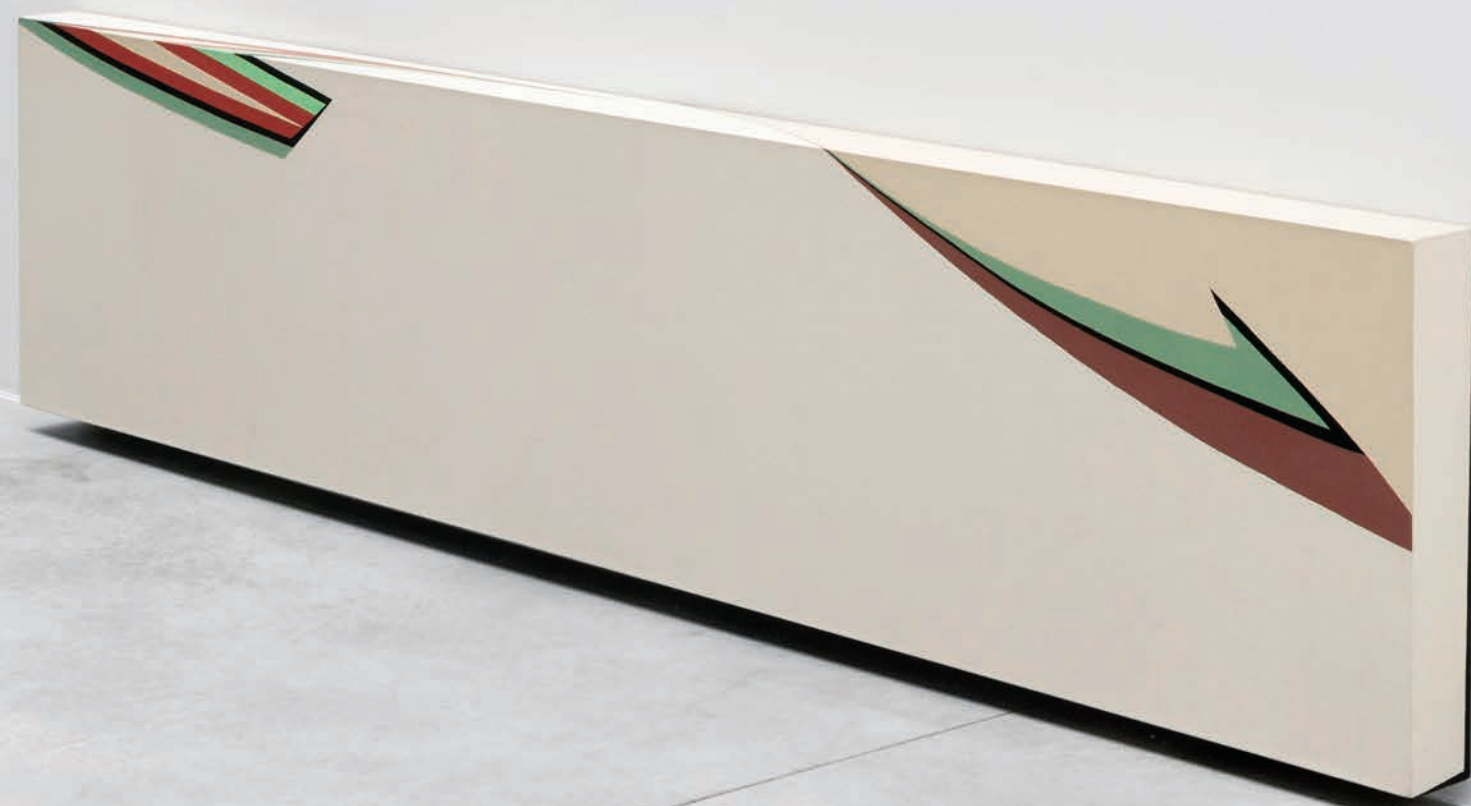
The MAMCO exhibition is structured around the artist's progression. Taking as its starting point her entire generation's relationship to the grid system as a rational organizing principle, the exhibition shows the proliferation of this movement starting in the 1950s and emphasizes the importance of music and the applied arts in Loewensberg's early pieces. It also reveals the artist's freer use of shape and color that culminated in her series from the 1970s and 1980s, works that reflect the influence of two contemporary movements, serial art and radical abstraction.











# Jo Baer

→ 22.02–19.06.2022

→ Organisée par Julien Fronsacq

□ Jo Baer (\*1929) a développé une œuvre foisonnante et riche en ruptures. Au terme de ses études, en moins de dix ans, son œuvre bénéficie de l'intérêt de ses pairs et des musées. Au milieu des années 1960, Baer est invitée à d'importantes expositions minimalistes et conceptuelles. En 1975, elle conçoit une rétrospective au Whitney Museum of American Art de New York.

Dans une discussion avec Robert Smithson, elle se qualifiait de « formaliste paradoxale ». Si elle appartient à un modernisme qui a imposé le principe d'une peinture abstraite, elle l'a déduit de motifs et d'objets dotés d'une dimension vernaculaire qu'elle n'a jamais quittée. Plane et optique sa peinture respecte l'orthodoxie mais invite le spectateur à une expérience physique, spatialisée et kinesthésique. La peinture alors ne saurait se contenter d'une photographie frontale qui risque de ne pas saisir la matérialité du tableau. Son exploration des limites et des bords de la toile la conduit à la célèbre série des *Radiator Paintings*, tableaux-objets peints dont le chant, l'épaisseur du châssis, sont peints et qui sont accrochés au ras du sol.

A l'issue de sa rétrospective au Whitney Jo Baer décide pourtant de quitter la scène new-yorkaise pour s'installer dans un manoir irlandais avant de déclarer qu'elle n'est plus une « artiste abstraite ». L'exposition au MAMCO est l'occasion d'apprécier des œuvres produites durant deux décennies, de la mise en place à la mise à mal d'un vocabulaire abstrait, et de saisir la cohérence d'une recherche qui ne saurait être réduite aux étiquettes artistiques.

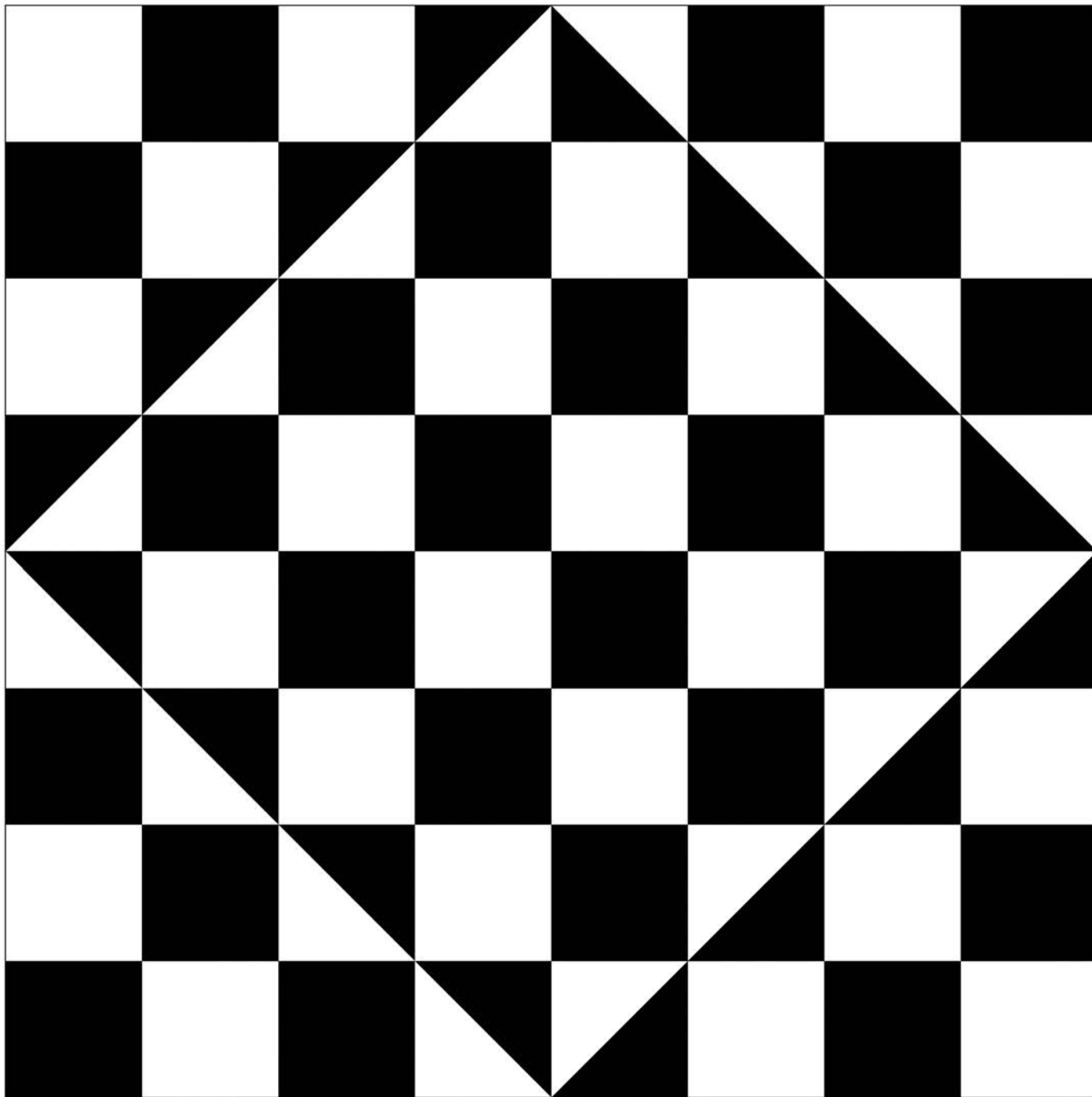
■ Jo Baer's output (b. 1929) was marked by a series of shifts in style. Within ten years of completing her studies, her work was attracting the notice of both her peers and museums. By the mid-1960s, Baer was being shown in important minimalist and conceptual exhibitions. In 1975, Baer oversaw a retrospective of her work at the Whitney Museum in New York.

