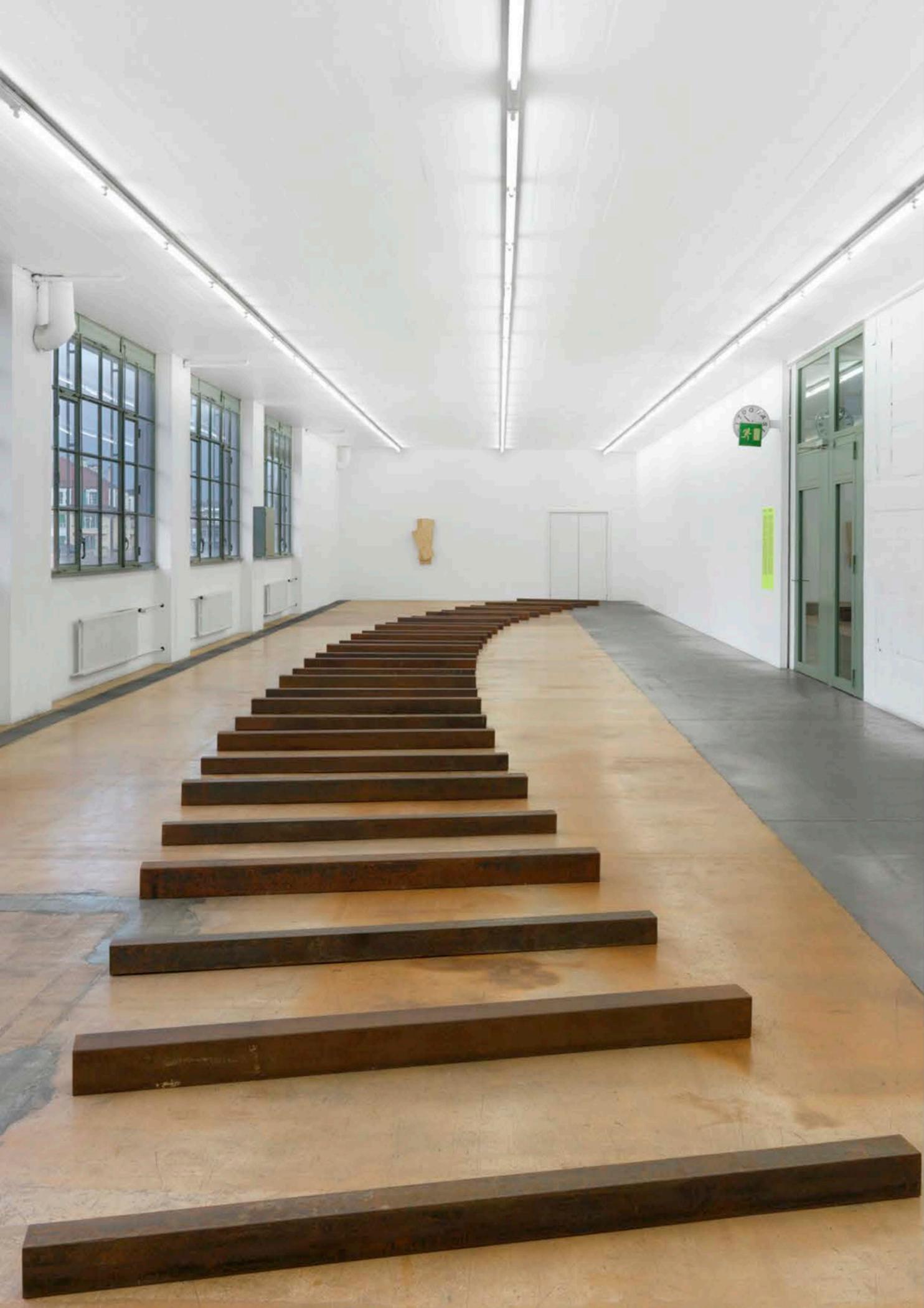




CON
C
N
A
N
C

Nº 4 2019



- 04 On View
– **Walead Beshty**
– **Rosemarie Castoro**
– **Martin Barré**
– **Irma Blank**
- 34 Preview
– **Olivier Mosset**
- 42 Rear View
– **Marcia Hafif**
- 52 Feature
– **René Daniëls**
- 64 Highlights

Le MAMCO Journal est édité semestriellement à 12'000 exemplaires.
Rédacteur en chef → Lionel Bovier / Rédaction → Thierry Davila /
Textes → Paul Bernard, Lionel Bovier, Johanna Carrier et Joana P.R.
Neves, Sophie Costes, Thierry Davila, Clément Diré, Julien Fransaç,
Ingrid Luquet-Gad, Rainer Michael Mason, Françoise Ninghetto /
Traductions → Louise Lalaurie / Design → Gavillet&Cie/Devaud /
Typographie → Apax + Practice (optimo.ch)

Couverture → Rosemarie Castoro, *Red Yellow Blue Pink Brown*,
1964 (détail); *Yellow Pink Brown Blue*, 1964 (détail) / Intérieur
de couverture → Richard Nonas, *Riverrun (from Swerve to Bend)*,
1994 / Images → Annik Wetter et Robert Acklen (7,8, 10-11);
W. Dawes (28); Pierre Descargues (34); Claire Dorn (38-39);
Carlo Favero (22, 23); Brian Forrest (12); Julien Gremaud (64, 70);
Bruno Hubschmid (36); Heinz Köppel (40); Roberto Ruiz (32-33)
Courtoisies: Archives Martin Barré, Paris; Rosemarie Castoro
Estate; Fondation Gandur pour l'Art; Marcia Hafif Estate; Galerie
Andrea Caratsch, St-Moritz; Thomas Dane Gallery, London;
MACBA, Barcelona; Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich;

P420, Bologna; Galerie Presenhuber, Zurich; Regen Projects,
Los Angeles; Galerie Thaddaeus Ropac, London/Paris/Salzburg;
Collection Syz, Genève; videocompany, Zofingen; VNH, Paris

Remerciements → Editions du Griffon, Neuchâtel; *Les Inrockuptibles*,
Soizic Audouard, Michèle Barré, Tanya Barson, Caroline Bourgeois,
Christoph Doswald, Pierre-Henri Foulon, Polly Robinson Gaer,
Benjamin Kaufmann, Anke Kempes, Arnaud Lefevbre, Lori Maines,
Peter Nitoglia, Werner Pichler, Bryne Rasmussen, Thaddaeus
Ropac, Delfim Sardo, Zurich Insurance Company Ltd /
Pré-press → Bomble, Genève / Production → Swissprinters AG,
Zofingen / Logistique → Chloë Gouédard / © 2019, MAMCO
Genève, les artistes et les auteurs / Tous droits réservés /
© Pro Litteris pour les oeuvres de Martin Barré

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

□ « Qu'est-ce qu'une image ? » – et que veulent ces images qui déferlent quotidiennement sur nous ? Ces questions, que posent depuis une vingtaine d'années les « visual studies », invitent à considérer l'image non pas uniquement en termes d'objet ou de signification, mais de *relations* avec la société dans laquelle elle est produite. Si l'on a longtemps qualifié l'œuvre d'un·e artiste par sa technique, force est de constater que son *médium* est désormais plus que son matériel, plus que son message : il est l'ensemble des pratiques qui rendent possible son émergence, c'est-à-dire non seulement la toile et la peinture, par exemple, mais aussi le châssis, l'atelier, la galerie, le musée, le système marchand ou la critique.

Ce sont à ces évolutions de la notion d'image, de la contestation des catégories traditionnelles des beaux-arts aux mutations ontologiques du régime visuel, que s'attachent les expositions du MAMCO en 2019.

Nous montrions, ce printemps, que l'image figurative peut *aussi* être une forme de critique de la représentation, comme chez René Daniëls, et que l'image abstraite peut *aussi* provenir de sensations et demander une réponse phénoménologique, comme chez Marcia Hafif. Cet été, à l'occasion d'une importante exposition consacrée à Walead Besthy, nous souhaitons expliciter l'image comme résultat d'un *processus*, plus proche en quelque sorte d'un « software » que d'un « hardware ».

Produites par un « script », les œuvres de Walead Besthy questionnent aussi bien l'*apparatus* de leur émergence que leurs liens avec le réel. Ces productions nous confrontent à l'un des héritages les plus singuliers de l'art conceptuel et nous permet de mesurer la transformation que ce mouvement a imprimé à l'art – qui est peut-être désormais moins *dans* l'objet que dans ce qui l'environne, ce qui donne vie aux objets lorsqu'on les « utilise », les regarde, les expose ou les interprète.

■ What is an image? And what do the images that engulf us daily want? These questions, posed over the past twenty years in the field of “visual studies,” invite us to consider images not only in terms of their existence as objects, and their meaning, but also in terms of their relationship to the society in which they are produced. We have long characterized the work of a particular artist by her/his technique, but must now accept that the *medium* is more than a work's materials or its message: it is the ensemble of practices that have brought the work into existence, i.e. not only the canvas, stretcher, and paint, but also the studio, gallery, and/or museum, the art market, and the critics.

From challenges to conventional “fine art” categorizations, to ontological shifts in the realm of the “visual,” exhibitions at MAMCO in 2019 explore this evolving concept of the image.

This spring, we examined how figurative imagery can *also* act as a critique of representation, in the work of René Daniëls; and how abstract images can *also* derive from sensory experience and command a phenomenological response, in the work of Marcia Hafif.

This summer, a major exhibition of works by Walead Besthy makes explicit the status of the image as the outcome of a process—more “software” than “hardware.” As “scripted” productions, Walead Besthy's works examine both the *apparatus* of their making and their connection to the real world. His productions also give us the measure of the lasting transformation wrought by Conceptual practices on art, and bring us face-to-face with one of its most distinctive legacies: the notion that art may inhere less in the object itself and more in its surroundings, in the things that bring an object to life when we “utilize” it, look at it, display it, and interpret it.

Plusieurs autres présentations, liées à la politique de développement patrimonial du musée, viennent ajouter à cette lecture : les expositions consacrées à la donation Givaudan, à Piotr Kowalski et à une importante installation de Nam June Paik offerte au MAMCO, tout comme les salles organisées autour de récents enrichissements et d'activations de pièces de la collection et la prolongation du dossier consacré au « MOMAs project » de Martin Kippenberger, insistent en effet sur des œuvres définies à la fois par leur « programme » et leur « ouverture ».

Other presentations, related to MAMCO collection's politics of development, such as the exhibitions dedicated to the Givaudan donation, the work of Piotr Kowalski, and a major installation by Nam June Paik recently gifted to the museum, together with rooms featuring new acquisitions and activations of works, as well as the prolongation of the project around Martin Kippenberger's MOMAS project, reflect the same focus on works defined by both their “programmatic” and their “open-ended” nature.

Ces « gestes » nous rappellent que les artistes pensent, avant tout, par des formes et que celles-ci ne peuvent être pleinement regardées que si elles sont aussi comprises en tant que telles.

Cet automne, le musée invite à réfléchir sur la question du geste et du signe qui traverse quatre démarches expérimentales issues de la peinture. En consacrant des rétrospectives à Martin Barré et à Rosemarie Castoro, auxquelles s'ajoutent une importante exposition d'Irma Blank et un ensemble d'œuvres d'Arnulf Rainer (constituant la donation Foëx au musée), le MAMCO dessine un parcours singulier dans l'histoire de la peinture d'après-guerre. Abandon de la touche pour le spray, extension de la toile à l'espace du corps, libération de la forme du langage ou recouvrement d'images préexistantes, sont quelques uns des tropes donnés à voir. Ces « gestes » nous rappellent que les artistes pensent, avant tout, par des formes et que celles-ci ne peuvent être pleinement regardées que si elles sont aussi comprises en tant que telles.

This fall, the museum constructs a typology of pictorial gestures and signs through four experimental practices. Thus MAMCO traces a unique path through the history of post-war painting, with retrospectives of the work of Martin Barré and Rosemarie Castoro, a major exhibition of work by Irma Blank and an ensemble of pieces by Arnulf Rainer (the Foëx donation). The replacement of brushwork by the use of spray, the extension of painting to the body and the space, the liberation of language from meaning, or the covering-over of pre-existing images are just some of the tropes on show—“gestures” that remind us that artists think above all in forms, that cannot be properly looked at and apprehended until they are understood as such.



ON VIEW

Walead Beshty

- Organisée par Lionel Bovier,
avec l'assistance de Lisa Kaczmarek
- L'exposition a bénéficié du soutien de la
Fondation de bienfaisance du Groupe Pictet

Martin Kippenberger

The Museum of Modern Art Syros

- Organisée par Sophie Costes et Samuel Gross,
en collaboration avec l'Institut suisse de Rome,
l'exposition a d'abord été présentée à la Fondazione
Sant'Elia, Palerme
- Avec le généreux soutien de la Fondation genevoise
de bienfaisance Valeria Rossi di Montelera

Collection(s): donations et activations

- John M Armleder, Burhan Doğançay,
« Autour de Gilles Dusein », Editions Givaudan,
Piotr Kowalski, Klara Kuchta, Ken Lum,
Nam June Paik, Franz Erhard Walther
- Organisée par Paul Bernard, Lionel Bovier,
Sophie Costes et Françoise Ninghetto
- Avec le soutien de Serge Aboukrat, Soizic Audouard,
Christian Bernard, Caroline Bourgeois, Christoph
Doswald, Marc Jancou, Benjamin Kaufmann, Andrea
Kowalski et de Zurich Insurance Company Ltd

29.05–08.09.2019





Walead Beshty

□ Walead Beshty (*1976, Londres, vit à Los Angeles) apparaît sur la scène artistique du début des années 2000 avec des photogrammes de grande dimension, des images en apparence abstraites, mais qui racontent en réalité leur propre fabrication. Produites en pliant et développant du papier photosensible, ces œuvres présentent des motifs angulaires indexant le geste du pli et des couleurs générées par les composants chimiques du processus de tirage.