In dialogue with Robert Smithson, Baer described herself as a "paradoxical formalist". Although the modernist movement to which she belonged imposed the centrality of abstract painting, Baer distilled from it motifs and subjects that possessed a vernacular dimension to which she remained faithful. Her paintings, which are planar and purely visual, are in keeping with modernist orthodoxy, but invite the viewer into a physical, spatial and sensory experience. In this way, the painting cannot be reduced to a frontal, photographic experience that excludes the medium's materiality. Baer's exploration of the peripheries and edges of her canvases led to her famous *Radiator Paintings*, painting-objects, hung close to the floor, whose thick borders are also painted.

At the end of her Whitney retrospective, Baer left the New York scene behind and settled in an Irish manor house before announcing that she was no longer an "abstract artist." The exhibition at MAMCO is an opportunity to discover pieces produced over a period of two decades, in which the artist first established and then abandoned an abstract language, and to appreciate a lifelong creative quest that cannot be reduced to simple artistic labels.







# Geraldo de Barros

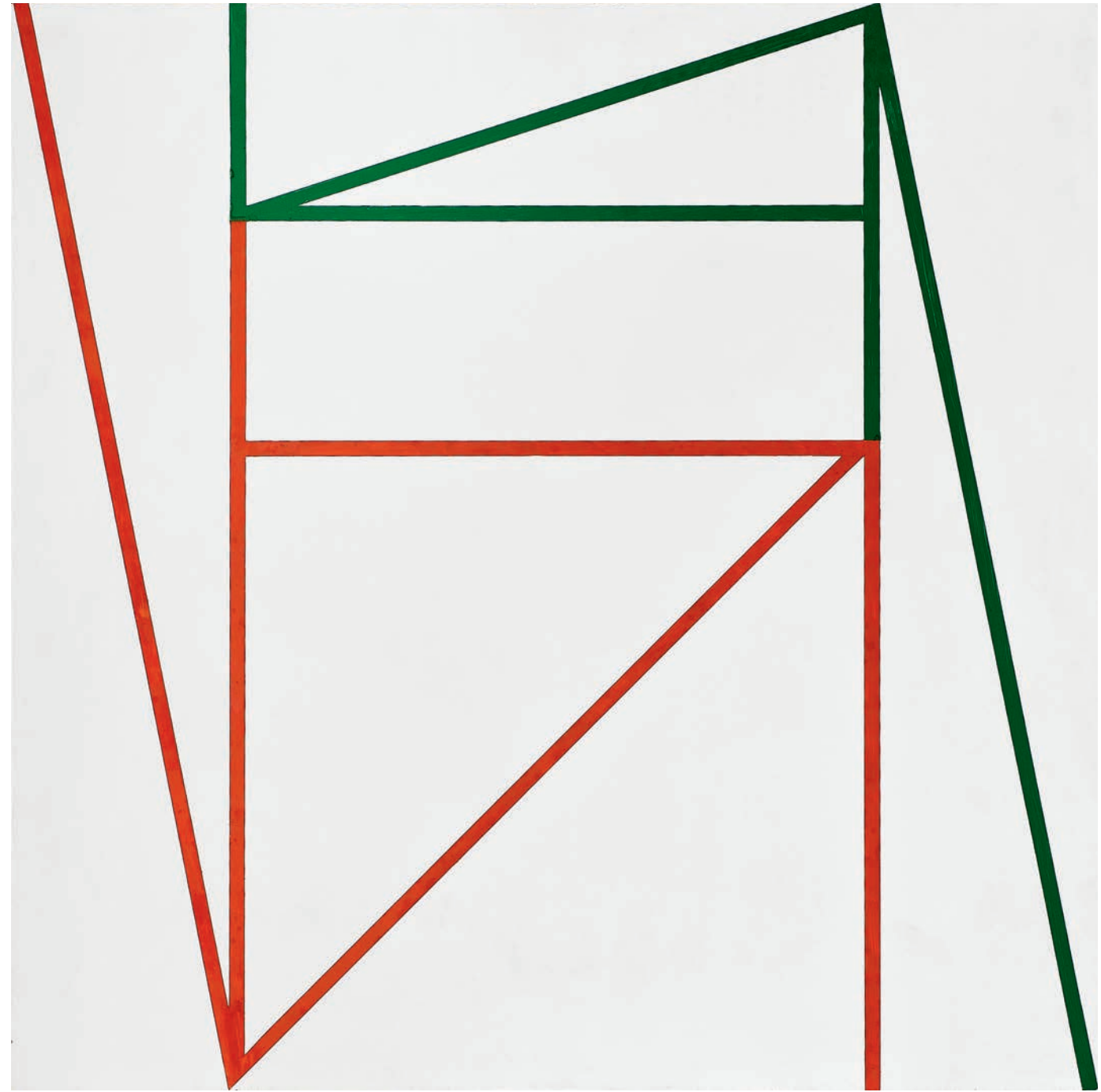
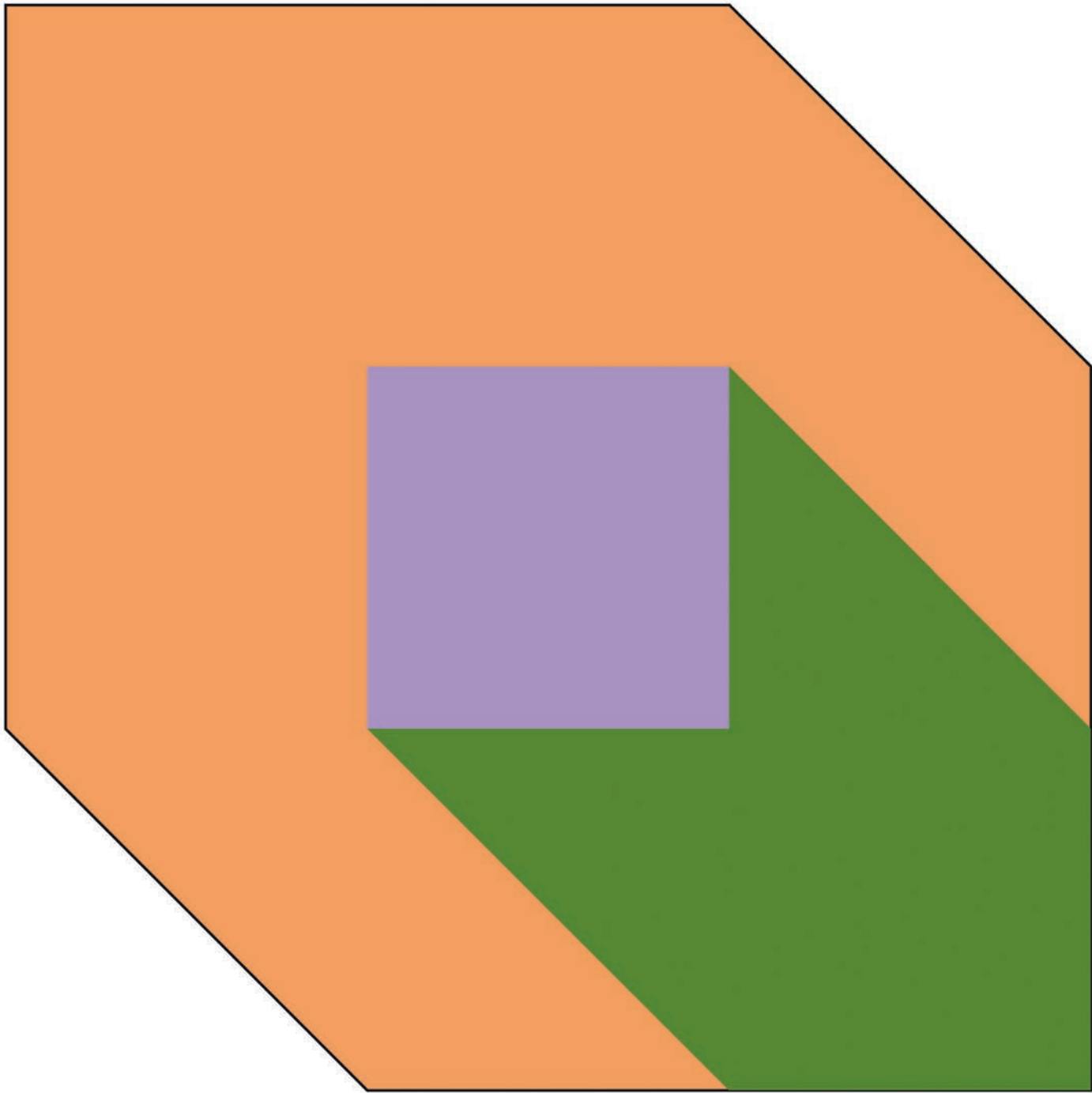
→ 22.02–19.06.2022

→ Organisée par Paul Bernard, avec le concours de Fabiana de Barros et Michel Favre