En 2006, ses « Travel Pictures », des photographies prises dans la défunte mission diplomatique d'Irak à Berlin, sont passées par les rayons X des appareils de surveillance de l'aéroport, altérant ainsi les images, qui deviennent non seulement les reliques d'un lieu désormais disparu mais également du voyage-même de l'artiste. Poursuivant ses réflexions sur le déplacement et le transit global, Beshty réalise, dès 2007, des « FedEx Sculptures » : des cubes de verre feuilleté sont expédiés en différents lieux par la compagnie de transport rapide et dans les emballages siglés de celle-ci. L'œuvre, dont l'apparence finale est déterminée par les différents transports qui l'endommagent, est présentée avec le matériel qui la conditionne et atteste ses déplacements : boîte FedEx, manifestes, étiquettes de transport et de datation. Révélant la violence de la globalisation que la plupart des marchandises tente de dissimuler, ces pièces démontrent également la vulnérabilité de l'objet d'art, assimilé à un corps qui traverse les frontières internationales.

Ses séries de sculptures en cuivre des années 2010 enregistrent quant à elles les manipulations et le travail nécessaires à leur production et leur présentation. Comme une pellicule qui fixe un moment dans le cours du temps, ces œuvres conservent une trace des actions discrètes qui les constituent et interrogent l'espace dans lequel l'art et ses discours sont produits et distribués – postulant que l'art est toujours un objet ouvert et dynamique et non pas statique et fini.

■ Walead Beshty (b.1976 in London, living in Los Angeles) first became known for his large-scale photograms, seemingly abstract images that in fact tell the story of their own making. Produced by folding and processing light-sensitive paper, the works develop patterns of angles, creases, and folds, while their colors are generated by the chemicals of the developing process.

In 2006, for his "Travel Pictures" series, shot in the then-recently defunct Iraqi Diplomatic Mission in Berlin, Beshty explored the damage that airport security X-ray scanners can do to images, making them not only "relics" of a particular place but of his own travel experience as a whole. In 2007, pursuing his reflection on displacement and global transit, he produced his first "FedEx Sculptures," in which shatterproof glass boxes are shipped to various destinations in standard FedEx containers—the works' final appearance being determined by the damage accumulated while travelling. Displayed alongside the material evidence of these journeys—the opened FedEx boxes complete with waybills, time stamps, and dated forms—these glass sculptures reveal the violence of globalization that most commodities conceal and thus demonstrate the artwork's vulnerability as a body moving across international borders.

His "copper" works from the 2010s register the manipulation and labor involved in their production, installation, and displacement. Much like film capturing a moment in time, they map the actions that have brought them into existence, and interrogate the space within which contemporary art and its discourse are produced and distributed, positing the art object as perennially open and dynamic, rather than finite and static.

MAMCO's exhibition brings together these different bodies of work. It begins on the ground floor, with a "mirrored floor" installation that breaks and cracks under the weight of viewers and museum staff during the course of the exhibition. On the







L'exposition du MAMCO propose un parcours à travers ces différents corpus. Elle débute au rez-de-chaussée, où a été installé un sol miroité qui accueille les visiteurs et enregistre, en se fissurant, les allées et venues du public et du personnel de l'institution. Au premier étage, en construisant un parcours qui donne à chaque typologie de projet une forme d'autonomie, l'exposition insiste sur l'utilisation de « scripts » pour générer des formes, révèle la dimension de critique institutionnelle qui traverse l'œuvre et souligne le rapport entre une pratique avant tout conceptuelle et une forme poétique du débris, comme dans la série d'agrégats d'images rejetées, ironiquement titrée, « Selected Works ».

first floor, a series of rooms arranged as semi-autonomous clusters provides an overview of Beshty's work. The exhibition pays particular attention to the artist's use of "scripts" to generate forms, spotlight the "institutional critique" that runs through his work, and underscore the relationship between his essentially conceptual practice and a poetic form of byproducts art, as seen in the series of works made from shredded reject images, ironically titled "Selected Works."

Martin Barré

- Organisée par Clément Dirié
- Avec le soutien de la Fondation Gandur pour l'Art

Irma Blank

- Organisée par Johana Carrier et Joana P. R. Neves
- En collaboration avec Culturgest, Lisbonne ; CAPC, Bordeaux ; CCA, Tel Aviv ; et Museo Villa Dei Cedri, Bellinzona

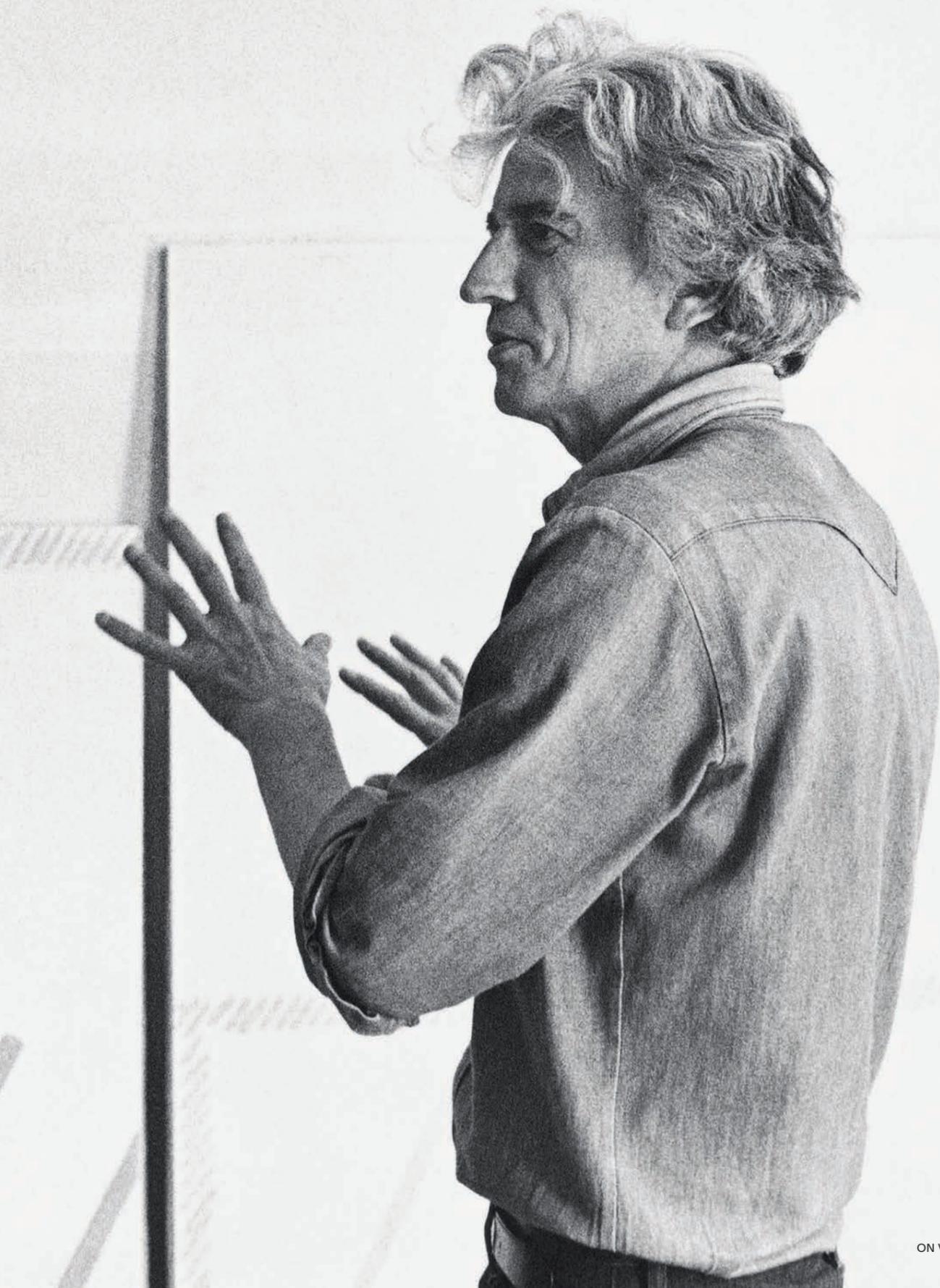
Rosemarie Castoro

- Organisée par Julien Fronsacq

Arnulf Rainer : donation Foëx

- Organisée par Rainer Michael Mason

09.10.2019–02.02.2020



ON VIEW

Martin Barré

□ « Je ne peins pas des Vénus ou des pommes, ou mon dernier rêve ou celui que je pourrais faire. Je peins des peintures, des propositions picturales, des questions sur/à la peinture », indique Martin Barré à la critique Anne Tronche dans un entretien de 1976. En plaçant résolument sa démarche artistique sous le signe de la raison, de l'immanence et de la réflexion esthétique, le peintre français rappelle l'évidence de son œuvre : la peinture, toute la peinture, rien que la peinture envisagée comme un espace (mental) à part, un terrain de jeux conceptuels et visuels, un lieu où penser et mettre en forme cette pensée.

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

D'une extrême cohérence, son œuvre est généralement envisagée selon cinq périodes. Entre 1954 et 1962, un premier moment donne corps à une synthèse inédite des leçons artistiques du premier 20^e siècle et de l'abstraction de l'après-guerre. Entre 1963 et 1967, il élabore un corpus pionnier dans l'histoire de la peinture contemporaine en recourant à la bombe aérosol pour créer des tableaux qui mettent en scène l'inscription du geste et du temps sur la toile. Définies comme son « épisode conceptuel », les années 1969-1971 sont l'occasion de s'essayer aux possibilités conceptuelles de la photographie et de l'exposition comme œuvre – une manière de poursuivre, par des voies nouvelles, son examen du médium pictural et de ses conditions d'apparition. En 1972, son retour à la peinture ouvre une période de vingt années de création : entre

■ “I don't paint Venuses or apples, or my last dream, or a dream I might have. I paint paintings. Propositions in paint, questions expressed in, or addressed to the medium of painting.” (French artist Martin Barré in 1976, interviewed by critic Anne Tronche).

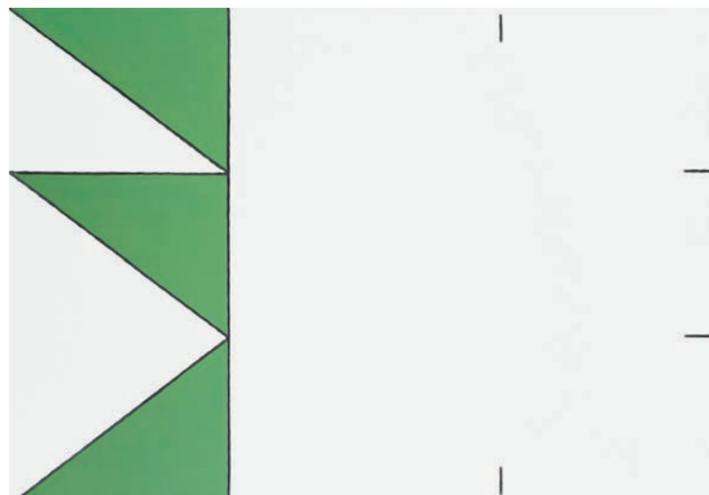
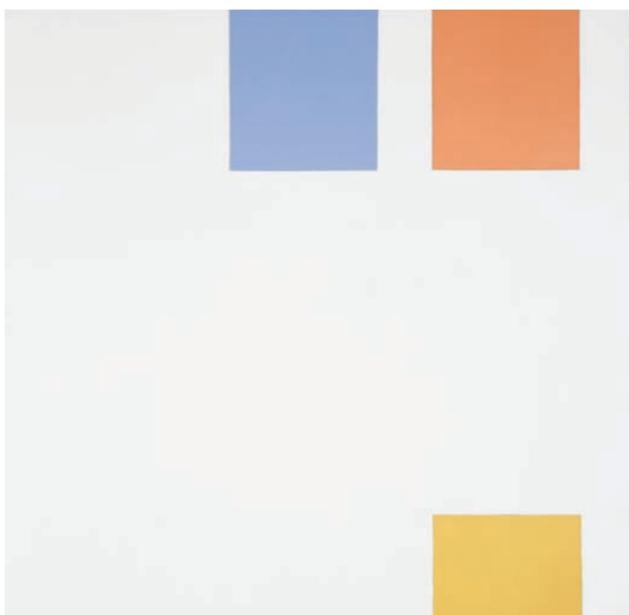
In stressing his resolutely rational artistic approach, its immanent quality, and its engagement with questions of aesthetics, Martin Barré restates what it most apparent in his work: painting and nothing but painting, conceived as a (cerebral) space apart, a conceptual and visual playground, a place to think, and a place where thoughts can assume material form.

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

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







1972 et 1977 autour de la structuration du tableau et du recouvrement ; entre 1979 et 1992 par une réflexion croisée sur la couleur et la combinatoire.

Travaillant par séries successives, Martin Barré prend ainsi en charge l'ensemble des paramètres picturaux pour libérer le potentiel dynamique, spatial comme mental, de la peinture. Envisageant chaque tableau à la fois en lui-même et comme un élément en relation avec les autres tableaux de la série à laquelle il appartient, Martin Barré mène un travail précis, quasi « linguistique », où la question de la formation du tableau est primordiale, où s'élaborent des articulations choisies entre couleurs et réserves, premier et arrière-plan, l'espace pictural et son hors-champ, la transparence et la bordure.

Première exposition d'envergure dédiée, en Suisse, à cette figure essentielle de la scène artistique de la seconde moitié du 20^e siècle, l'exposition retrace, à partir d'œuvres représentatives de chaque période, l'entreprise picturale de Martin Barré : celle qui l'a conduit à continûment expérimenter les possibilités sensibles, mentales, chromatiques et physiques de la forme tableau.

obliteration from 1972 to 1977, followed by the investigation of color and combinatory processes from 1979 to 1992.

Working sequentially, in series, Martin Barré mobilizes the full range of pictorial parameters to liberate the dynamic, spatial, and cerebral potential of painting as a medium. By conceiving each picture of and in itself, and in relation to the other pictures in the series of which it is a part, Barré conducts his work with precision, applying an almost linguistic approach to painting. The formation of the picture is supremely important: it is here that his selective interplay evolves, between colors and areas left in reserve, between the foreground and background, the picture space and the space out-of-frame, effects of transparency and the border.

MAMCO's exhibition is Switzerland's first large-scale presentation of work by this pivotal figure in mid-to-late 20th-century art. Featuring representative works from each period, the show retraces Martin Barré's engagement with the medium of painting: the enterprise that led him to experiment ceaselessly with the sensory, cerebral, chromatic, and physical properties and possibilities of pictorial form.





Irma Blank

□ Lectrice passionnée etoureuse de la langue, Irma Blank (*1934) rencontre son mari italien dans son pays d'origine, l'Allemagne, avant de partir avec lui s'établir en Sicile. C'est sur cette expérience de déracinement (tant sur le plan géographique que linguistique) qu'elle fonde son travail artistique. La découverte qu'il « n'existe pas de mot juste » influence ainsi sa première série d'œuvres abstraites à la fin des années 1960, intitulée *Eigenschriften* (« auto-écritures »). Prenant appui sur le processus d'écriture même, la série tente de capturer l'expérience de l'autoréflexion à travers une intense concentration.

Ce premier travail, intime, qui se déploie sur d'innombrables pages, mène l'artiste aux *Trascrizioni*, où elle copie l'apparence du texte, plutôt que ses lettres, mots ou phrases. Transposant la typologie de différents blocs de texte trouvés dans des journaux ou des ouvrages de poésie, Irma Blank découvre là l'enjeu principal de tout son œuvre : délier les mots de leur signification pour en établir la présence et la chorégraphie propre.

De l'origine autobiographique de son travail, elle tente alors d'établir une forme « d'écriture universelle » qui libérerait le langage du sens. Les tracés vident les mots de leur fonction et créent une forme de transmission universelle de l'acte d'écriture. La couleur joue aussi un rôle prépondérant : « il y a toujours de la couleur », déclare-t-elle, « mais jamais de coloriage ». Le bleu est ainsi la couleur quintessentielle, tant elle permet de relier le ciel à l'écriture autographe, d'exprimer à la fois une réponse personnelle à ce qui nous entoure et l'absorption de soi dans l'acte d'écrire.

L'exposition offre un parcours des premières aux dernières séries d'œuvres de l'artiste, des *Global Writings* aux travaux réunis sous le titre général de *Gehen*. Pour cette série, l'artiste, droitère, a dû apprendre à utiliser la main gauche suite à d'importants problèmes de santé.

■ A passionate reader and a lover of language, Irma Blank (b. 1934), met her Italian husband in her home country of Germany, and moved with him to Sicily. The experience of deracination (both geographical and linguistic) became the foundation of her work. Her discovery that “there is no such thing as the right word” influenced her first abstract series, *Eigenschriften* (“self-writings”) at the end of the 1960s. Rooted in the process of writing itself, the series captures the experience of self-reflection through intense concentration.

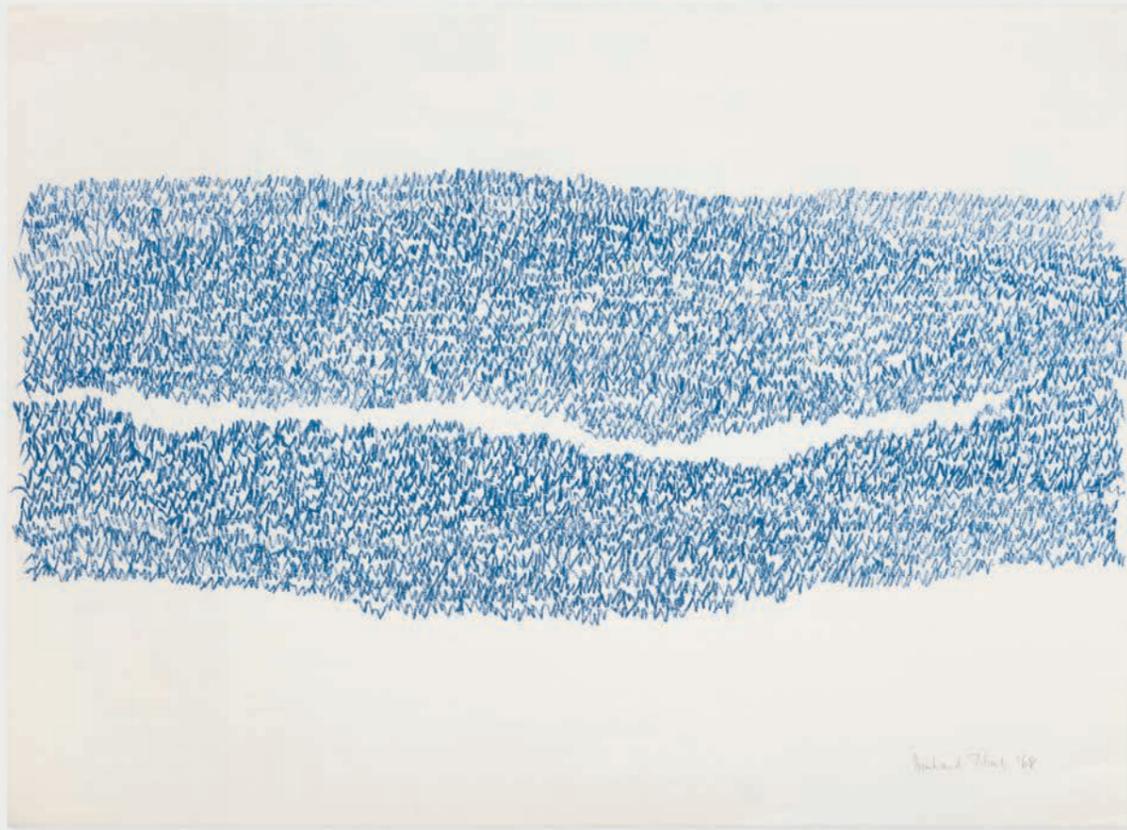
This intimate work, sprawling across numerous pages, led to the *Trascrizioni*, in which she copied the appearance of text rather than its letters, words, and sentences. She transposed the typology of different text blocks, in newspapers or poetry books, in pursuit of her work's central aim to strip words of their meaning and establish a choreography of presence.

Irma Blank considers all her work autobiographical, a form of “universal writing” in which drawing sets language free from meaning. The line empties the word, and creates a form of universal transmission. Color is also intrinsic to her work: “there is always color,” she explains, “but there is never coloring.” Blue is the quintessential color for her, connected with the sky and hand-writing, expressing both the individual response to the skyscape and self-absorption in the act of writing.

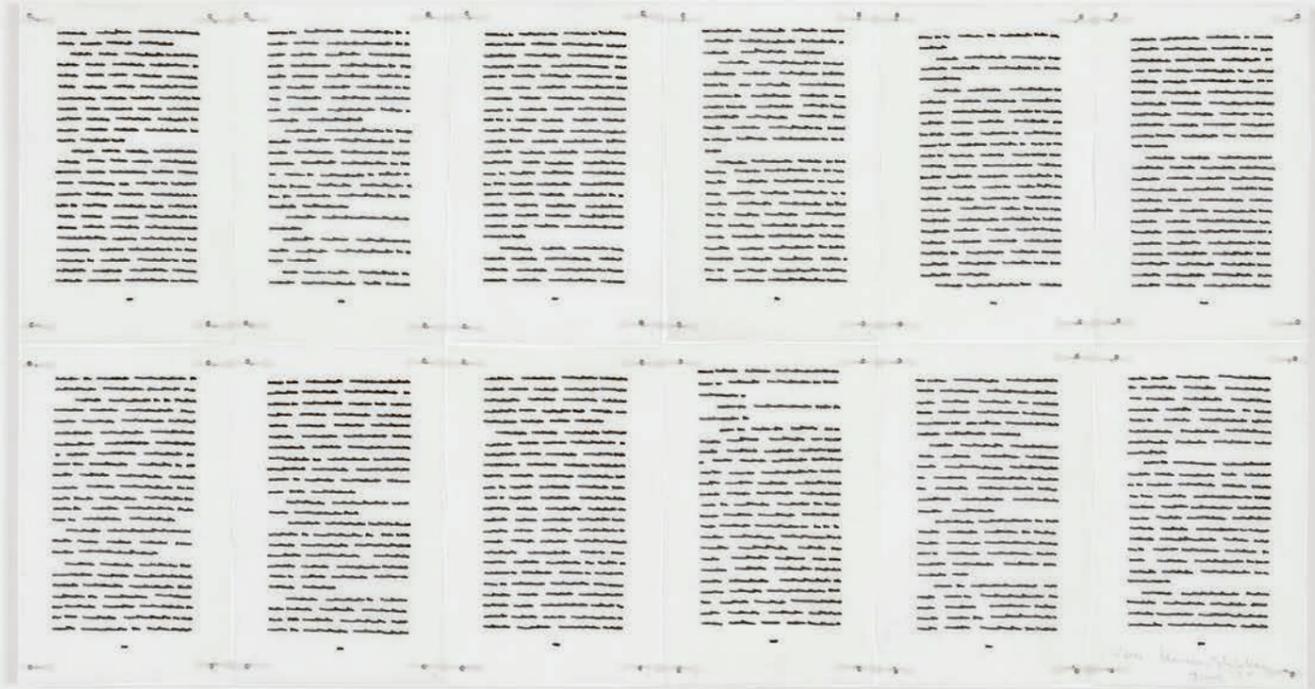
The exhibition connects Blank's first and last series: *Global Writings* and *Gehen*. For the latter, the right-handed artist Irma Blank was forced by health problems to learn how to draw with her left hand. The experience led to a rediscovery of line and its dance with the body, through slowed-down choreography. *Book Crossings* and *Global Crossing* (from the *Global Writings* series) delve into letters and texts, specifically “hdjt ljr,” the seminal ensemble of letters forming Irma Blank's own invented language.



Irma Blank, *Eigenschriften*, Senza titolo, 1968
Irma Blank, *Trascrizioni*, Vom Unmöglichen (Dell'impossibile), 1975



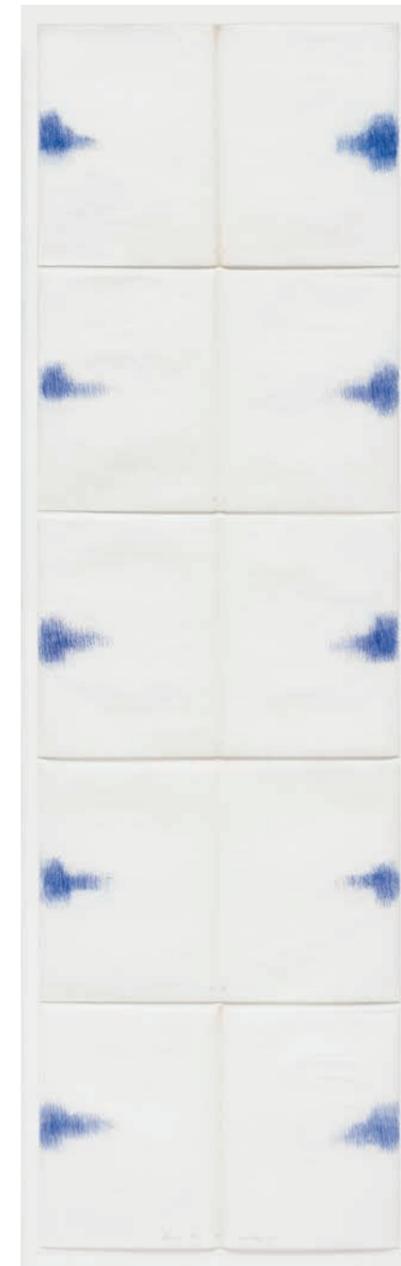
Irma Blank, *Global Writings*, Book Crossing B (Attraversare il libro), 2015



L'expérience, menée au rythme d'une chorégraphie ralentie, lui permet de redécouvrir comment la danse de la ligne prend son départ dans le corps de l'écrivain. *Book Crossings* et *Global Crossings* (de la série des *Global Writings*) plonge dans la matière des lettres et du texte, notamment en remplaçant les phonèmes par la séquence de signes qui forme le cœur du langage inventé par Irma Blank, « hdjt ljr ».

Comme beaucoup d'artistes femmes de sa génération, Irma Blank a dû attendre longtemps la reconnaissance de son travail, qui reçoit désormais l'attention qu'il mérite.

Like many women of her generation, Irma Blank's work has been overlooked for too long, and is now garnering the attention it deserves.



W
E
N
C



Rosemarie Castoro

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

Dans son loft de SoHo à New York, côtoyant notamment Lawrence Weiner, Sol LeWitt, Agnes Martin, Carl Andre et Yvonne Rainer, Rosemarie Castoro (1939-2015) a construit une démarche singulière et inclassable. Elle participe, par exemple, à l'exposition *Distillation* organisée en 1966 par Eugene Goossen, chantre d'une peinture américaine affranchie de toute référence externe. Elle est aussi l'une des trois femmes présentes, aux côtés de Christine Kozlov et Adrian Piper, dans l'anthologie qu'Ursula Meyer consacre à l'art conceptuel à la fin des années 1960. Elle participe également aux célèbres expositions *Numbers* de Lucy Lippard dans la même période. Lippard ne manque pas de la mentionner dans sa propre anthologie sur l'art conceptuel, avec une œuvre *in situ* dont le MAMCO conserve une photographie: l'espace de la galerie Paula Cooper marqué par une faille dessinée par un ruban adhésif aluminium d'un demi pouce de large.

Traversant les derniers récits modernistes que sont l'art minimal et conceptuel, Rosemarie Castoro n'a de cesse d'explorer ce qui les excède: le contexte d'énonciation, bien sûr, mais aussi le corps en tant qu'instrument physique, enjeu psychologique puis social. Elle explore les possibilités de la peinture abstraite ou monochrome avant d'en étendre les modalités. Une extension formelle vers l'espace du corps et l'espace même de l'exposition, une extension conceptuelle par le biais du diagramme et du langage. Elle porte le langage, alors employé à des fins structuralistes et réductionnistes, vers le poétique, elle corrompt les formes élémentaires par un traitement haptique,

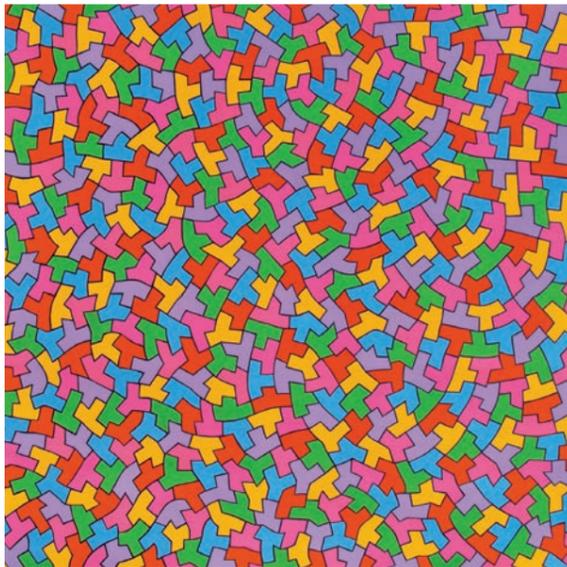
■ *Time = space between appointment and meeting*: these few words, written (or rather, drawn) by Castoro on November 3, 1968, may be seen to summarize both the artist's wilfully complex practice, with its combined emphasis on the analytical and inter-personal, and its deeply divided reception.