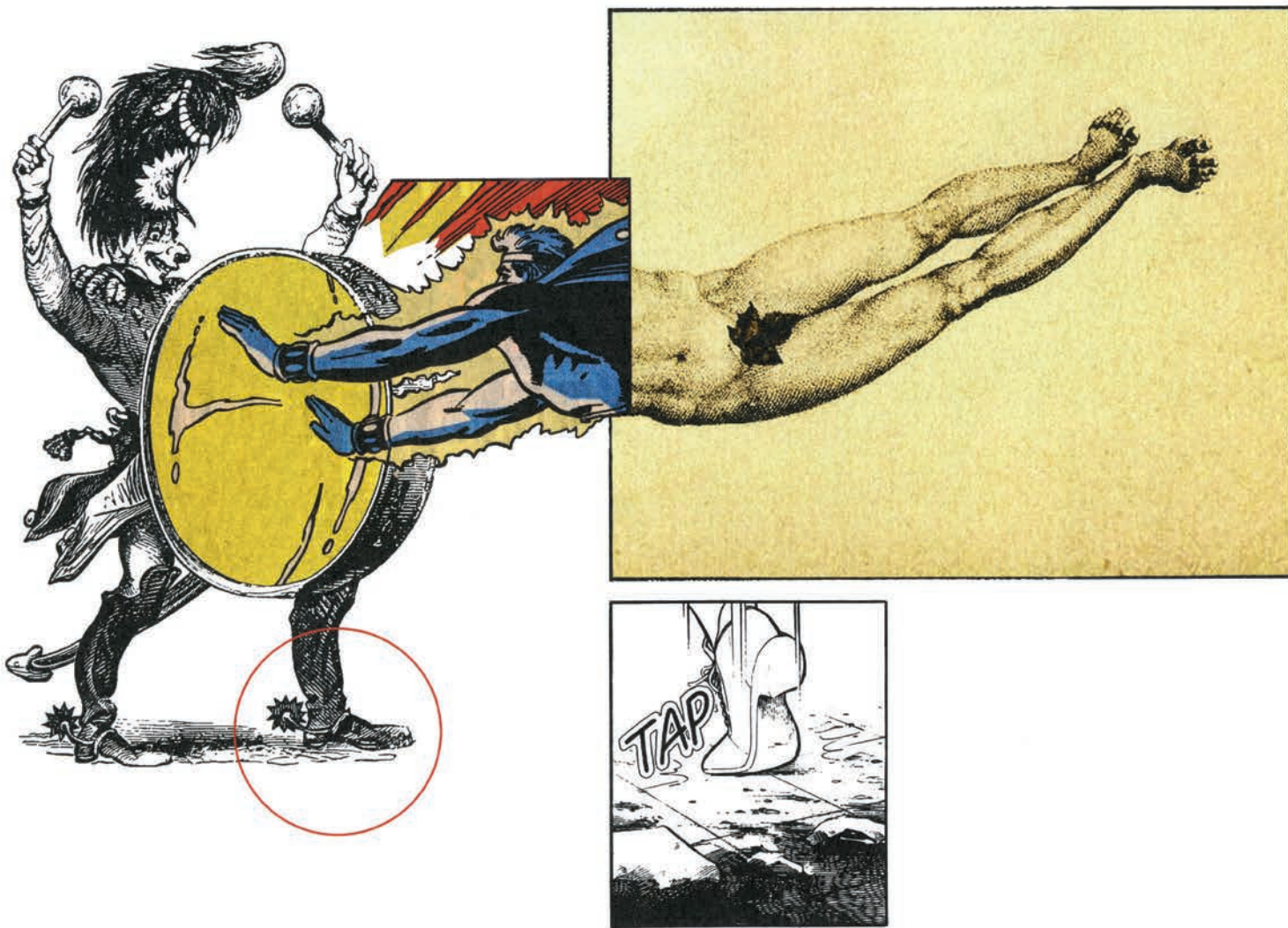
□ Peintre, photographe et designer, Geraldo de Barros (1923-1998) est un artiste pionnier de l'art concret brésilien. Formé initialement en économie, il commence à étudier l'art au milieu des années 1940, tout en travaillant à la Banco do Brasil. Il se fait d'abord connaître comme photographe grâce à la série abstraite *Fotoforma* qu'il expose en 1951 au Musée d'art moderne de Sao Paulo. Le caractère tout à fait atypique de ce travail est récompensé par l'octroi d'une bourse qui lui permet de voyager en Europe. Il y rencontre notamment Max Bill ou François Morellet avec qui il entretiendra des rapports étroits. Particulièrement réceptif aux théories de la *Gestalt* et à la géométrie de l'art concret, il fonde à son retour au Brésil le *Grupo Ruptura* (avec notamment Waldemar Cordeiro et Luis Sacilotto) dont l'ambition est d'accorder les arts brésiliens au mouvement de modernisation que le pays est en train de connaître. Il participe à la première *Exposition internationale d'art concret* à Sao Paulo en 1956 ainsi qu'à la grande exposition internationale *konkrete kunst* organisée par Max Bill à Zurich en 1960. Dans le même temps, son intérêt pour les arts appliqués l'amène en 1954 à fonder *Unilabor*: une coopérative utopique de construction de meubles modernes. L'exposition du MAMCO revient sur ce parcours en prenant pour point de départ le retour de l'artiste à l'art concret à la fin des années 1970, lorsque, éliminant l'usage de la toile et du pinceau, il se tourne vers des matériaux nouveaux comme le formica.

■ Geraldo de Barros (1923–1998), was a Brazilian painter, photographer and designer, and a founding member of the Brazilian Concrete art movement. De Barros initially trained as an economist, but in the mid-1940s, while still employed at Banco do Brasil, he began studying art. He first made a name for himself as a photographer with the abstract series entitled *Fotoforma*, which he showed in 1951 at the Sao Paulo Museum of Modern Art. The unconventional nature of this work won him a scholarship that enabled him to study and travel in Europe. There he met Max Bill and François Morellet, with whom he maintained close ties. De Barros was particularly interested in Gestalt theory and the geometry of Concrete art. When he returned to Brazil he founded the Grupo Ruptura, along with Waldemar Cordeiro and Luis Sacilotto, among others. The group's aim was to align Brazilian art with the modernization movement then sweeping the country. In 1956 de Barros took part in the first *International Exhibition of Concrete Art* in Sao Paulo, and in 1960 his work was included in the international *Konkrete Kunst* exhibition organized in Zurich by Max Bill. Meanwhile, in 1954, his interest in the applied arts led him to found Unilabor, a utopian cooperative devoted to the construction of modern furniture. MAMCO's exhibition retraces this trajectory, taking as its point of departure de Barros's return to concrete art at the end of the 1970s when, abandoning the use of brushes and canvas, he took up new materials such as Formica.









# F E A T U R E S





# Christian Marclay

## *To Be Continued, 2016*

□ En arrivant à New York en 1978 comme étudiant à la Cooper Union, Christian Marclay (\*1955 San Rafael, vit actuellement à Londres) participe rapidement à la foisonnante scène culturelle new-yorkaise. Celle-ci est alors marquée par une très grande connivence entre les mondes de la musique et des arts visuels, en particulier dans les lieux de la contre-culture comme la Kitchen où la programmation interdisciplinaire entre artistes et musiciens correspond aux recherches de Marclay sur les sons comme matériau plastique et les arts visuels. « Une grande partie de mon travail, explique-t-il quelques années plus tard, est à propos de la manière dont une image exprime le son, comment le son est exprimé visuellement. »

Au début des années 1980, il propose ses premières performances dans lesquelles il intègre de la musique ou plutôt du son. Ces expériences sont influencées par Fluxus et par le punk rock. Il se produit en mixant sur des platines vinyles des disques rayés, cassés, peints. A la Kitchen il réalise l'une de ses premières performances de *turntablism* (phonoguitare) : portant un tourne-disque en bandoulière il utilise le support enregistré comme s'il s'agissait d'un instrument traditionnel. Lors de plusieurs performances, des disques sont rayés, cassés, fracassés, jetés au sol pour être brisés sous les pas. Il s'agit de produire en direct des bruits concrets, « casser, c'est faire du son ».

Marclay concentre ses recherches, dans tout le développement de son travail, sur la relation entre le son et la vision. « Je veux que mon œuvre, insiste-t-il, porte sur le sonore, mais elle ne doit pas nécessairement avoir rapport avec la musique. » L'onomatopée est un magnifique outil, justement, parce qu'elle simule un bruit particulier, qu'elle imite un son qu'elle représente. Il s'approprie ces expressions graphiques

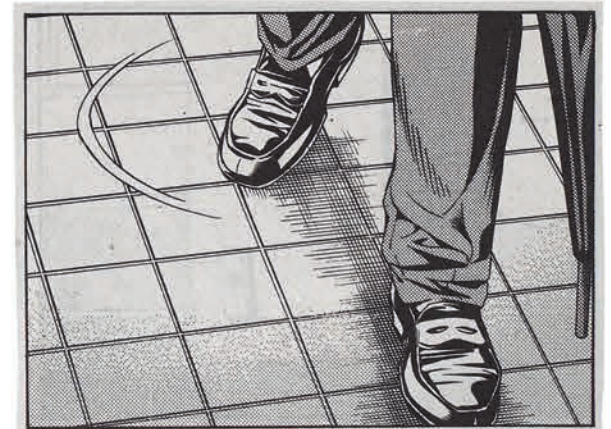
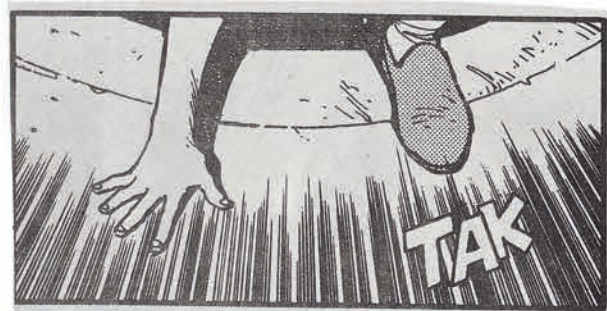
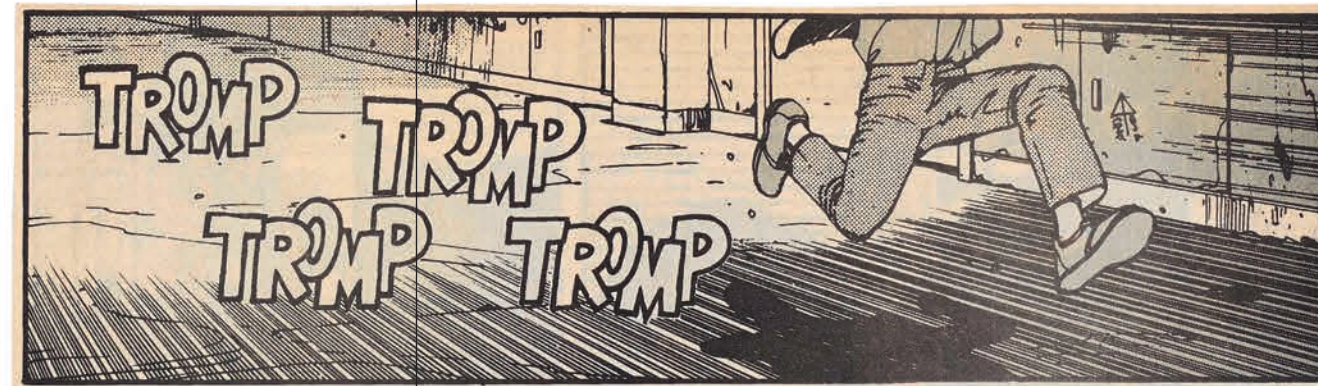
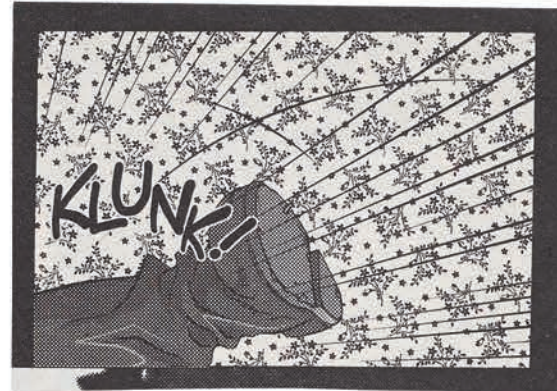
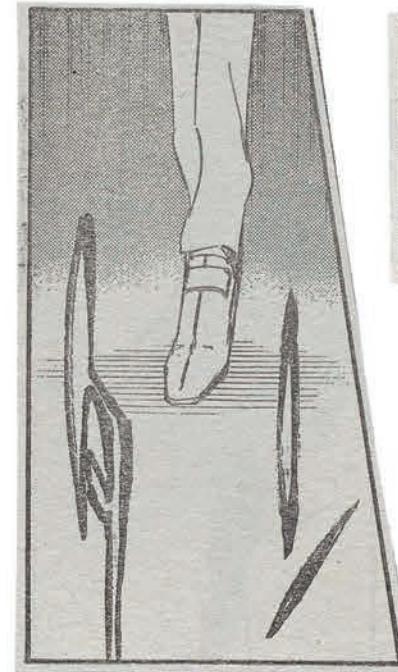
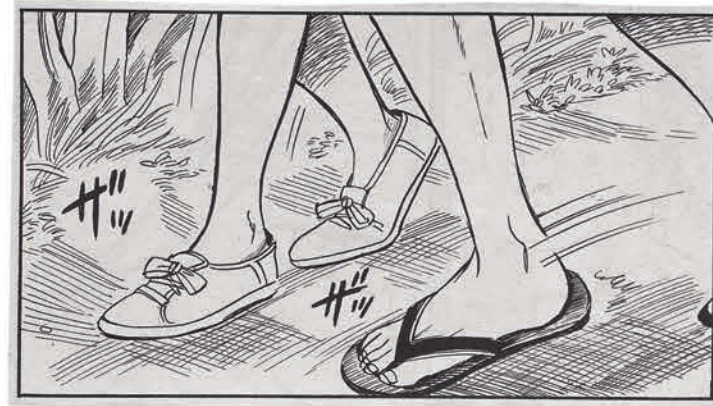
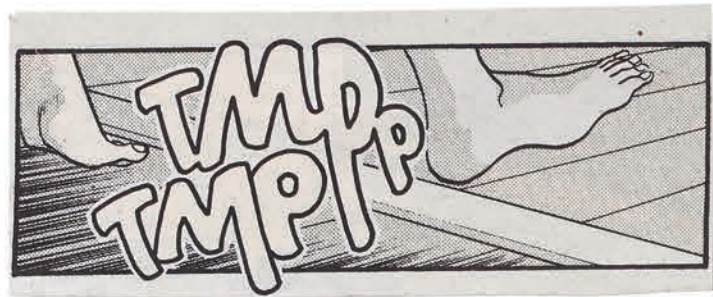
■ Christian Marclay (b. 1955 in San Rafael, California, currently living in London) moved to New York in 1978 to study at The Cooper Union. There, he soon became a part of the prolific New York cultural scene, in which music and the visual arts were intimately linked. Countercultural meccas such as the Kitchen put on interdisciplinary events featuring both artists and musicians that were well aligned with Marclay's interest in using sound as a medium in visual art. "A lot of my work is about how an image is expressive of sound, how sound is expressed visually," he would say some years later.

In the early 1980s, Marclay put on the first of his New York performances to include music—or rather, sound—influenced by Fluxus and the energetic, destructive punk rock of the Sex Pistols. One of Marclay's first *turntablism* performances was at the Kitchen, where he mixed vinyl that had been scratched, broken or painted. With a turntable strapped across his chest, he turned audio recordings into musical instruments. Over the course of several performances, he would shake, scratch, crack and shatter records, sometimes throwing them to the ground and stomping on them. All in the aim of producing concrete sounds, breaking being itself a form of sound.

Throughout his career, Marclay has explored the relationship between sound and sight, and the ways in which sound can be rendered visible. He has always insisted that, although his work is focused on the auditory, it does not necessarily deal with music. Onomatopoeias, for example, make for excellent tools in his artistic practice, because they not only represent sounds but also imitate the sounds that they denote. He seeks them out in shop windows, street signs, advertising, comic books, and











qu'il trouve dans des vitrines, dans la rue, sur des panneaux publicitaires, dans des bandes dessinées, sur des emballages de produits variés. Comme le *sampling*, le collage est un moyen fréquemment utilisé par Marcaly pour créer un enchaînement d'images montées et projetées comme un long poème bruitiste silencieux qui peut devenir une partition pour un chanteur. Depuis 1989, les onomatopées sont apparues dans l'œuvre de Marcaly avec une série de pages d'albums de *comics* recouvertes de peinture ne laissant apparaître que les transcriptions sonores. Dès 2006, il traite l'onomatopée en déchirant des pages de bandes dessinées et en assemblant ces fragments en des collages qui créent une « narration » visuelle évocatrice.

L'intérêt de Marcaly pour la bande dessinée est un marqueur essentiel dans son travail sur la visualisation du son. Forme d'expression artistique populaire, elle l'intéresse particulièrement pour sa juxtaposition de dessins articulés en séquences narratives accompagnées notamment d'interjections et d'onomatopées. Grand collectionneur d'images trouvées, de BD comme de photographies, de pochettes de disques ou de fragments de films, Marcaly ne se contente pas d'accumuler tout ce matériel disparate mais il l'organise et lui confère une nouvelle intégrité.

Réalisée par Marcaly en 2016, *To Be Continued* est une bande dessinée de quarante-huit pages que le lecteur peut regarder pour la vivacité et l'expressivité de ces images découpées et assemblées comme autant de petites histoires. Les collages présentés au MAMCO en 2020 et entrés depuis dans ses collections, révèlent un moment du travail : lorsque le choix des images s'opère et que se construit la mise en forme.

product labels. Much as he samples audio, he frequently uses collage to compose a string of projected images into a long, sound-evoking-yet-silent poem that could be used as sheet music by a vocalist. Marcaly first began using onomatopoeias in 1989, taking pages from comic books and painting over everything but the words expressing sound effects. In 2006, he began tearing comic book pages into strips and assembling the fragments into collages that form an evocative visual "narrative."

Marcaly's interest in comic books is a recurring theme in his work on visualizing sound. This popular medium is particularly relevant to such work in that it juxtaposes images arranged into narrative sequences with written interjections and, of course, onomatopoeias. Marcaly is an avid collector of found images, not only comics but also photographs, album covers and film stills. Far from merely accumulating them, he arranges them into something whole, creating subtle arrangements of expressive drawings, various sensorial interjections, word-images and eloquent fragments of text. The result is a rhythmic composition open to auditory interpretation

Created in 2016, *To Be Continued* is a 48-page comic book that a reader might enjoy for the lively expressivity of its illustrations, which the artist collected and assembled into short vignettes. Collages that were on display at MAMCO in 2020 and entered since then its collections, provide a snapshot of the work in progress: how Marcaly chose the images and developed the composition.