At her SoHo loft in New York City, where artists like Lawrence Weiner, Sol LeWitt, Agnes Martin, Carl Andre, and Yvonne Rainer met, Rosemarie Castoro (1939-2015) developed a distinctive, unclassifiable artistic approach. She took part in *Distillation*, for example, an exhibition organized in 1966 by Eugene Goossen, the high priest of an American school of painting freed from external influence. Together with Christine Kozlov and Adrian Piper, Castoro was one of the women artists featured in Ursula Meyer's anthology of Conceptual art in the late 1960s. She also took part in Lucy Lippard's famous *Numbers* exhibition of the same period. Lippard included Castoro in her own anthology of Conceptual art, with a work in situ of which MAMCO holds a photograph: the space of the Paula Cooper Gallery marked by a fault-line traced in half-inch wide adhesive aluminum tape.

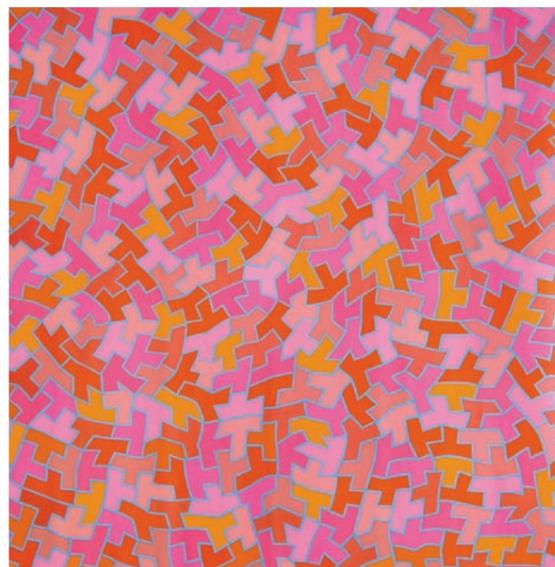
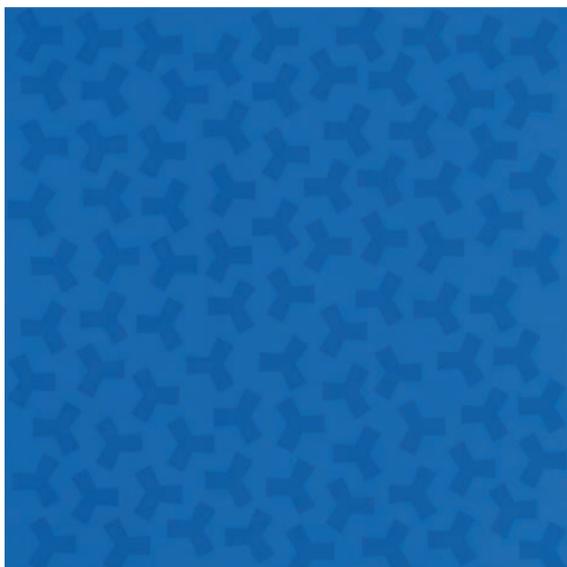
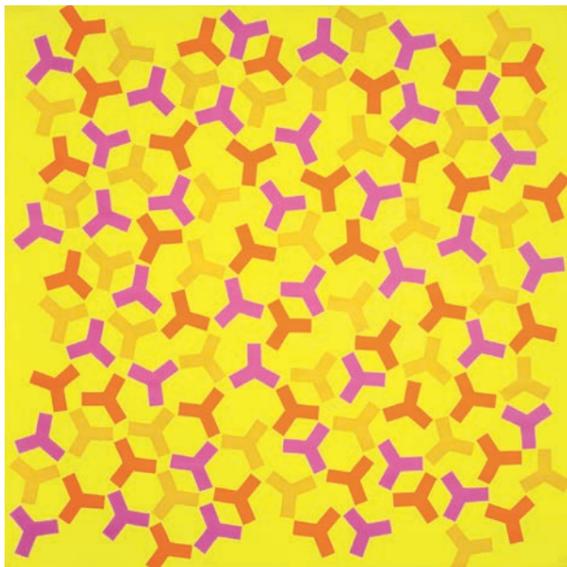
Traversing the most recent modernist narratives—namely Minimal and Conceptual art—Rosemarie Castoro's work tirelessly explores the things that elude the latter's grasp: the context of enunciation, of course, but also the psychological and social implications of the body as a physical instrument. She explores the potential of abstract and monochrome painting, then expands their sphere and modes of operation, in formal terms, to incorporate the body, and even the exhibition space—a conceptual extension, both diagrammatic and linguistic. In so doing, Castoro applies a hitherto structuralist, reductionist language to poetry, and distorts elementary forms by her haptic, integrated, sexualized treatment. As an erstwhile participant in



Rosemarie Castoro, *Red Pink Green Gray Blue Tan*, 1964
Rosemarie Castoro, *Red Pink Green Gray*, 1965
Rosemarie Castoro, *Orange Ochre Purple Yellow Y*, 1965



Rosemarie Castoro, *Green Black*, 1964
Rosemarie Castoro, *Blue Blue Y*, 1965
Rosemarie Castoro, *Yellow Pink Brown Blue*, 1964



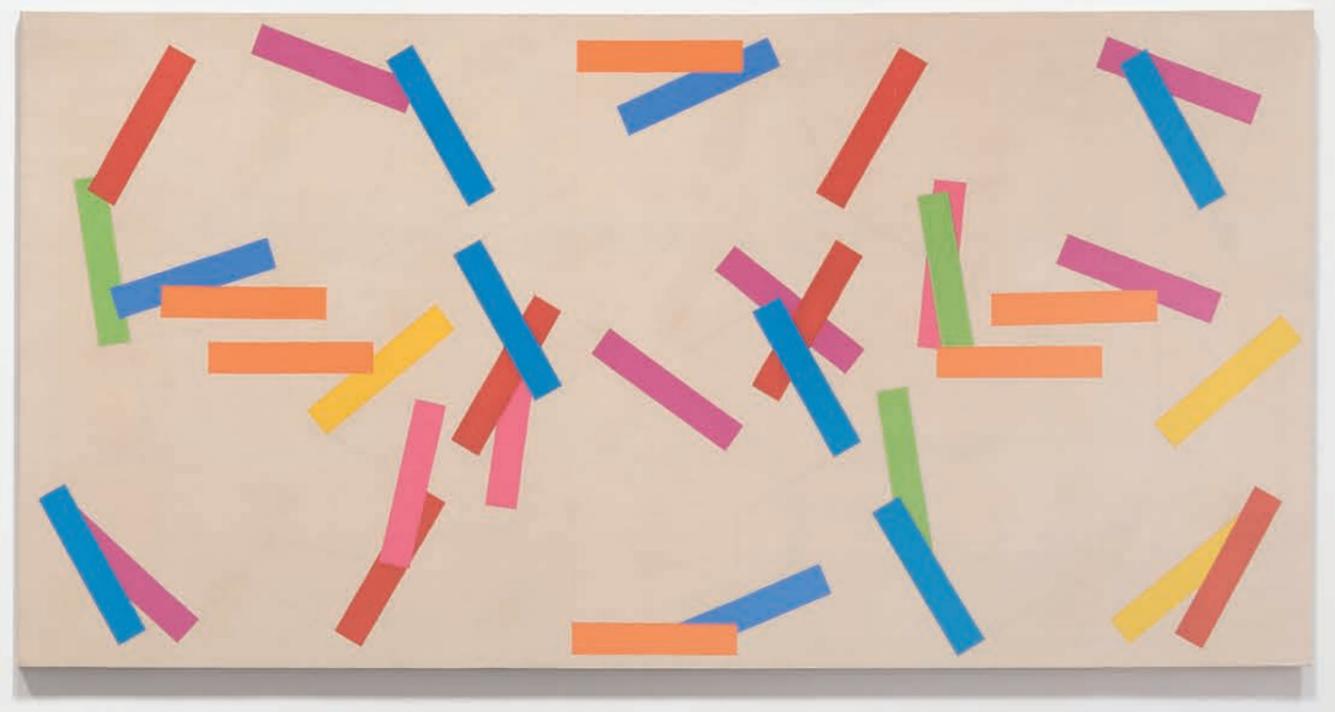
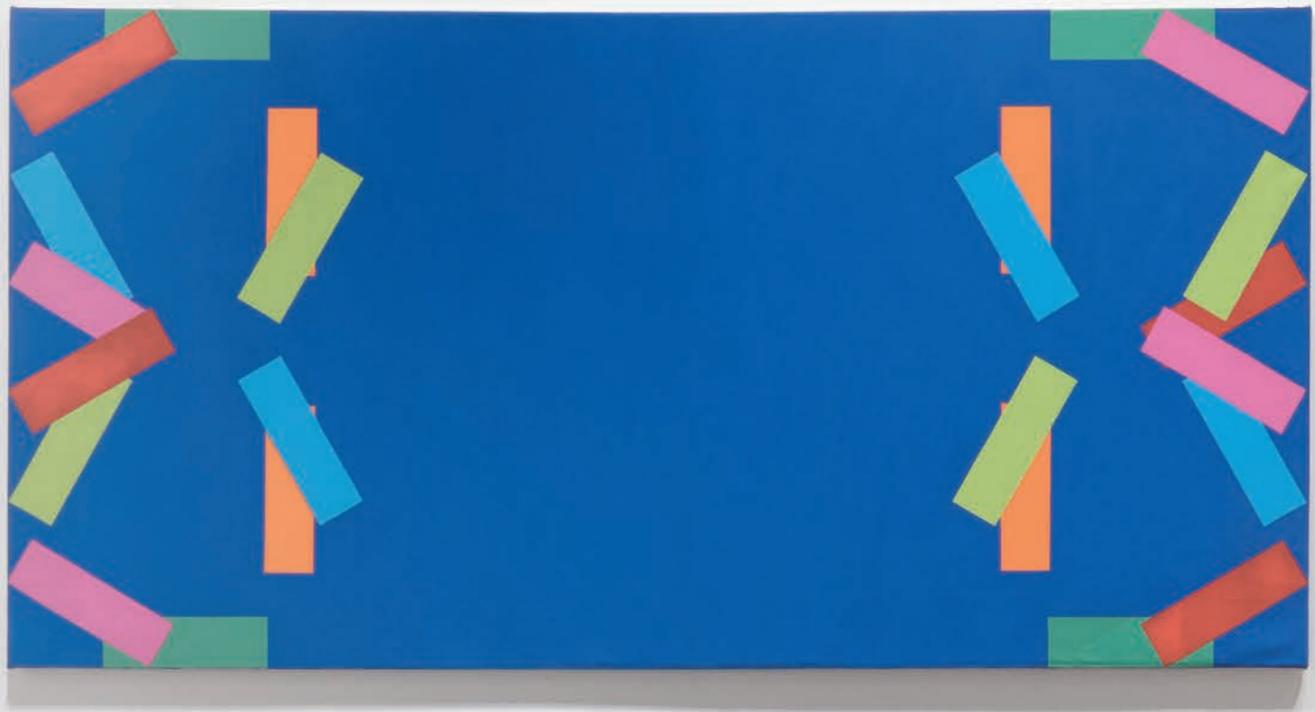
incorporé et sexualisé. Ayant participé aux réflexions de l'Art Workers' Coalition, elle envisage l'héritage moderniste en regard de questions sociales et politiques.

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

the reflections of the Art Workers' Coalition, she approached the modernist heritage from a social and political perspective.

From 1965 to 2015, Rosemarie Castoro developed a body of work in which "contingency" may be seen as a connecting thread, signifying a determination to free herself from the rhetoric of the masculine values of permanence and the absolute. Organized into chapters, the exhibition offers a retrospective journey through the practice of an artist who favored transgression and metamorphosis over orthodoxy and linear progression.







PREVIEW

VIEW



Olivier Mosset

→ 26.02–21.06.2020

→ Organisée par Paul Bernard et Lionel Bovier

→ Vernissage mardi 25.02.20, 18h

□ Olivier Mosset (*1944) est l'une des figures centrales de la peinture abstraite d'après-guerre et une référence incontournable pour plusieurs générations de peintres européens et américains. D'abord associé à Daniel Buren, Michel Parmentier et Niele Toroni, au sein de l'éphémère constellation B.M.P.T., la série de cercles qu'il peint inlassablement pendant les années 1960 compte parmi les œuvres les plus fréquemment commentées de cette époque.

Dans un climat parisien pré-mai 68, les quatre peintres organisent alors des « manifestations » plutôt que des expositions et s'opposent à la tradition européenne de la peinture cultivée, qu'elle soit figurative ou abstraite. Comme a pu l'écrire le critique Bob Nickas : « Olivier Mosset a toujours été sérieusement engagé dans l'abstraction et son histoire, avec une façon d'appréhender la peinture en termes de production et de réception, et avec une conscience de sa dimension sociale et politique. »

Installé aux Etats-Unis depuis 1977, Mosset prend part à la vibrante scène artistique new-yorkaise des années 1980. Avec la même rigueur analytique qui caractérise ses premiers travaux, sa peinture explore alors les champs du monochrome ou de l'abstraction géométrique. Rétrospectivement, Mosset apparaît comme l'un des seuls peintres européens à se situer dans l'héritage de la grande peinture américaine (celle des Frank Stella, Robert Ryman ou Barnett Newman). Cela ne l'empêchera pas de rester attentif aux développements des scènes qu'il traverse et de soutenir des pratiques d'artistes différentes de la sienne.