## Franz Erhard Walther: *Versuch, eine Skulptur zu sein*, 1958

□ Né à Fulda en 1939, Franz Erhard Walther déclare avoir commencé son dialogue — sa *disputatio* — avec l'art dès 1953, autrement dit dès l'âge de quatorze ans. C'est dire qu'il a très tôt affirmé sa volonté de devenir artiste, et qu'il a très tôt aussi tiré les conséquences de cette ambition : inventer des formes autres pour proposer une autre version de la création — et de la sculpture surtout, ce qu'il appellera, dès les années 1960, « l'autre conception de l'œuvre ». Ainsi, entre l'été et l'automne 1957-1958, alors étudiant à l'École d'arts appliqués d'Offenbach, il produit quelque deux cents gouaches appelées *Wortbilder* (Mots-images), sur lesquelles ne sont visibles que des lettres et des mots, et dont une grande partie est aujourd'hui perdue. Cet ensemble d'œuvres, ces mots qui deviennent ici des images, révolutionne le rapport entre la représentation et le texte, le dessin et la lettre, la trace et le signe. Quasiment au même moment, c'est le corps lui-même, celui de l'artiste, qui va prendre pour la toute première fois dans son œuvre une place centrale dans l'effectuation de la sculpture.

Réalisée en 1958 dans l'atelier de Franz Erhard Walther, *Versuch eine Skulptur zu sein* (Tentative d'être une sculpture) est une série de huit photos noir et blanc dont il existe aujourd'hui cinq exemplaires. Le titre dit l'aspect exploratoire de cette pièce, mais aussi son lien avec une des catégories classiques de l'histoire de l'art — un lien que Franz Erhard Walther maintient faute de mieux. Il s'agit d'un ensemble à ce point éloigné des *Wortbilder* qui lui sont contemporains que l'on peine à considérer que ces œuvres aient été créées par un seul et même artiste. De toute évidence, Walther met en place dans cette période une véritable esthétique des écarts. Celle-ci est particulièrement flagrante ici : à l'absence de

■ Franz Erhard Walther (\*1939, Fulda) says his *disputatio*—his debate with art—began in 1953 at the age of fourteen. This means that very early on he had already expressed a desire to become an artist and had grasped what this might mean: the invention of new art forms. For Walther this meant forms that offer a different vision of the creative process, above all concerning sculpture, which, from the 1960s onwards, he called “another conception of artwork.” Between summer 1957 and autumn 1958, while still a student at the Offenbach *Werkkunstschule*, he produced some two hundred gouaches he called *Wortbilder* (Word-Images), which consisted solely of letters and words. This body of work—mostly now lost—portrays words that become images, upending the relationship between the image and the text, between drawing and letter, between line and sign. Almost concurrently, and for the first time in Walther's work, the body itself—that of the artist—became central to his sculptural process.

*Versuch, eine Skulptur zu sein* (Attempt to be a Sculpture) is a series of eight black-and-white photographs that Walther made in his studio in 1958, of which only five remain today. The title of the series speaks to the exploratory nature of this piece, but also to its connection with one of art history's traditional categories—a term that Walther uses for lack of a better one. *Versuch* is such a significant departure from his contemporaneously created *Wortbilder* that it is hard to believe these pieces were created by the same artist. During this period, Walther appears to be searching for an authentic aesthetic of discrepancies. This is particularly apparent in how the lack of representation in *Wortbilder* is superseded by a staging of the artist's figure in his own studio,





W  
A  
L  
T  
H  
E  
R  
E  
R  
H  
A  
R  
D  
W  
A  
L  
T  
H  
E  
R

représentation explorée par les mots-images fait place une mise en scène spectaculaire de la figure de l'artiste dans son propre atelier, une théâtralisation de sa personne et de son œuvre. Celle-ci s'exprime d'abord à travers un véritable petit théâtre construit pour incarner la sculpture: Walther se produit chaque fois devant un drap blanc tendu à la verticale qui délimite une modeste scène, celle de l'apparition de ses gestes. Il y a là la volonté délibérée de faire *visible-ment* du corps actif un point focal d'attention. Walther accentue cette dimension en revêtant, dans quatre de ces images, une manière de blouse maculée de taches: c'est bien l'artiste avec ses habits de travailleur qui nous est montré ici, un labueur qui passe donc par des attitudes marquées, par des grimaces assumées, par des poses démonstratives. Et même si, selon Walther lui-même, l'aspect parodique de cette série d'images n'était pas forcément délibéré au départ, l'humour est, de quelque manière, présent.

Ce qui est par contre absolument recherché dans ce travail d'atelier est la dimension artistique du geste: l'attitude, la posture de l'artiste sont ici présentées comme étant des constituantes à part entière de l'art. A une époque où le caractère performatif de la sculpture, ou de ce qui pouvait lui être apparenté, était loin d'être la règle (la première utilisation du terme *happening* par Allan Kaprow, par exemple, date de l'été 1957), et à un moment aussi où son degré d'information concernant l'actualité de l'art est sommaire, Walther met au centre de ses élaborations un corps — la question de l'incarnation — en mouvement, un sujet actif par lequel passe la manifestation de la plasticité. Et ce corps conçu et exposé comme un matériau artistique déploie ses gestes dans le temps. Il s'agit là aussi d'une constituante essentielle de cette véritable révolution artistique qui est un moment-clé de l'œuvre de Walther: l'affirmation et l'exploration de la dimension temporelle de l'œuvre qui n'est donc pas, loin s'en faut, un objet instantané ni dans sa manifestation, ni dans sa perception.

Autre trait essentiel visible dans cette série d'images: l'utilisation d'objets, d'accessoires. Il y a d'abord une manière de bassine dans laquelle Walther a mélangé de la

a dramatization of both his person and his oeuvre. This is principally expressed via a small theatrical space constructed to embody the sculpture: in each image, Walther performs in front of a white sheet, stretched on a frame, demarcating a simple backdrop against which his gestures are enacted. Here, there is a deliberate attempt to make the human form the *visible* focus of the viewer's attention. In four of the images, Walther underscores this aspect by wearing a stained smock. The labor of the artist dressed in workers' clothing is conveyed by dramatic poses, distorted facial expressions and evocative stances. And even though—according to the artist—the tongue-in-cheek dimension of these images was not necessarily intentional at the outset, a certain playfulness is clearly present.

What the artist deliberately sought in his studio, however, was the gesture's artistic dimension. Here stance and posture are presented as fully-fledged artistic elements. At a time when the performative dimension of sculpture (or that which was comparable to sculpture) was very much the exception (the term "happening" was first used by Allan Kaprow in summer 1957) and although Walther's knowledge of the contemporary art scene was nascent, he placed a moving body—the very focus of incarnation—at the center of his stagings, an active subject in which plasticity is made manifest. The body, designed and displayed like an artist's materials, unfurls its gestures over time. We are presented with a critical development in an artistic revolution that is also a key moment in Walther's oeuvre. This becomes an affirmation and examination of the temporal dimension of an artwork, which is far from being an ephemeral object either in its appearance or in our perception of it.

Another essential feature of this series is the use of objects and accessories. For instance, one finds a basin in which Walther has mixed flour, water and milk, taking elements from his parents' bakery (including the basin) and imbuing them with new life. This allowed Walther to renew sculpture's materiality, which, in his view, is key to its reinvention. Other biographical echoes can be traced in other props. The

farine, de l'eau et du lait, reprenant et relançant ici des éléments utilisés dans la boulangerie de ses parents, la bassine elle-même provenant de cette même boulangerie. Cette façon de faire lui permet de mettre en œuvre un renouvellement absolu de la matérialité de la sculpture, essentiel, à ses yeux, à la réinvention de cette dernière. On retrouve d'autres résonances biographiques dans d'autres accessoires. C'est ainsi que le fusil, de même qu'une manière de long tuyau, eux aussi utilisés et visibles dans une des scènes photographiées, appartiennent à son arrière-grand-père. La lampe quant à elle, présente dans deux images, provient d'une collection de lampes de trains de chemin de fer appartenant à son grand-père chemineau. Reste le crâne de bœuf, élément non biographique. Il renvoie tout autant à Picasso (notamment à ses fort nombreuses natures mortes avec des crânes de taureaux, mais aussi, on peut l'imaginer, à son portrait photographique réalisé par Dora Maar en 1937 dans lequel le crâne de l'animal prend la place de sa tête — *Picasso au crâne de bœuf*) qu'à Bernard Buffet (par exemple *Tête de veau*, 1954, ou *Nature morte à la tête de bœuf*, 1957), référence artistique majeure à l'époque pour l'art occidental. L'image probablement la plus frappante de la série est celle de Walther se transformant lui-même en fontaine. Cette mise en scène conjoint deux dimensions temporelles. Une tournée vers le passé: on pense bien évidemment ici à *Fontaine* de Marcel Duchamp, ce ready-made qui fit scandale à New York en 1917, même s'il ne fut à l'époque vu que par peu de personnes. Une autre tournée vers l'avenir, qui souligne la dimension bien souvent prémonitoire, voire visionnaire de l'œuvre de Walter: la fontaine de Bruce Nauman, une scène qui voit ce dernier faire la fontaine (*Self-Portrait as a Fountain*, 1966-1967) en crachant avec sa bouche un jet d'eau.

rifle, as well as a sort of long pipe, both of which appear in one of the scenes, belonged to his great-grandfather. The lamp, which is present in two images, comes from a collection of railroad lamps that belonged to his grandfather, a railroad worker. The ox skull, however, is a non-biographical element. It references Picasso (notably his many still lives with bulls' skulls, but also, quite possibly, *Picasso au crâne de bœuf*, Dora Maar's 1937 photographic portrait of Picasso holding a cow's skull before his face) as well as Bernard Buffet (for example, *Tête de veau* 1954, or *Nature morte à la tête de bœuf* 1957), a core artistic reference at the time in Western art. Perhaps the most striking image in the series is that of Walther transforming himself into a fountain. This staging combines two temporal aspects: one is a reference to the past, as in Marcel Duchamp's *Fontaine*, the ready-made that scandalized New York in 1917 although only seen by a handful of people at the time. The other is the prescient, even visionary dimension of Walter's work that anticipates the future, as in Bruce Nauman's *Self-Portrait as a Fountain*, (1966–1967), in which the artist spits a jet of water from his mouth.