Se déployant sur la quasi-totalité du musée, la rétrospective du MAMCO revient ainsi sur presque 60 ans de pratique, depuis les premières expérimentations des années 1960 jusqu'aux monumentaux travaux

■ Olivier Mosset (b.1944) is one of the central figures in post-war abstract painting, and a pivotal reference for generations of European and American painters. Associated with Daniel Buren, Michel Parmentier, and Niele Toroni, he was a member of the ephemeral B.M.P.T. "group." His extensive series of circle paintings, executed in the late 1960s and early 1970s, is among the most widely discussed works of that era.

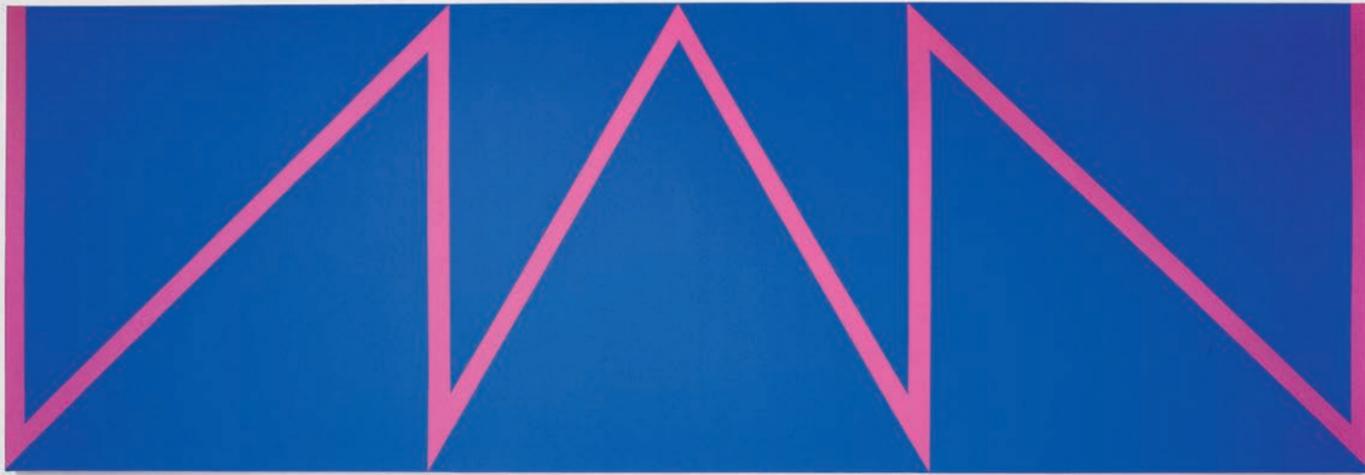
In the heady climate of Paris pre-May '68, the four painters organized "manifestations" rather than exhibitions and adopted a stance in opposition to the European tradition of "cultivated painting," whether figurative or abstract. As critic Bob Nickas has observed, Olivier Mosset has always been closely engaged with abstraction and the history of abstraction: "his approach considers painting in terms of production and reception, while acknowledging its social and political dimensions."

Mosset moved to the US in 1977 and was part of the vibrant New York art scene of the 1980s. His later paintings explore monochrome and geometric abstraction, with all the analytical rigor of his early works. With hindsight, Mosset emerges as one of very few European painters to place themselves within the American tradition of large-scale painting (the legacy of Frank Stella, Robert Ryman, or Barnett Newman), but he remains attentive to developments within the art scenes he traverses, too, and has supported artists whose practices differ from his own.

Occupying virtually all the museum, MAMCO's retrospective reviews his career over almost 60 years, from the early experiments of the 1960s to his monumental recent works, via the painter's reflections on artistic appropriation, monochrome painting, and shaped canvases.



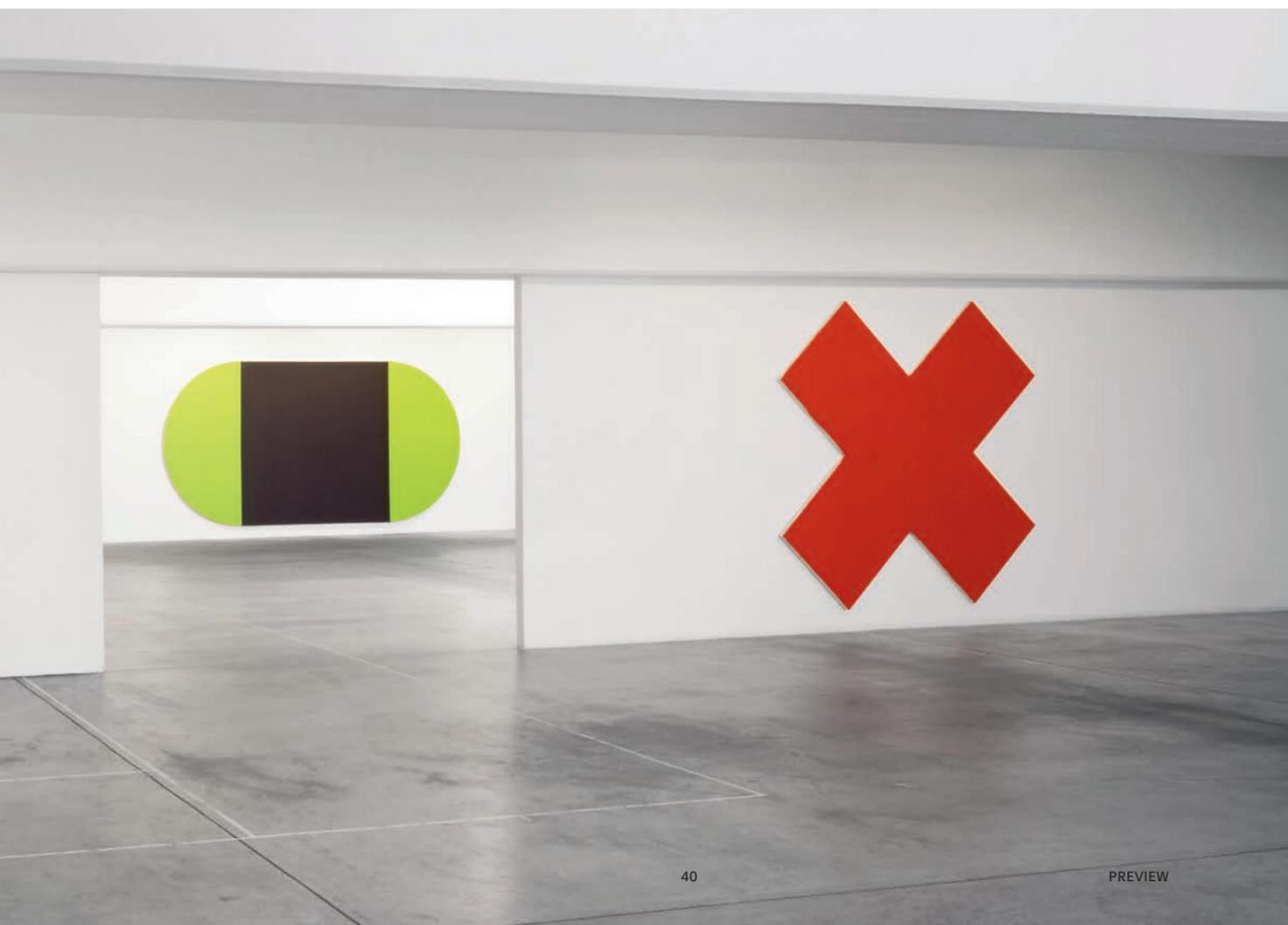




récents, en passant par les réflexions du peintre sur l'appropriation, le monochrome ou les *shaped canvases*.

Simultanément, plusieurs salles du musée sont consacrées à des mouvements et artistes dont Mosset fut ou demeure proche, permettant d'envisager son travail à l'aune de différents contextes. En plus d'une section dédiée aux activités menées avec Buren, Parmentier et Toroni, sont ainsi présentées des œuvres du Nouveau Réalisme (notamment de Jean Tinguely et de Daniel Spoerri dont Mosset fut l'assistant), du collectif de cinéastes expérimentaux Zanzibar (avec qui Mosset a produit, joué et réalisé un certain nombre de films), de la « peinture radicale » américaine des années 1970-1980 (avec entre autres Marcia Hafif ou Joseph Marioni) ou d'artistes tels que Sherrie Levine, Steven Parrino, Cady Noland, John Armleder et Sylvie Fleury avec qui il a entretenu des dialogues réguliers.

At the same time, several rooms are devoted to movements and artists with whom Mosset was or remains closely associated, allowing us to consider his work in a variety of different contexts. In addition to a section devoted to the activities led with Buren, Parmentier, and Toroni, the exhibition features works by *Nouveaux Réalistes* (notably Jean Tinguely and Daniel Spoerri, for whom Mosset worked as an assistant), experimental film-makers' collective Zanzibar (with whom Mosset directed, acted in and produced a number of films), American "Radical painting" of the 1970s and 1980s (including Marcia Hafif and Joseph Marioni), and artists such as Sherrie Levine, Steven Parrino, Cady Noland, John Armleder, and Sylvie Fleury, with whom he has maintained a regular dialogue.



W
E
V
E
B
P



REAR VIEW



Marcia Hafif *Inventaire*

→ 27.02–05.05.2019

→ Exposition organisée par
Lionel Bovier et Sophie Costes

□ C'est au début des années 1960, à Rome, que Marcia Hafif (1929-2018) « entre en abstraction ». Elle n'envisage alors plus la peinture comme un moyen de représenter le monde extérieur, mais elle considère le tableau en tant qu'objet et qualifie sa peinture de « concrète ».

Elle aborde de façon méthodique des problématiques ligne/fond, couleur/forme. Son bagage artistique lui vient principalement de la Ferus Gallery (1957-1966) de Los Angeles que dirigent Walter Hopps et Edward Kienholz et elle suit en partie la nouvelle ligne picturale défendue par Clement Greenberg en réaction à la « décadence » de l'Expressionnisme abstrait. La régularité géométrique, l'exécution « anonyme », le contraste de deux couleurs (plutôt celui de l'ombre et de la lumière), le refus de l'illusionnisme et de la tridimensionnalité sont les fondements de sa peinture.

Le quotidien ne cesse pourtant d'interférer dans la genèse de ses œuvres. La scène artistique qu'elle découvre à Rome est très stimulante ; le cinéma y joue un rôle fondamental. Les registres de couleurs et de formes des peintures romaines doivent ainsi quelque chose à l'architecture, la signalétique et le design de cette ville. L'abstraction de Marcia Hafif de cette époque flirte donc avec la figuration.

A son retour d'Italie, Marcia Hafif s'offre une courte parenthèse conceptuelle au profit de la photographie, du film et de l'installation sonore – « une façon de cesser d'être peintre et de ne plus dépendre d'un seul médium », dira-t-elle.

A l'automne 1971, elle peint à New York un monochrome qu'elle définit comme « une peinture avec une seule figure ». Cette phase d'expérimentation la conduit d'abord à une impasse et c'est la pratique quotidienne du dessin, déployé sur des planches de grand format, qui prépare véritablement son retour en peinture.

■ Marcia Hafif (1929–2018) entered the realm of abstraction in the early 1960s, in Rome. She no longer saw painting as a means of representing the outside world but considered each picture as an object in its own right, describing her work as “concrete.” She took a methodical approach to the problems of line/ground and color/form. Her artistic influences were shaped in large part by the Ferus Gallery in Los Angeles (1957–1966), directed by Walter Hopps and Edward Kienholz, and she was a partial follower of a new direction in abstract painting spearheaded by Clement Greenberg as a reaction to the “decadence” of Abstract Expressionism. Her paintings were based on regular, geometric forms, anonymous execution, the use of two contrasting colors rather than contrasts of light and shade, and a refusal of pictorial illusion and three-dimensionality.

In Rome, she discovered a highly stimulating art scene in which film played a vital, foundational role. Everyday life intervened constantly in the genesis of her works, and the osmosis between her Californian influences and the register of colors and forms she encountered in Rome (in architecture, urban signage, design, and film) is clearly visible. The result is abstraction that flirts with figuration.

On her return from Italy, Marcia Hafif experimented with Conceptual art for a short period, focusing on photography, film, and sound installations. She described the experience as “a way to stop painting” and break her “dependence to a single artistic medium.”

In New York, in 1971, she painted a monochrome work, defining it as a “painting with a single figure.” This experimental phase was short-lived and unproductive, however; through the daily practice of drawing on large-format supports, she paved her





« Beginning Again », article publié dans la revue *Artforum*, relate en 1978 ce retour aux questions fondamentales : l'acte de peindre, quitte à progresser à contre-courant des tendances de son époque. Parfois qualifiée de « radicale », la peinture de Marcia Hafif n'en est pas moins une ode au plaisir de peindre, une investigation opiniâtre des effets des pigments sur une surface donnée, « un plus de peinture et un moins de discours ».

Après avoir étudié et présenté les années romaines, le MAMCO proposait avec cette exposition, organisée par Lionel Bovier et Sophie Costes, de porter un nouveau regard sur l'œuvre de Marcia Hafif, en rassemblant une sélection de dessins, collages, photographies et peintures qui couvrent l'ensemble de sa production.

way for her return as a painter. In *Beginning Again*, an article published in *Artforum* in 1978, she chronicles her return to the fundamental questions of what constitutes the very act of painting, and her unfashionable attachment to the medium, which distanced her from the trends of the day. Hafif's painting is often characterized as "radical," but it is also, and equally, an ode to the pleasure inherent in the application of paint, an uncompromising exploration of the effects of pigments on a given surface: "more painting and less talk."

Following earlier presentations of works produced during the Roman years, MAMCO proposed with this exhibition, organized by Lionel Bovier and Sophie Costes, a survey of Marcia Hafif's work, with a selection of drawings, collages, photographs, and paintings covering her output as a whole.







FEA TURE



René Daniëls

*L'image qui vient** Ingrid Luquet-Gad

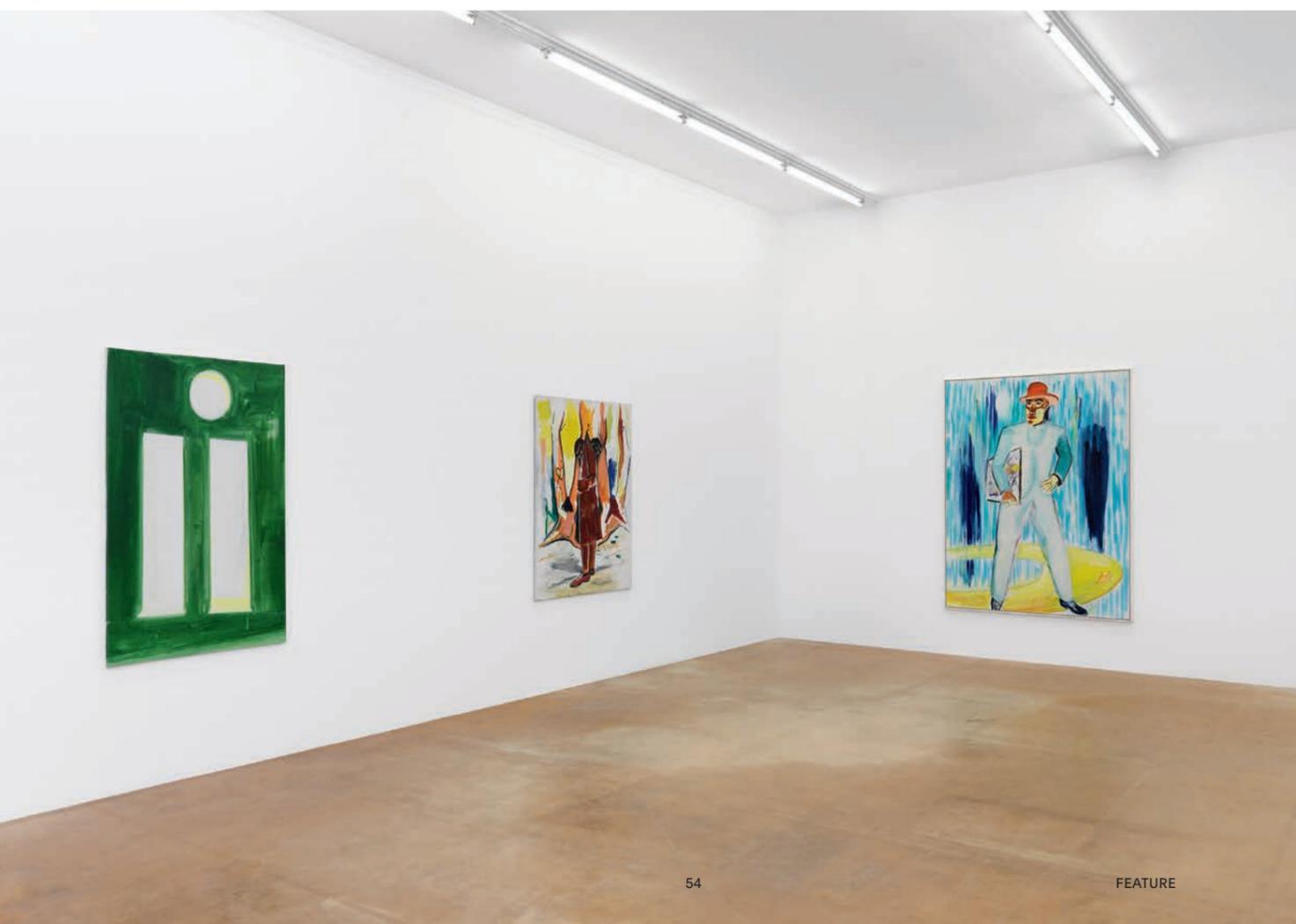
□ Est-ce une fenêtre, un tableau, ou un écran ? D'un rectangle blanc jaillit une lumière trop intense pour y distinguer autre chose qu'une fulgurante table rase. La pièce alentour est plongée dans un noir d'encre. Toutes les images possibles du monde extérieur semblent désormais réduites à cette intenable clarté, qu'un homme de profil s'obstine néanmoins à fixer, pétrifié. De la Méduse-écran, personne ne saurait détourner le regard. La nuit des images s'annonce par un ultime spectacle, le plus fascinant de tous, semble nous dire cette toile de René Daniëls sobrement titré *Het Venster* (« La Fenêtre »). Ce tableau, le Néerlandais le peint en 1981-1982. A l'évidence, l'écran est un anachronisme, à moins de faire de l'artiste un visionnaire ultime. D'une certaine manière, c'est le cas. A condition du moins de le replacer dans le contexte de l'époque, où la civilisation du spectacle, elle, est en revanche bien en marche.

Le tableau en question est inclus dans la rétrospective d'un artiste encore confidentiel en France qu'accueille actuellement le MAMCO à Genève. Organisée conjointement avec le WIELS à Bruxelles, qui en présentait une première version en 2018, le parcours se livre à un dépliage de certains motifs qui scandèrent sa pratique au cours des années 1980. En une décennie, René Daniëls, né en 1950 à Eindhoven, connaît une carrière fulgurante. En 1982, il participe à la documenta 7 à Kassel ou à l'exposition *Zeitgeist* à Berlin. L'année suivante, il intègre la prestigieuse Metro Pictures Gallery à New York où il expose dès 1984. Et puis, plus rien. Fauché par un accident vasculaire cérébral en 1987 qui le laisse paralysé, il est contraint de cesser toute production – bien que, depuis 2006, il réalise à nouveau des œuvres. Pour de nombreux artistes, la rencontre avec sa peinture

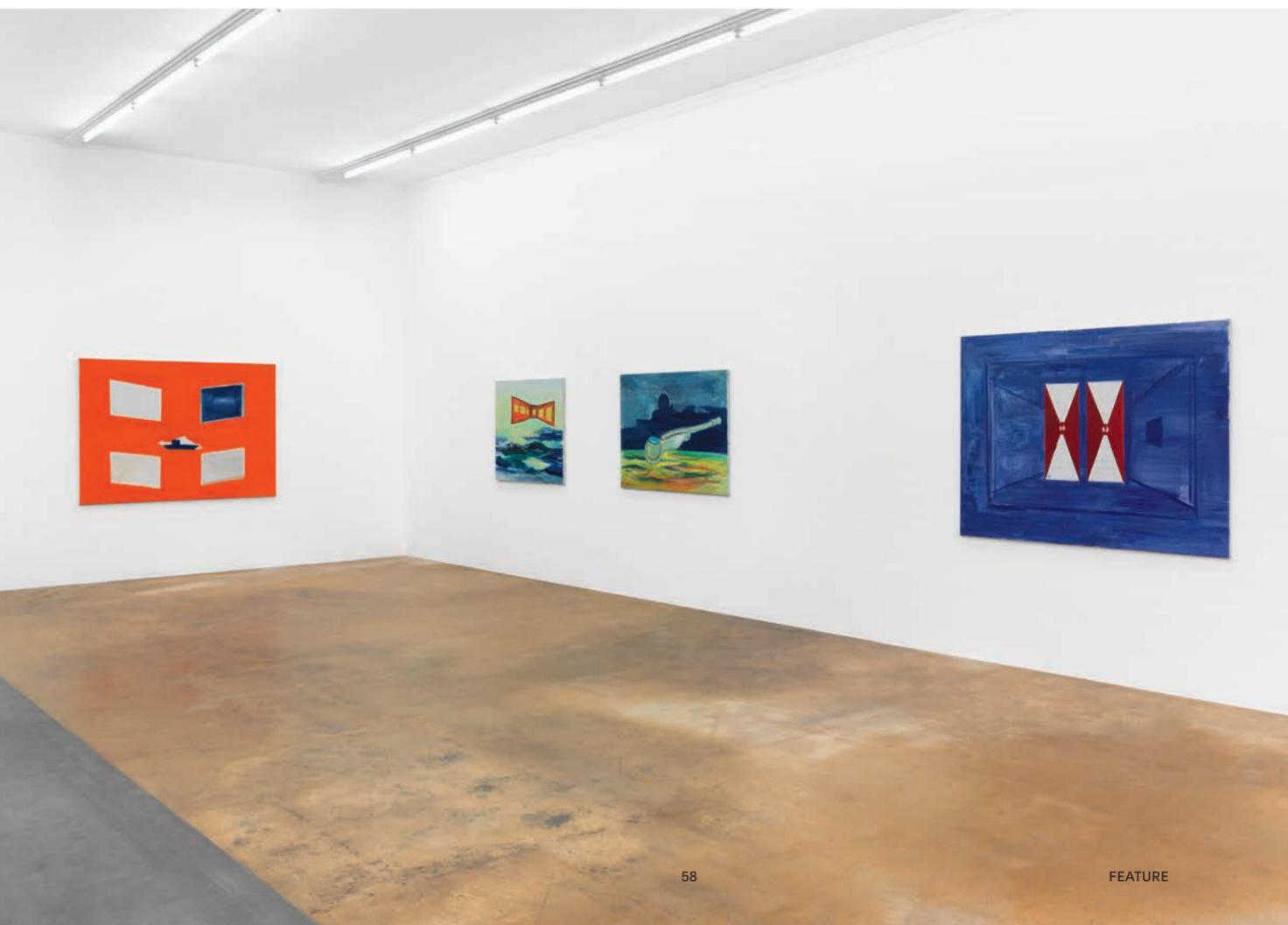
■ Is it a window, a picture, or a screen? Intense light pours from a white rectangle, too bright to distinguish anything but dazzling blank space. The room all around is plunged in inky darkness. It seems as if every possible image of the world outside has been compressed into this unbearable light, towards which one man, silhouetted in profile, gazes with a fixed stare, as if turned to stone. The Medusa-screen exerts a hypnotic fascination—no one can look away. Dutch artist René Daniëls's baldly titled canvas *Het Venster* (The Window), painted in 1981–1982, reads like a prophetic vision of the eclipse of images, the ultimate, most fascinating spectacle of all. Clearly, what resembles a flat computer screen is an anachronism, or is this artist the visionary to end all visionaries? In a way, he is. Provided we re-situate the work in the context of its day, when the “civilization of spectacle” (if not the spectacle of the world on a tablet screen) was well established.

The painting in question is part of a retrospective at MAMCO of the work of an artist still known only to a select few in France. Co-organized with WIELS in Brussels, which hosted the first iteration of the show in 2018, the itinerary unpacks a range of motifs that punctuated Daniëls's work throughout the 1980s.

Over the course of a decade, René Daniëls (b.1950 in Eindhoven) enjoyed a meteoric rise, culminating in his participation in documenta 7 in Kassel, and the *Zeitgeist* exhibition in Berlin, in 1982. The following year, he joined the stable of New York's prestigious Metro Pictures gallery, where he staged his début show in 1984. And then nothing. Daniëls suffered a stroke in 1987, leaving him paralyzed and unable to paint, though he began to produce new work in 2006. For many artists,







reste décisive : Luc Tuymans, Marlène Dumas, Peter Doig tout comme Mike Kelley s'en réclament. Mais, avec cette rétrospective, René Daniëls se révèle être bien plus qu'un artiste d'artistes. *Het Venster* en est l'indice : son œuvre témoigne d'une conscience aigüe du devenir-image du monde.

En 1984, René Daniëls radicalise les prémices contenues dans ce tableau. Il commence alors à développer son motif dit du « nœud papillon », une figure trapézoïdale qui vient flotter à la surface de ses toiles. C'est le début de la série des *Mooie Tentoonstellingen* (« Belles Expositions »), où le motif en question représente en réalité un espace d'exposition réduit à ses fondamentaux : trois murs déformés par le prisme d'un appareil photo. Etudiant, Daniëls pratique la photographie. Jeune homme, passionné par la musique punk, il traîne son objectif dans les concerts, qu'il filme parfois aussi. Sa manière de réfléchir en peinture en restera marquée, souligne Paul Bernard, commissaire avec Devrim Bayar de la rétrospective. Inclassable, René Daniëls l'est et son esprit mordant représente ses congénères artistes comme des harengs cannibales ou des rats pourchassant le succès en skateboard. Mais il l'est aussi par son approche du médium pictural, qu'il propulse dans l'ère de l'image.

Daniëls ne se préoccupe pas de bien peindre ou de mal peindre – la posture inverse, la « bad painting », restant finalement tout aussi prisonnière de la tradition qu'elle s'acharne à nier. Ses peintures sont des écrans sur la surface desquels glissent les images. Parfois, chemin faisant, elles se superposent, s'embrouillent et s'accrochent à d'autres. Au même moment, aux États-Unis, sont déjà posées les bases de la « Pictures Generation ». Les Cindy Sherman, Louise Lawler, Barbara Kruger ou Robert Longo font leurs premiers pas. « Alors qu'autrefois, les images semblaient avoir pour tâche d'interpréter la réalité, tout se passe aujourd'hui comme si elles l'ont remplacée », écrit à ce propos le critique Douglas Crimp en 1977. Et pourtant, René Daniëls peint, et peint obstinément. Lui-même aurait d'ailleurs plutôt tendance à inverser les choses et à se présenter comme le photographe d'un réel fait de peinture, si l'on en croit l'un de ses autoportraits où il a découpé une

the discovery of his paintings was decisive: Luc Tuymans, Marlène Dumas, Peter Doig, and Mike Kelley are among those who cite his influence. With this retrospective, René Daniëls bursts into our consciousness as far more than an artists' artist, however. *Het Venster* is a clue to his brilliance: his oeuvre as a whole expresses his acute consciousness of our future world-as-image.

In 1984, René Daniëls radicalized the beginnings contained in this picture. He developed his “bow tie” motif, a trapezoidal shape that floats on the surface of his paintings. This is the beginning of the *Mooie Tentoonstellingen* series (“Beautiful Exhibitions”) in which the same motif represents an exhibition space reduced to its bare essentials: three walls distorted through the prism of a camera lens. As a student, Daniëls practiced photography. As a young man, and a passionate of punk music, he turned his lens on the movement's live concerts, which he occasionally also filmed. Punk left its indelible mark on his approach to painting, says Paul Bernard (the retrospective's co-curator, with Devrim Bayar). René Daniëls is an unclassifiable artist with a mordant wit, who depicts his fellow artists as cannibalistic herrings or rats chasing success on a skateboard. Unclassifiable, too, in his approach to the medium of paint, an approach that catapults him into the age of the image on-screen.