U  
L  
E  
R  
E  
R  
A  
W  
E  
E





# Tatiana Trouvé, *Prepared Space.* *Navigation Map*, 2020

□ Des lignes dont les découpes strient le sol et les murs d'une salle, des calles en bois et en métal enfoncées dans ces fentes qui tiennent sous tension les différents pans qui la divisent désormais... l'espace est « préparé ». Cette courte description formelle n'est cependant pas suffisante pour cerner la portée de cette proposition d'espace, car il en est de la préparation dans son rapport à l'action ou à l'événement, mais aussi à la représentation. A quoi cet espace est-il préparé ? A quelles formes s'en remet cette préparation ?

A cette dernière question, nous pouvons apporter une réponse. L'espace préparé reprend le modèle d'une carte de navigation (*Navigation Map*) qu'il déploie en trois dimensions. On peut se déplacer, se perdre ou laisser glisser son regard sur la blancheur de ses surfaces ou entre les découpes de ses repères. Cette carte superpose deux types d'éléments : la matérialité d'un sol et de ses murs et les représentations accordées à un autre milieu, aquatique, qui les recouvre. Nous sommes ainsi invités à naviguer sur un sol et à marcher dans une carte. Dans ces superpositions et ces coexistences, nous faisons l'épreuve d'une désorientation.

Quant à la préparation de cet espace, on peut aussi la comprendre en revenant aux distances que prend cette proposition avec la référence qu'elle convoque : le « piano préparé ». John Cage explora, entre 1940 et 1952, les possibilités d'un instrument augmenté de différents objets qui viennent en modifier le fonctionnement, mettant en œuvre une idée de la musique comme suite d'événements sonores. L'espace préparé de Tatiana Trouvé, quant à lui, est entièrement réalisé et tient sous tension toutes les hypothèses de ses devenirs : il comprend l'événement dans sa pure potentialité. A l'anticipation des accidents sonores produits dans l'aléa du jeu, pour le piano préparé, répond la mise en suspens d'un temps, dans l'espace préparé.

■ Lines whose cuttings striate the floor and walls of a room, wooden and metal blocks stuck into these slits that maintain tension between the different sections now dividing it up. The space is “prepared.” This short formal description is not sufficient when it comes to apprehending the scope of this spatial proposal, for what this is about is preparation in its relation to action or to the event. What is going to happen?

What becoming is this space involved in? For what should we be preparing ourselves? There will be no answer to these questions, for the propositions hold together all the hypotheses of an act or event to come: the space is ready just as much for its destruction as for its repair, for its alteration as for its restoration. But if these questions remain open, this is above all because the space exists fully in the act and event of its preparation, which determines and defines it to the detriment of anything else, except the immaculate whiteness within which it rests.

This proposal stands at a distance from the reference evoked by its title, the “prepared piano” whose possibilities John Cage most famously explored between 1940 and 1952. Fitted with various objects that modify its workings, the prepared piano corresponds to a definition of music as a sequence of sound events. The prepared space, fully realized but forever incomplete, is determined by a definition of the work as project. Corresponding to the anticipation of the aural accidents produced in the random process of playing, in the case of the piano, the prepared space offers a suspension of time.











# Renée Levi

□ Renée Levi (née à Istanbul en 1960) vient de l'architecture, mais c'est par la sculpture, le dessin et la peinture qu'elle se saisit des espaces pour les transcender.

L'exposition réunissait deux travaux sur panneaux MDF réalisés in situ au spray en 2001, une peinture-sculpture et des « peintures-geste » sur de grandes toiles non apprêtées.

Levi crée *Roten Kuben* en 1994 : elle consiste en quatre cubes de mousse recouverts de peinture acrylique rouge tirant sur le rose fluorescent, dont l'éclat irradie sur le sol et les murs de l'espace d'exposition. Si leur nature tridimensionnelle ne suffit pas à faire de ces volumes des sculptures, c'est que leur puissance colorée les arrime au monde de la peinture. Lorsque l'œuvre est exposée au MAMCO en 2003, son titre devient *Red Breads*, sorte d'onomatopée qui évite la fausse parenté que le mot *Kuben* induisait avec les œuvres minimalistes. Dans l'esprit de l'artiste, la mousse, par ses dimensions, évoque un lit parental sur lequel se jetterait avec frénésie un enfant attiré par cette surface moelleuse et tactile. Dans l'espace d'exposition, l'œuvre joue du contraste entre les surfaces lisses des côtés et le rugueux des aspérités sommitales. *Corinna, Lucia, Renata et Lea* est le nouveau titre choisi par Levi pour ces quatre cubes. Il renforce a posteriori la polysémie de l'œuvre.

Les travaux au spray représentent une part importante de son travail. Cette technique maîtrisée avec brio, mêle un tracé gestuel proche du graffiti et du tag – ce jusqu'où son corps peut physiquement aller – et une matière colorée qui imprègne le support de pulsations poudreuses aux contours évanescents. *Pera I* est la première œuvre qui évoque par son titre le quartier juif d'Istanbul. Avec *Berman Was Here*, Renée Levi se souvient que les travaux de l'assemblagiste californien Wallace Berman l'avaient précédée dans l'espace qu'elle avait investi en 2001 au MAMCO.

■ Renée Levi (b. 1960 in Istanbul) was trained in architecture, but it is through sculpture, drawing, and painting that she appropriates spaces in order to transcend them.

The exhibition brought together two spray-painted works on medium-density fiberboard panels that she created in situ in 2001, as well as a painting-sculpture and “gesture paintings” executed on large, unprimed canvases.

Levi created *Roten Kuben* (Red Cubes) in 1994. This work is composed of four foam cubes coated with red acrylic paint tinged with fluorescent pink, whose glow spreads across the floor and walls of the exhibition space. Despite their three-dimensionality, their chromatic force binds them more to the world of painting than sculpture. When the work was exhibited at MAMCO in 2003, it was given the onomatopoeic title of *Red Breads* to avoid any misplaced associations with minimalist works that the word “Cube” might suggest. In Levi's mind, the proportions of the foam cubes suggest a parent's bed onto which a child might excitedly leap, attracted by the soft, inviting surface. In the exhibition space, the work plays with the contrast between the sides' smooth surfaces and the coarseness of the uneven tops. *Corinna, Lucia, Renata and Lea* is the new title chosen by Levi for these four cubes, thereby confirming in retrospect the work's polysemy.

Spray-painted works constitute a significant portion of Levi's oeuvre. The technique, which the artist has mastered brilliantly, combines strokes akin to graffiti or tagging—as she tested her physical limits—with colors that infuse the surface with powdery pulsations and elusive contours. *Pera I* is the first work whose title evokes the Jewish quarter of Istanbul. With *Berman Was Here*, Renée Levi reminds us that the work of Californian collage artist Wallace Berman preceded her in the MAMCO space where she exhibited her work in 2001.





HIGH  
LIGHTS



# Balthasar Burkhard, Niele Toroni, *Sans titre*, 1984



□ *Sans titre* de Balthasar Burkhard (1944–2010) et de Niele Toroni (\*1937) a été réalisé pour leur exposition conjointe au musée Rath à Genève, en 1984. Il met en forme le dialogue paradoxal de deux artistes dont l'œuvre se caractérise par la réduction formelle et l'absence de lyrisme.

Depuis le milieu des années 1960, la peinture de Toroni procède de la même méthode de travail : « sur le support donné est appliqué un pinceau n° 50 à intervalles réguliers de 30 cm ». Déduit d'une appréhension critique du tableau, que Toroni a partagée avec Buren, Mosset et Parmentier, cet énoncé permet de réduire la peinture à sa plus petite unité signifiante — une trace de pinceau dont la répétition annihile toute aura — et a amené l'artiste à intervenir sur tous types de supports.

De son côté, Burkhard a débuté sa carrière en étant le photographe attitré de la Kunsthalle de Berne, du temps où celle-ci était dirigée par Harald Szeemann. Il s'est ainsi familiarisé très tôt avec l'art minimal et conceptuel dont certains principes ressurgissent dans son propre travail : l'attachement à la présence brute des matériaux, l'appréhension physique de l'espace, la sérialité, la question de la place et du mouvement du corps ou le rapport à l'architecture.

Partageant les mêmes formats et l'utilisation du noir et blanc, chacune des séries semble indexer l'autre et permet d'entrevoir les débats qui agitent une partie de l'art des années 1960 et 1970 autour des notions d'empreinte et de reproductibilité technique, notions propres au médium pictural et photographique.

■ Balthasar Burkhard (1944–2010) and Niele Toroni (b. 1937) created *Untitled* as part of their joint exhibition at the Rath Museum in Geneva in 1984. This work gives substance to a paradoxical dialogue between two artists whose work is characterized by formal reduction and an absence of lyricism.

Toroni's painting method—imprints made with a No. 50 paintbrush repeated at regular intervals of 30 cm—has remained unchanged since the mid-1960s. Derived from a critical appraisal of painting, which Toroni shared with Buren, Mosset, and Parmentier, this stance reduced painting to its smallest unit of meaning—a trace whose repetition nullifies any sort of aura—which the artist has produced on all types of surfaces.

Burkhard began his career as the official photographer of the Kunsthalle Bern, when Harald Szeemann served as director. Early on, therefore, he became familiar with Minimalist and Conceptual art, some of whose principles would later emerge in his own work. These include an emphasis on the impact of raw materials, a sensitivity to the physicality of space, seriality, the question of place and the body's motion, as well as the relationship to architecture.

The two series, which share the same format and use of black and white, seem to reference each other, giving the viewer an insight into the heated debates of the 1960s and 1970s concerning issues of imprinting and reproducibility—concepts specific to the pictorial and photographic medium.

# Guerrilla Girls



□ Apparues aux États-Unis en 1985, les Guerrilla Girls se présentent comme « la conscience du monde artistique » et dénoncent lors de l'exposition *An International Survey of Painting and Sculpture* organisée à New York au MoMA, les pratiques discriminantes de l'institution qui rassemble sur ses cimaises moins de 10% de femmes. Réunissant des écrivaines, des artistes, des cinéastes, les Guerrilla Girls connaissent au début des années 1990 une forte notoriété. Sous l'anonymat engendré par des masques de gorilles caricaturant la virilité, et avec des pseudonymes choisis parmi les noms d'artistes décédées (Frida Kahlo, Käthe Kollwitz, Shigeo Kubota, Augusta Savage...), le collectif pratique l'humour, la provocation et la dénonciation. Usant de l'affiche, de l'apostrophe, du détournement et du slogan « *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* », ses membres prennent pour cibles les musées, le marché de l'art, Hollywood, l'inégalité des droits... et tracent, avec des tactiques renouvelées, de nouvelles voies pour le féminisme, contre le sexisme et le racisme. L'art se fait ici véritablement outil politique, moyen pour alerter sur un certain état de la société, de la culture et de leurs institutions.

Anonymat, revendications minoritaires et identitaires, modes opératoires et canaux de diffusion alternatifs, interventions visuellement frappantes dans l'espace public, structurent ainsi les travaux des Guerrilla Girls, que le collectif réunit sous l'intitulé : « l'art de mal se comporter ».

■ In 1985, the Guerrilla Girls was formed, dubbing themselves "the conscience of the art world." In response to the exhibition *An International Survey of Painting and Sculpture* held that year at New York's Museum of Modern Art, the group denounced the museum's discriminatory practices, as fewer than 10% of the works on display were by women. In the early 1990s, the group, whose members included writers, artists, and filmmakers, achieved considerable notoriety. Beneath the anonymity afforded by gorilla masks—a stereotypical symbol of male virility—and with pseudonyms of deceased female artists (such as Frida Kahlo, Käthe Kollwitz, Shigeo Kubota, or Augusta Savage), the group employed humor, provocation, and protest. Using posters, colorful language, *détournement*, and slogans such as "Do women have to be naked to get into the Met. Museum?" they took aim at various subjects, including museums, the art market, Hollywood, and gender inequality. Using updated tactics, they blazed new trails for feminism and ways to oppose racism and sexism. Art becomes a political tool which alerts on the state of society, culture and their institutions.

Anonymity, minority, identity-based social demands, alternative distribution and operational methods, interventions visually striking in public space are the core of the art of the Guerrilla Girls which the collective names "the art of behaving badly."



# Sylvie Fleury

## Dog Toy 4, 2000



□ C'est en allant dans un magasin de produits destinés à des animaux domestiques que Sylvie Fleury, née en 1961 à Genève, décide d'utiliser un jouet pour chien comme point de départ pour une œuvre. Ainsi naquit en 2000, par le hasard de la rencontre, *Dog Toy 4 (Gnome)*, une figurine monumentalisée (193 × 169 × 162 cm), qui, en changeant de taille, passe de la boutique au musée.

Cette exagération physique de la marchandise — et du quotidien — sanctionne donc aussi le passage à la sculpture : c'est en changeant de dimensions qu'une forme ready-made se transforme en œuvre. Tout est affaire d'échelle et de point de vue par conséquent. Tout est affaire aussi de shopping : c'est en allant faire ses courses que l'on peut tomber sur une forme disponible qui peut rejoindre l'univers des œuvres pratiquement en un claquement de doigts. Le coup d'œil de l'acheteuse ou du consommateur est tout aussi déterminant que celui de l'amatrice ou de l'amateur d'art. Car c'est dans l'univers de la marchandise que Sylvie Fleury puise nombre de ses embrayeurs, le shopping étant pour elle une véritable méthode de travail.

Ainsi, l'une de ses premières pièces, les *Shopping Bags*, consistait-elle en des poches labellisées par des marques du luxe et de la mode dans lesquelles glisser ses achats. Au fond, ce jouet pour chien aurait très bien pu être rangé dans un *Shopping Bag* pour y être, dans un second temps, découvert et interprété, sa mine d'extra-terrestre exagérée lui donnant un statut hybride, entre personnage fantastique et figurine à la bonhomie lénifiante.

■ For Sylvie Fleury (b. 1961 in Geneva), a visit to a pet shop led her to use a dog toy as the starting point for an artwork. In 2000, this chance event was the source of *Dog Toy 4 (Gnome)*, a figurine whose oversized format (193 × 169 × 162 cm) lifts it out of its commercial context and into the art gallery.

The exaggerated amplification of merchandise—and of everyday life—legitimizes this transition towards sculpture: the change in dimension transforms the ready-made into a work of art. Everything is a matter of scale and, accordingly, point of view. Anything can play a role, even shopping: while running errands, one might stumble across an unexpected form that—in the blink of an eye—can take on the dimensions of an artwork. The eye of the buyer, or the consumer, is every bit as decisive as that of the art lover. For it is from the realm of merchandise that Sylvie Fleury draws many of her deictics, since shopping is for her a true working method.

One of her first pieces, *Shopping Bags*, consisted of luxury and fashion branded bags used to hold one's purchases. In essence, the *Dog Toy* could very well have been stored in a Shopping Bag, something to be later discovered and interpreted. Its over-the-top, extraterrestrial appearance lends it a sort of hybrid status, between a fantasy character and a reassuring, beneficent statuette.

# Images liquides



□ Au tournant des années 2000 apparaît une nouvelle relation aux images pour nombre d'artistes qui ont connu le développement numérique des sociétés actuelles.

A New York, un dialogue s'établit entre Wade Guyton, Kelley Walker et Seth Price, qui publie en 2002 son essai-œuvre *Dispersion*. Dans ce texte, Price réfléchit sur la façon dont le sens des productions culturelles se construit : alors que la production semblait le lieu privilégié de l'investissement artistique, il postule que c'est désormais par la distribution que la signification d'un objet advient. C'est cet aspect l'art des œuvres que Guyton et Walker explorent eux aussi.

Ajoutons que, si la question de la *circulation* des images est au cœur des pratiques artistiques depuis les années 1980 et la « Pictures Generation », c'est désormais leur « corporalité » et leurs modifications dans différents contextes « d'apparition » qui font l'objet d'une enquête esthétique. Cette physicalité évolutive ou mutante fait aussi vraiment partie du territoire exploré par Guyton et Walker.

Finalement le rapport que les œuvres de Wade Guyton entretiennent avec la digitalisation, la mutabilité des images-fichiers de Kelley Walker — ou les réflexions de Seth Price sur la mobilité et la fluidité des formes qu'il utilise — sont autant de stratégies artistiques qui conduisent les images à devenir une « peau liquide et informationnelle », laquelle fait, à sa façon, écho à la « société liquide » dont le sociologue Zygmunt Bauman a dressé, à l'aube du 21<sup>e</sup> siècle, le profil.

■ At the start of the 2000s, a number of artists who had witnessed the emergence of digital technology in their respective countries began to develop a new relationship to images.

In New York, a dialogue between Wade Guyton, Kelley Walker, and Seth Price led to Price's 2002 publication of *Dispersion*, an artwork/essay. In it, Price explores how the meaning of cultural production is shaped: whereas production was once the primary focus of artistic engagement, Price posits that distribution is now the means through which an object's meaning emerges. It's this aspect of the works that Guyton and Walker also explore.

Whereas the *circulation* of images was a central preoccupation of artistic practices starting in the 1980s with the Pictures Generation, aesthetic investigations now focus on images' "physicality" and how they are transformed depending on the circumstances of their "appearance." This evolutionary and mutant physicality is also part of the artistic territory created by Guyton and Walker.

Finally, whether it is the relationship between Wade Guyton's pieces and the digital world, the unstable nature of Kelley Walker's image files—or Seth Price's reflections on circulation and the fluidity of the forms he employs—, each is an artistic strategy in which images become a "liquid, informational skin"—which echoes the "liquid society" described and analyzed by sociologist Zygmunt Bauman at the turn of the 21st century.