Daniëls is unconcerned with good or bad painting. Ultimately, both are prisoners of the tradition that “bad painting” struggles to reject. His paintings are screens across which images pass. Sometimes they overlap or become blurred and confused or ensnared. At the same time, in the US, the foundations for the “Pictures Generation” were laid. Cindy Sherman, Louise Lawler, Barbara Kruger, and Robert Longo were taking their first steps. Writing in 1977, critic Douglas Crimp noted that while pictures had formerly striven to interpret reality, it now seemed they had come to replace it altogether. And yet René Daniëls carried on painting, obstinately. He himself tended to turn things on their head, presenting himself as the photographer of a reality in paint—if we are to believe one of his self-portraits in which a cut-out





photographie de lui, appareil à la main, qu'il a ensuite collée sur un fond fait d'aplats de couleur.

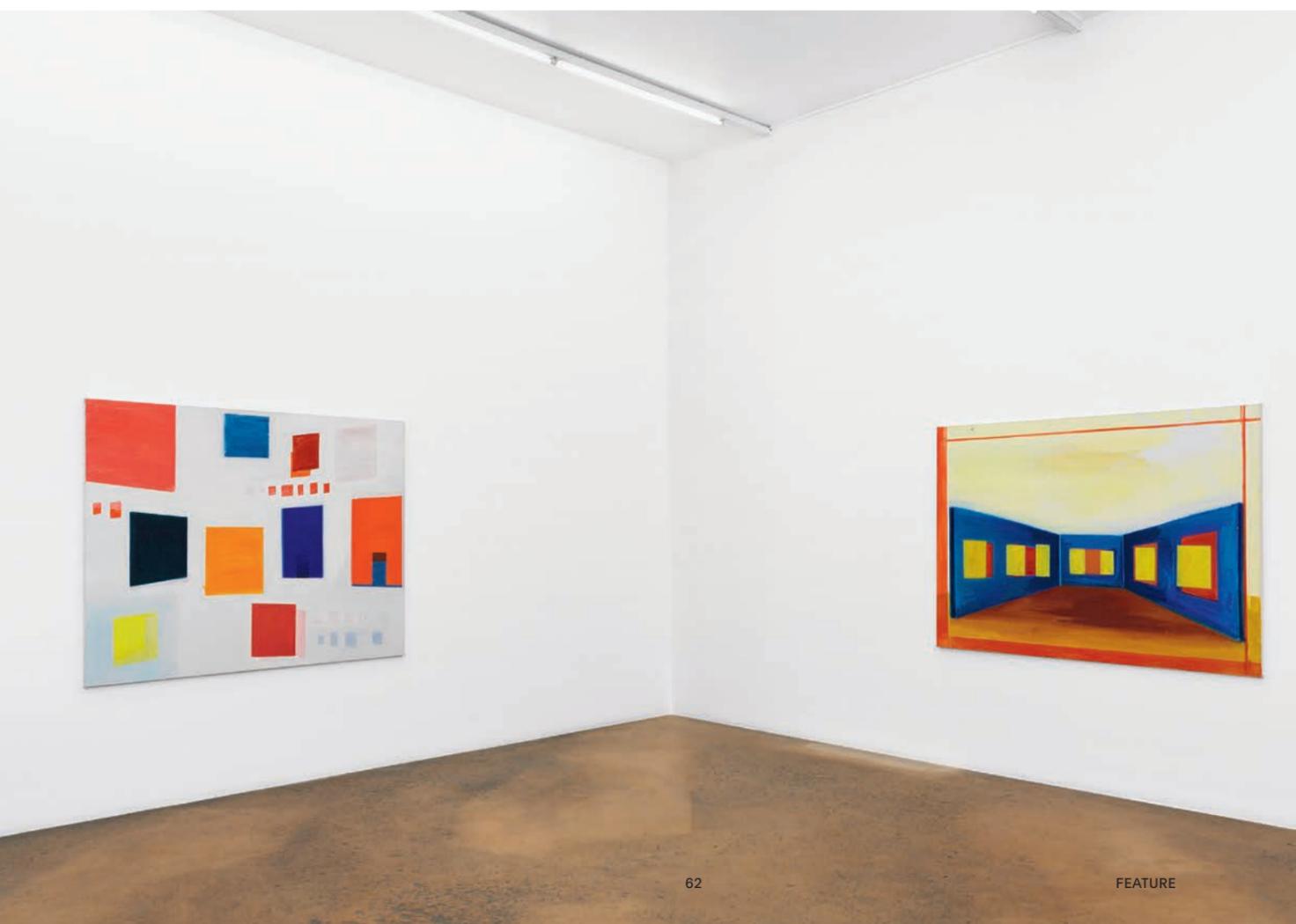
L'image est limpide : le réel est déjà envahi de représentations. Les toiles de René Daniëls, structurées par différents motifs récurrents, en reproduisent la logique. La planète, le tourne-disque, l'homme bicéphale, les rats en skate ou les harengs : tous ces motifs viennent clore son univers, et le propulser en orbite comme un système autoréflexif. Un monde dans le monde s'invente. Celui-ci, cependant, ne repose plus sur l'expression subjective du peintre classique mais sur l'agencement du sujet (presque déjà) connecté, habitué à naviguer entre les images pour produire ses propres constellations. Et tenter de creuser au sein de l'espéranto des images, le sillon d'où s'élèvera la ritournelle d'un dialecte, le sien.

* Initialement paru dans *Les Inrockuptibles* n° 1216, 20 mars 2019

photograph of himself, camera in hand, appears against a background of flat expanses of color.

The image is limpid in its clarity: already, the image has superceded reality. René Daniëls's canvases, structured by a variety of recurring motifs, reproduce this logic: the planet, the turntable, the two-headed man, skate-boarding rats, and pickled herrings are motifs that encapsulate his world and propel it into orbit like some self-reflexive system, the invention of a world within a world—a world no longer couched in the subjective expression of the classical painter, but in the disposition of the (almost) connected subject, accustomed to navigate between images to create constellations of their own. And to try, amid this Esperanto of images, to plough a furrow from which arises the familiar refrain of a dialect which is theirs alone.

*First published in *Les Inrockuptibles* n° 1216, March 20, 2019



TAKIS

1



HIGH
LIGHTS
| | | | |

Burhan Doğançay



□ Né à Istanbul, Burhan Doğançay (1929-2013) a suivi l'enseignement de son père Adil Doğançay et celui d'Arif Kaptan, tous deux célèbres peintres turcs. Il étudie par ailleurs le droit à Ankara, l'économie et l'art à Paris (Académie de la Grande Chaumière). De retour dans son pays au milieu des années 1950, il y expose régulièrement son travail.

Au début des années 1960, alors qu'il est diplomate à New York, il déambule sur la 86e rue et rencontre, selon ses propres dires, « la plus belle peinture abstraite [qu'il ait] jamais vue » : il s'agissait d'un mur sur lequel étaient encore présents les restes d'un poster qui y avait été collé et une constellation de fragments de motifs. Un an plus tard, suite à ce choc esthétique, il renonce à sa carrière diplomatique pour se consacrer entièrement à l'art.

Burhan Doğançay développe alors un travail polymorphe (peinture, sculpture, photographie, art graphique) dans lequel la série d'œuvres *General Urban Walls* (1963-2013) joue un rôle central. Elle consiste en des tableaux qui reproduisent la texture de murs urbains et leur pouvoir d'évocation de lieux et de souvenirs.

Detour (1966), montré au MAMCO avec six autres pièces de Burhan Doğançay suite à une donation de plusieurs gouaches, fait partie des premières œuvres du vaste corpus que sont les *General Urban Walls*. Des bandes de toile recouvertes de peinture sont collées sur un panneau de bois pour donner à voir une surface très tactile, celle d'un mur sur lequel sont visibles des signes et des inscriptions.

Si l'on pense évidemment aux œuvres des Nouveaux Réalistes en voyant ces vestiges parfaitement urbains, l'on peut aussi identifier dans ces tableaux une vision de la ville conçue comme un ensemble de signes à la fois visibles et lisibles, qui tiennent de l'écriture et du dessin, de l'abstraction et de la « figuration ».

■ Burhan Doğançay (b. Istanbul 1929; d. 2013) was taught by his father Adil Doğançay and Arif Kaptan, both celebrated Turkish painters. He also studied law in the Turkish capital Ankara, and economics and art in Paris (the latter at the Académie de la Grande Chaumière). He returned to Turkey in the mid-1950s and held regular exhibitions of his work.

In the early 1960s, as a diplomat in New York, he was strolling along Eighty-Sixth Street and came upon what he described as “the most beautiful abstract painting I had ever seen.” The work in question was a wall bearing the remains of a poster, and a constellation of fragmentary motifs. One year later, reeling from the aesthetic aftershock, he abandoned his diplomatic career and devoted himself to art.

Burhan Doğançay developed a multiform œuvre—painting, sculpture, photography and graphics—in which the series *General Urban Walls* (1963–2013) played a central role. The paintings reproduce the texture of urban walls, celebrating their power to evoke a sense and memory of place.

Detour (1966)—displayed at MAMCO with six other works by Burhan Doğançay following the gift of several gouaches—is one of the first works in an ensemble of images that form a sub-group within the vast corpus of *General Urban Walls*. Strips of canvas covered in paint are stuck onto a wooden panel, creating a highly tactile surface: a wall on which signs and inscriptions can be seen.

Inevitably, these vestigial fragments of quintessentially urban fabric recall the work of the Nouveaux Réalistes. But they convey a vision, too, of the city as an ensemble of visible, legible signs, derived from the written word, drawing, abstraction, and “figuration.”

Nam June Paik



□ « Michel-Ange de l'art électronique », « missionnaire visionnaire », « terroriste culturel » : les qualificatifs s'accumulent pour évoquer le pionnier de l'art vidéo Nam June Paik, né en Corée en 1932 et mort à Miami en 2006. De ses premières performances aux installations multimédias, en passant par les bandes vidéo, les « télévisions préparées » et les « sculptures vidéo », la contribution de Paik à l'histoire et au développement de l'art vidéo est considérable.

Avec un sens aigu de l'humour et de la provocation, il élabore sans répit des stratégies vouées à déconstruire et réinventer le langage, le contenu et la technologie de la télévision. « L'art vidéo, ce n'est pas seulement un écran et une bande, c'est la vie toute entière » avance celui qui aurait créé la première pièce d'art vidéo en filmant en 1965, à New York, depuis un taxi, le pape descendant la 5e avenue et en montrant ces images le soir-même dans le café Au Go-Go.

Réalisée en 1992, *Fire Piece* est une installation vidéo de grande ampleur, offerte au MAMCO par Zurich Insurance Company Ltd cette année. Elle se compose de télévisions noires qui diffusent toutes des images d'un feu en couleur. Paik utilise la télévision, objet fétiche de son art, à la fois comme une forme à part entière et comme outil de diffusion d'images. Le tas d'objets technologiques dont se détachent les images mouvantes et colorées illustre particulièrement bien ce rapport entre l'objet télévisuel – sculpture, si l'on veut – et la diffusion d'images – le feu et la couleur.

On peut aussi y voir une critique acide d'un certain confort télévisuel, celui qui amène nombre de consommateurs à allumer leur télé pour y voir activé un simple feu de cheminée pendant une journée entière... C'est ce monde-là et son assurance qui s'effondrent ici devant nos yeux.

■ “The Michelangelo of electronic art,” “visionary missionary,” “cultural terrorist”... just some of the many descriptions applied to video art pioneer Nam June Paik (b. Korea, 1932; d. Miami, 2006). From his early performances to multimedia installations, video strips, “prepared televisions” and “video sculptures,” Nam June Paik's contribution to the history and development of video art has been exceptional indeed.

Razor-sharp, witty, and provocative, his work is a relentless quest for new strategies for the deconstruction and reinvention of televisual language, content and technology. Paik asserted that video art was more than a screen and a sequence of images: it was the stuff of life itself. He created his first work by filming Pope Paul VI riding in an open-top car down Fifth Avenue in New York. The piece was shot from a taxi and screened that same evening at Café Au Go-Go in Greenwich Village.

Created in 1992, *Fire Piece*, donated to MAMCO by Zurich Insurance Company Ltd this year, is a large-scale video installation of black television screens showing color images of a fire. Paik uses the television, his “fetish object,” both as an art form in its own right and a support for the diffusion of images. The colorful moving images emanating from the stack of technological devices are a perfect illustration of the two-fold function of the television as object/motif and support in Paik's work.

The piece is also an acid critique of the television as an icon of domesticity: an object that even now is used by many to transmit the image of a fire burning into their homes, all day long. A world of comfort and reassurance that falls apart before our eyes.

Editions Givaudan



□ En 1966, Claude Givaudan (1938-1988) ouvre à Paris la galerie Givaudan ; en 1978, il inaugure à Genève, sa ville natale, sa seconde galerie. Bien qu'issu d'une famille renommée de chimistes spécialisés dans la création d'arômes et de parfums, Claude Givaudan se passionna plutôt pour le monde de la culture, de la littérature et de l'art contemporain. La galerie a organisé de nombreuses expositions, parmi lesquelles celles de Piotr Kowalski, Takis, Louis Cane et Sturtevant.

Mais, c'est dans le domaine de l'édition que le rôle de Claude Givaudan fut primordial. Inventif, curieux et novateur, il édite, dès 1965 et pendant près de vingt ans, des multiples d'artistes, des livres, des estampes, des sculptures, des disques et des films, en complicité avec des poètes, des écrivains, des artistes et des cinéastes. Utilisant des matériaux inattendus dans le monde des livres, comme le rhodoïd, l'acétate et le métal, il a développé une production d'une originalité débridée qui tient aussi à la variété des formats adoptés pour les livres : boîtes de carton, sculptures de papier, plaquettes de bois ou balles de ping-pong. A qui lui demandait pourquoi il appelait encore ces « objets » des livres, il répondait qu'il s'agissait bien de « livres, car ils contenaient des textes à lire ».