# Publications



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

Sylvie Fleury, *Bedroom Ensemble II*  
Lionel Bovier, Thierry Davila,  
Ingrid Luquet-Gad  
2021, 64 pages, 20 CHF  
16 × 23 cm, couverture souple  
Reproductions en couleurs et noir & blanc  
FR ISBN 9782940656066  
EN ISBN 9781942884880

L'Agence  
Paul Bernard, Emeline Jaret,  
Philippe Thomas, Stéphane Wagnier  
2021, 208 pages, 29 CHF  
16 × 23 cm, couverture souple  
Reproductions en couleurs et noir & blanc  
FR ISBN 9782940656073  
EN ISBN 9781942884903

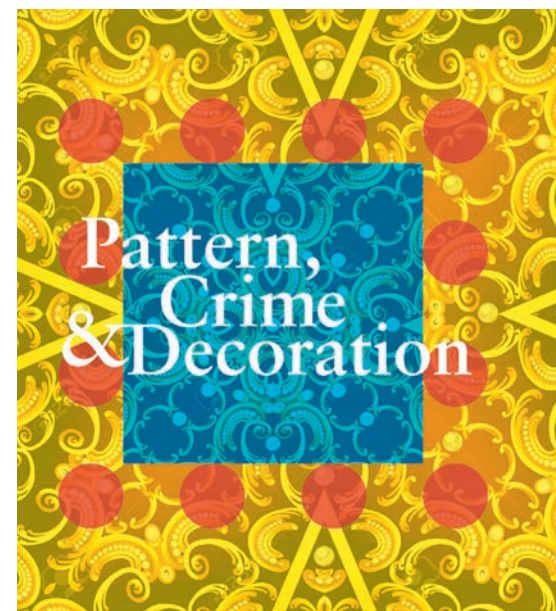
Martin Kippenberger, *MOMAS Projekt*  
Daniel Baumann, Thierry Davila  
2021, 136 pages, 29 CHF  
16 × 23 cm, couverture souple  
Reproductions en couleurs et noir & blanc  
FR ISBN 9782940656059  
EN ISBN 9781942884897



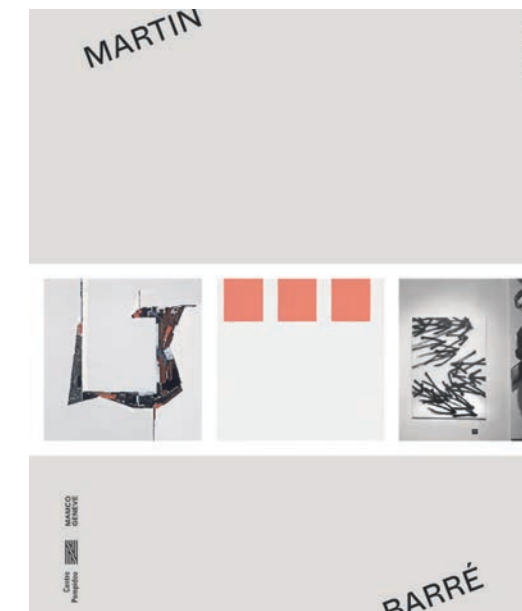
Olivier Mosset  
Paul Bernard, Lionel Bovier, Marcia Hafif,  
Vincent Pécoil, Arnauld Pierre  
co-édité avec JRP|Editions  
2020, 176 pages, 49 CHF  
22,5 × 30,5 cm, couverture rigide  
Reproductions en couleurs et noir & blanc  
FR ISBN 9782940656042  
EN ISBN 9783037645611



Walead Beshty, *Work in Exhibition*, 2011-2020,  
Lynn Kost (éd)  
co-édité avec le Kunst Museum de Winterthur  
et Koenig Books  
2020, 375 pages, 43 CHF  
16 × 21 cm, couverture souple  
Reproductions en couleurs  
Bilingue: anglais et allemand  
ISBN 9783960987789



*Pattern, Crime & Decoration*  
Franck Gautherot, Seungduk Kim (éd.)  
co-édité avec Le Consortium Museum de Dijon  
et les Presses du réel  
Bilingue: français et anglais  
2020, 256 pages, 40 CHF  
25,5 × 25,5 cm, couverture rigide  
Reproductions en couleurs et noir & blanc  
ISBN 9782378961275



Martin Barré  
Yve-Alain Bois, Jean-Pierre Criqui,  
Clément Dirié, Michel Gauthier,  
Ann Hindry, Molly Warnock  
co-édité avec Le Centre Pompidou  
et Flammarion  
2020, 240 pages, 50 CHF  
24,3 × 28,8 cm, couverture rigide  
Reproductions en couleurs et noir & blanc  
FR ISBN 9782080205438  
EN ISBN 9782080231857





☐ Pour compléter votre expérience de la visite, le Service des publics du MAMCO a produit une série de contenus audiovisuels sur les œuvres exposées. Consultables sur smartphone et tablette via des codes QR présents aux côtés des cartels, ils mettent en lumière certains aspects de la programmation et vous permettent de (re)découvrir des œuvres emblématiques de la collection à travers les voix des artistes ou des conservateurs et conservatrices du musée.

Pour le moment disponibles uniquement en français, ces contenus seront prochainement proposés dans d'autres langues.

Dans sa démarche d'accessibilité, le MAMCO propose également des QR codes vidéo en langue des signes française.

Guettez donc les pictogrammes qui indiquent la présence de ces ressources digitales ou interrogez nos guides volants!

Cette offre bénéficie du soutien de la Fondation Lombard Odier et de la Fondation Leenaards.

■ To enrich your visit, MAMCO offers new multimedia contents. Available through QR codes, they highlight some of the curators' choices and provide explanations on some of the museum's key works.

For now those contents are only available in French but will soon be offered in others languages.

MAMCO goes a step further into inclusiveness offering video contents in sign language.

Look out for the pictograms next to the artworks or ask our flying guides!

This new offer is supported by the Foundation Lombard Odier and the Foundation Leenaards.



☐ Réunir un musée et un centre d'art, tous deux dédiés à l'art contemporain, aurait dû, dès l'ouverture du MAMCO en 1994, faire symbole et devenir un pôle d'attraction pour la scène artistique suisse. Le bâtiment qui abrite ces deux structures était destiné à jouer ce rôle pour Genève. S'il n'a pas encore réussi à s'imposer de la sorte, c'est parce que la lisibilité de son offre et son usage ont été affaiblis par l'absence de réflexion sur les accès, les services communs, les synergies et les modes de gouvernance qu'il devrait offrir.

Pour devenir enfin ce à quoi il a toujours été destiné, le bâtiment doit être repensé: il doit être rénové pour permettre au musée de conserver les œuvres acquises pour le patrimoine public et pour pouvoir collaborer avec d'autres institutions dans le monde qui exigent des conditions de climatisation et d'hygrométrie impossibles à respecter actuellement. Il doit également être repensé dans ses fonctionnalités, ses accès et ses circulations, afin de permettre la mise en place d'une offre globale, hiérarchisée et dynamique.

Le 9 février 2021, Sami Kanaan, directeur du Département de la culture de la Ville de Genève, annonçait que, grâce à un partenariat public-privé, la rénovation était actée. Un mandat d'études parallèles sous le pilotage du Département de l'aménagement, des constructions et de la mobilité a été lancé en 2020 et aboutira au choix d'une équipe d'architectes et de spécialistes en fin de cette année. L'agenda des travaux et les conséquences sur la programmation du musée seront annoncés l'année prochaine.

Le MAMCO se réjouit évidemment de cette perspective, seule capable de lui offrir le développement que, en tant qu'institution muséale publique, elle appelle de ses vœux depuis plus de dix ans.

■ When MAMCO opened in 1994, the building housing the museum and the Centre d'art contemporain should have become a symbol of and hub for the Swiss art scene. This was the intention behind the dedication of the building that houses these two institutions to contemporary art. If this potential has not been fully reached, it is no doubt because a clear understanding of what such a reunion can offer has been undermined by a failure to address issues such as access, joint services, synergies, and governance modes.

Further, for MAMCO to fully achieve its potential, its building must undergo a transformation. Renovations are essential to properly house works that have been acquired for the public collections and to run joint projects with other institutions, which require temperature control and humidity standards that are currently impossible to meet. Finally, in a bid to establish a comprehensive offer that is at once structured and dynamic, the building needs to be redesigned as regards to its entrances, uses, and visitor pathways.

On February 9, 2021, Sami Kanaan, Head of the Department of Culture and Digital Transition for the city of Geneva, announced that such a renovation could begin, funded by a public-private partnership. In 2020, under the leadership of the Department for Planning, Construction and Mobility, a competition was launched, which will result in the selection of a team of architects and specialists at the end of the year. The renovations schedule and the implications for the museum's programming will be detailed next year.

MAMCO is obviously delighted with this initiative, which is the only way to provide the museum, as a public institution, with the future it has been seeking for over a decade.



# Association des Amis du MAMCO



## Association des Amis

En devenant membre de l'Association, vous soutenez le MAMCO et lui permettez d'acquérir des œuvres tout en bénéficiant d'accès privilégiés à nos activités :

- Entrée gratuite au MAMCO et institutions partenaires
- Cours sur l'art contemporain en présentiel et par visioconférence
- Voyages et « one day trip » autour de l'art ou de l'architecture
- Visites privées d'expositions et capsules vidéo sur des œuvres majeures
- Visites d'ateliers d'artistes
- Cartes d'accès VIP à des foires internationales (membres du Cercle et Nextgen)
- Editions numérotées et signées d'artistes du MAMCO (membres du Cercle et Nextgen)

Découvrez tous les avantages sur notre site : [www.amamco.ch](http://www.amamco.ch)

Comité: Patrick Fuchs (président), Marie-Claude Gevaux (vice-présidente), Philippe Pulfer (trésorier), Jean Marc Annicchiarico, Christine Belser, Jean-François Ducrest, Joëlle Girardet, Loa Haagen Pictet, Anne Lamunière, Emmanuelle Maillard Bory, Edward Mitterrand, Bénédicte Montant, Abir Oreibi-Colucci, Viviane Reybier

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

Contact: [amamco@amamco.ch](mailto:amamco@amamco.ch) / 022 320 79 60

Image: Edition NextGen 2020 - Nathalie Czech, *A Hidden Poem by Robert Creeley (Speech 2021)*







# MAJAMIC REVOLVE