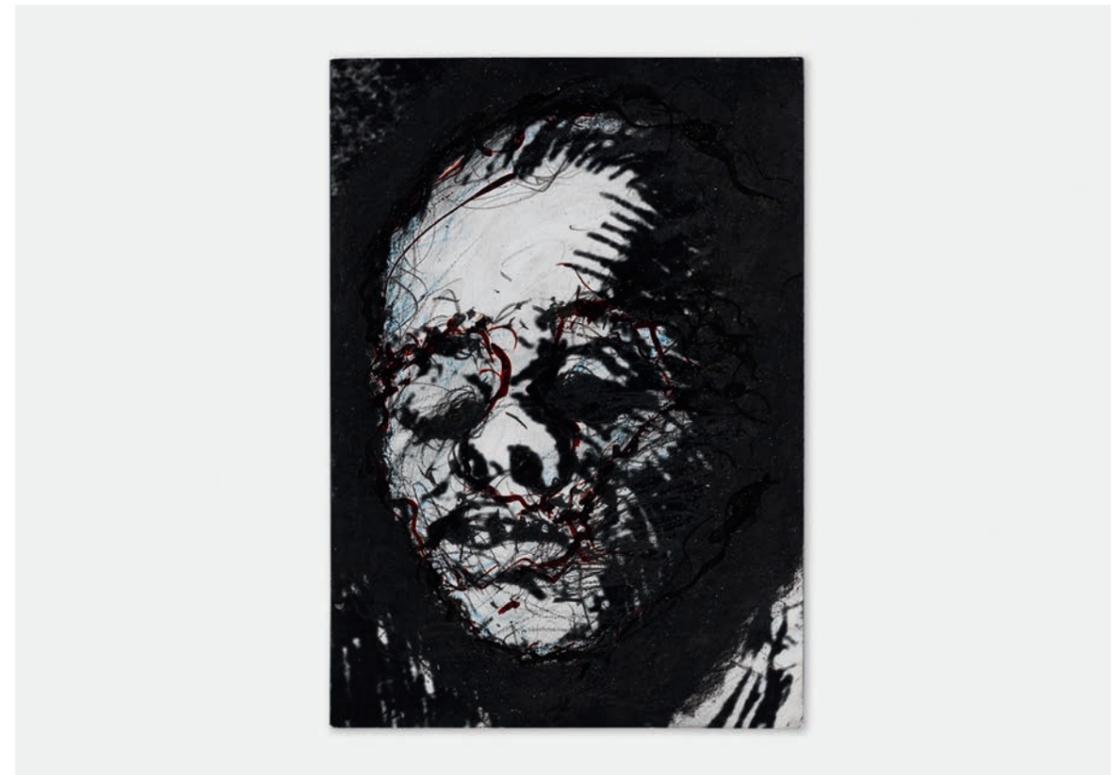
Une généreuse donation d'un ensemble presque complet de ces éditions au MAMCO permet de rendre hommage à un éditeur singulier, qui n'hésitait pas à élire l'avertissement suivant : « Catalogue destiné aux stressés, hyperactifs, sur-occupés, flemmards & impatients qui, plutôt que de se déplacer, préféreraient consulter ces fiches au coin du feu, une bonne pipe et un verre de whisky à portée de main ».

■ In 1966, Claude Givaudan (1938-1988) opened Galerie Givaudan in Paris. In 1978, he opened a second gallery in his native city of Geneva. Givaudan was born into a family of renowned chemists, specializing in flavors and perfumes, but his personal passion was for the arts and culture, especially literature and contemporary art. The Geneva gallery organized numerous exhibitions, including shows by Piotr Kowalski, Takis, Louis Cane, Sturtevant, "Ready-mades and editions by and about Marcel Duchamp," Carl Fredrik Reuterswärd, etc.

But it was as a publisher that Claude Givaudan proved most influential. Inventive, curious, groundbreaking, he published limited editions, books, prints, sculptures, records, and films over a twenty-year period, beginning in 1965, in collaboration with poets, writers, artists, and film makers. Givaudan developed a corpus of unbridled originality, both in terms of the materials used—such as Rhodoid, acetate, and metal—and the forms of the resulting book works: cardboard boxes, paper sculptures, wooden boards, ping-pong balls. Asked why he continued to refer to these objects as "books," he replied that each contained text that was designed to be read. They were books that "sought neither simplicity nor ease of comprehension."

Thanks to a generous gift, MAMCO holds a near-complete set of these publications, including numerous first editions: a fitting tribute to an extraordinary publisher, who never tired of baiting his readers, as with this warning, in *Catalogue-Sculpteurs* (1966): "Catalogue for the stressed, the hyper-active, the over-stretched, lazy, and impatient, who prefer to leaf through its pages beside a warm fire, with a decent pipe and a tumbler of whisky to hand."

Arnulf Rainer



□ Voici quelque soixante ans que Arnulf Rainer (*1929) pratique « la peinture afin de quitter la peinture ». Venu des horizons du surréalisme, de l'informel, voire de l'art brut, il a développé un art du *recouvrement* d'œuvres préexistantes.

Sur des autoportraits bouffons et tragiques, sur des reproductions de masques mortuaires de grands hommes (tels que Goethe), sur des images (celles de Goya notamment) et des estampes (celles de Henri Michaux), mais aussi sur des toiles signées de grands noms, sur des croix ou des structures cruciformes, l'artiste autrichien, d'un geste exacerbé, opère à l'huile, à la craie, au crayon, quand ce n'est pas la pointe sèche qui balaie, laboure et charge la plaque de cuivre.

La langue allemande subsume commodément toutes ces interventions sous le terme de *Übermalungen*, qui renvoie autant aux matières colorées en souffrance et au graphisme fiévreux de l'artiste, qu'à ce qui agit sous la surface apparente ou dans les sous-couches où gisent les significations que produisent l'art et ses regardeurs.

Une exposition, organisée par Rainer Michael Mason, fait suite à la donation d'un important ensemble d'œuvres par la famille Foëx au MAMCO.

■ For some 60 years, Arnulf Rainer (b.1929) has practised "painting in order to quit painting." With roots in Surrealism, Art Informel, even Art Brut, he has developed an oeuvre based on the "overpainting" of existing works: tragic and comical photographic self-portraits, reproductions of the death masks of great men (such as Goethe), pictures (especially by Goya) and prints (the work of Henri Michaux), but also canvases by well-known names, crosses, and cruciform structures. With a frenetic, gestural vocabulary, the Austrian-born artist works in oils, chalk, or pencil, but also with a drypoint stylus, sweeping it across the copper printing plate, gouging the surface and loading it with marks.

In German, these disparate interventions are conveniently grouped under the common term *Übermalungen*, highlighting the artist's fevered, graphic quality, his colorful, mis-handled materials and the forces at play beneath the visible surface, in the layers beneath—the repository of the meanings generated by art and its viewers.

An exhibition is organized by Rainer Michael Mason, following the gift to MAMCO by the Foëx Family of an important ensemble of works.

Musée d'art moderne et contemporain



□ Pour faire de votre venue au MAMCO une expérience unique, le Service des publics instaure un programme régulier d'activations d'œuvres de la collection du musée. Misant sur la participation des visiteurs, cette modalité de découverte vise à favoriser un contact plus « direct » avec le processus artistique. Ce format mêlant visite et atelier participatif, d'une durée d'une heure et demie, vous invite à vous initier à l'art contemporain de manière ludique et active.

Renseignements et réservations auprès de visites@mamco.ch

■ To make your visit at MAMCO a unique experience, the Education Services initiate a program of activation of the museums' collection works. The aim is to enable the visitor to participate and to experience first-hand the artists' creative process. Combining a 30-minutes tour and a 1 hour-workshop, we offer you a playful and interactive way to discover contemporary art.

For more information and booking, please contact: visites@mamco.ch

En 2019, Mirabaud vous offre le MAMCO!



« Nous vous souhaitons de très belles rencontres avec l'art contemporain! »

— Lionel Aeschlimann,
Associé gérant de Mirabaud



□ Pour ses 200 ans, la banque Mirabaud & Cie SA vous invite à célébrer l'art contemporain en vous faisant cadeau de l'entrée au musée. Pendant toute l'année 2019, vous pourrez librement profiter du MAMCO, de ses expositions, ses événements et ses activités. Pour les passionnés comme pour les débutants, c'est l'occasion de venir (re) découvrir tout ce que propose cette institution genevoise.

Le MAMCO se visite du mardi au vendredi de 12h à 18h, le weekend de 11h à 18h. Pour l'agenda des activités et toute information complémentaire : www.mamco.ch et www.mirabaud.com/contemporary-art

■ For the 200th anniversary of the bank, Mirabaud & Cie SA invites you to celebrate contemporary art by making the entrance to the museum free. For all of 2019, you will be able to enjoy MAMCO, its exhibitions, events and activities at no cost. For enthusiasts and beginners alike, this is the opportunity to come and (re)discover all that this Geneva institution has to offer.

MAMCO can be visited from Tuesday to Friday from 12am to 6pm and on the weekend from 11am to 6pm. To view the agenda of our activities and for further information, please visit: mamco.ch or www.mirabaud.com/contemporary-art

Association des Amis du MAMCO



☐ L'Association des Amis du MAMCO mène depuis sa création de nombreuses activités, contribuant au développement et au rayonnement du musée. En 2018, l'Association lance MAMCO NextGen, une nouvelle offre dédiée aux 25-35 ans.

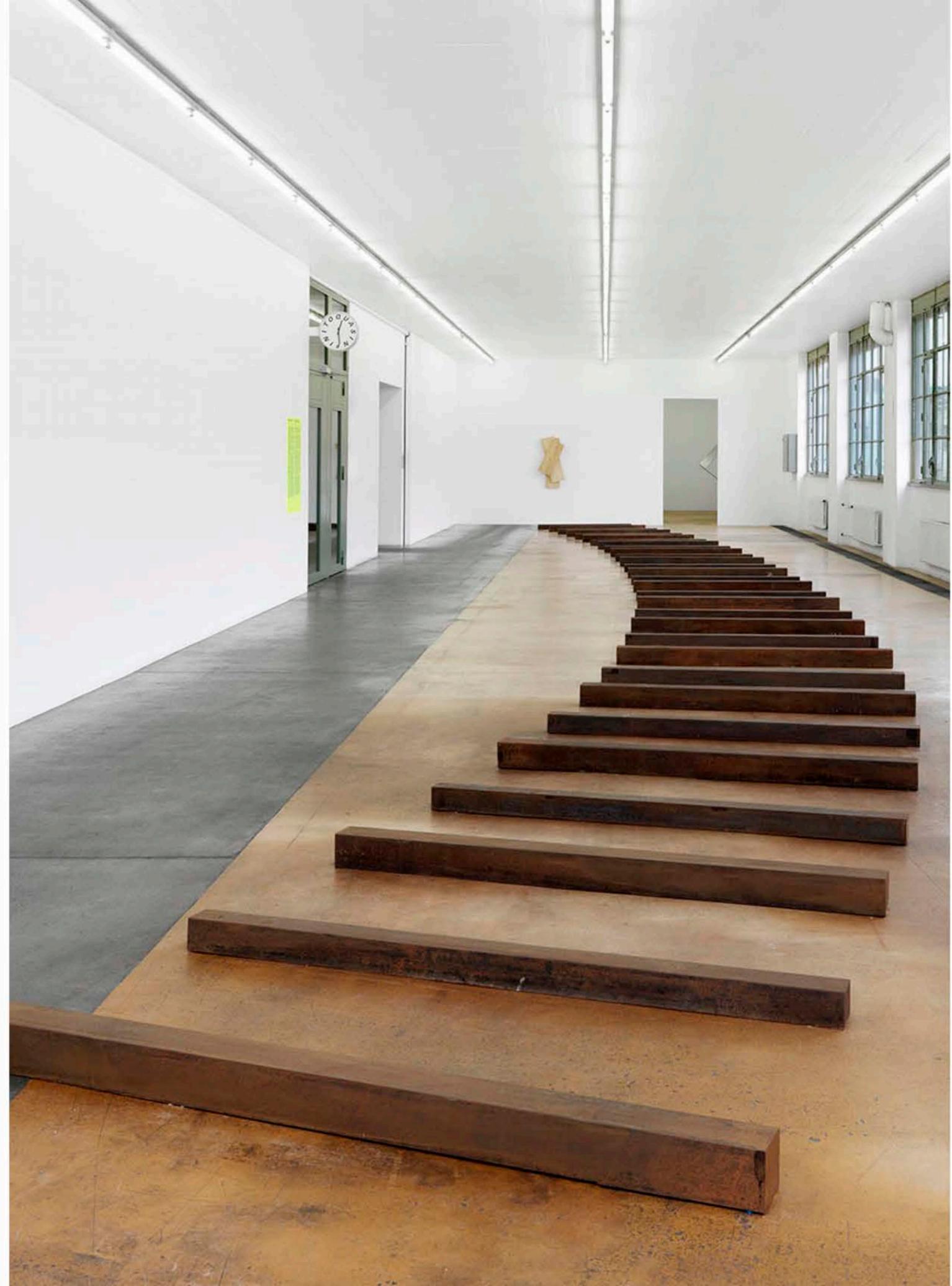
Passionnés ou curieux, les membres MAMCO NextGen forment une communauté active de membres engagés en faveur de la création contemporaine. En tant que membre MAMCO NextGen, vous découvrirez le MAMCO de plus près et profitez d'accès privilégiés: visites privées des expositions du musée, invitations hors les murs (institutions partenaires et galeries), visites d'ateliers, rencontres avec des artistes, découvertes de collections privées, conférences et voyages. Les membres NextGen reçoivent chaque année une édition d'artiste signée et numérotée.

Cotisation annuelle: 400 CHF
Contact: nextgen@amamco.ch
Comité NextGen: Yann Abrecht, Marie Barbier-Mueller, Cyril de Bavier, Diane de Cerjat, Frédéric Maillard et Thea Montauti d'Harcourt Lyginos

■ MAMCO's Friends Association contributes, since its creation, to the museum's development and growth. In 2018, the Association launched a new offer for the 25-35 years old: MAMCO's NextGen.

For those of you who are passionate or simply curious about contemporary art, NextGen allows you to join an active community. Not only does it give you exclusive access to MAMCO but also to numerous activities, including private tours of the museum's exhibitions and those of partner museums or galleries, to meet artists in their studio, to discover private collections, and to travel to see exhibitions abroad. NextGen members receive each year a signed and numbered artist's edition.

Yearly contribution: 400 CHF
Contact: nextgen@amamco.ch
NextGen Committee: Yann Abrecht, Marie Barbier-Mueller, Cyril de Bavier, Diane de Cerjat, Frédéric Maillard, and Thea Montauti d'Harcourt Lyginos



W
A
N
C
O

