

MIA MICO MICIPINA

N° 6 2020



04 On View
– **Olivier Mosset**

32 Preview
– « **été 2021** »

50 Features
– **Tomo Savić**
– **Collection Yoon-ja
& Paul Devautour**
– **Franz Mon**

62 Highlights
– **Robert Filliou**
– **Marcia Hafif**
– **Richard Pettibone**
– **Miriam Cahn**

Le MAMCO Journal est édité semestriellement à 12'000 exemplaires.
Rédacteur en chef → Lionel Bovier / Rédaction → Alice Bertherat,
Kevin Silde / Textes → Paul Bernard, Lionel Bovier, Sophie Costes,
Thierry Davila, Gabriele Detterer, Michael Doser, Delphine Falliot,
Chloé Gouédard, Françoise Ninghetto / Traductions → Apostroph
Group, Nicolas Garait Leavenworth, Christopher Scala / Design →
Gavillet&Cie/Devautour / Typographie → Apax + Practice (optimo.ch)

Couverture → Olivier Mosset, *A Basso*, 1990 (détail) / Intérieur de
couverture → Olivier Mosset, vue de l'exposition, MAMCO 2020 /
Images → Annik Wetter, sauf p. 36, 38: André Morin; p. 40, 42, 50,
58, 60: Julien Gremaud

Courtoisies → les artistes, les auteurs et les photographes /
Pré-press → Bombie, Genève / Production → Swissprinters AG,
Zofingen / Logistique → Chloé Gouédard / © 2020, 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

BOMBIE

Editorial

Lionel Bovier

□ La crise que nous traversons depuis l'émergence du virus Covid-19 et la nature des mesures prises par les gouvernements pour en combattre la circulation, ont profondément modifié le fonctionnement du MAMCO depuis le mois de mars. Non seulement nos programmes, mais également notre fonctionnement. Coupés, pendant plusieurs mois, de notre mission d'accueil et de formation des publics ; contraints, aujourd'hui encore, à d'incessants réaménagements de nos activités ; invités, par les changements sociétaux qui se profilent, à repenser nos modalités de travail, nous avons dû réorganiser nos priorités et mettre en place des mesures de réduction d'impact.

D'abord, nous avons souhaité honorer nos engagements envers les artistes, nos équipes et nos partenaires ; aussi avons-nous reporté les projets 2020 en 2021 plutôt que de les annuler, prolongé la « rétrospective plurielle » consacrée à Olivier Mosset et soutenu les emplois de nos gardiens, guides et auxiliaires.

Ensuite, nous nous sommes concentrés sur des tâches liées à la collection du musée. Après en avoir terminé l'inventaire l'année passée, nous avons ainsi ouvert les chantiers de son récolement et de sa mise en ligne. Depuis le mois de juillet, la moitié de la collection est désormais disponible à la consultation sur notre site Internet et nous continuerons à ajouter des corpus d'œuvres au fil des mois. En début d'année prochaine, nous vous inviterons à redécouvrir cette collection, dans le cadre d'un « inventaire » physique auquel participent toutes les conservatrices et tous les conservateurs du musée – selon une méthodologie plurielle qui renvoie à la constitution de cet ensemble. Revenant sur des corpus peu montrés depuis leur entrée dans les collections ou, au contraire, sur des œuvres marquantes de l'expérience du musée, l'exposition sera articulée autour de présentations collectives et historiques, ponctuées par des salles monographiques.

■ Since March of this year, the COVID-19 crisis and the measures aimed at combating it have profoundly affected MAMCO's programming and operations. For months, we were prevented from carrying out our main mission of receiving the public. Even now, our planned activities are in constant flux. And going forward, we will have to rethink how we work, as societal changes force us to shift our priorities and put in place measures to lessen the impact of the crisis.

From the start, we aimed to honor our commitments to our artists, employees, and partners. We postponed projects until next year rather than canceling them; extended our “plural retrospective” of Olivier Mosset; and kept our guards, guides, and assistants on the payroll.

Our next step was to focus our efforts on our permanent collection. After completing a full inventory last year, we are now checking that inventory and digitizing the collection. Since July, half of these works have been available to view online, and we will continue adding more over the coming months. Early next year, we plan to invite the public to rediscover the collection in the form of a physical “inventory” by all of MAMCO's curators, using a plural methodology that reflects the spirit in which the collection was assembled. The exhibition will feature works not often shown since being acquired by MAMCO, as well as some that have always been an important part of our visitors' experience. The displays will be organized historically or thematically and interspersed with galleries dedicated to individual artists.

The current crisis will undoubtedly cause people to reassess the role of museums in today's society. This pandemic has tested the way we live together: we have clearly entered a new era in terms of human relations and political mechanisms. It's only natural to feel a certain apprehension—astonished at the media's willingness to toe the political line, anxious at the closing of

Enfin, cette crise ne manquera pas d'infléchir nos réflexions sur le rôle que le musée est appelé à jouer dans la société. Car cette pandémie est aussi une mise à l'épreuve de nos dispositions au vivre-ensemble : nous pouvons d'ores et déjà constater que nous sommes entrés dans une nouvelle ère des relations humaines et des mécanismes politiques. Nous pouvons en ressentir de l'inquiétude : nous étonner que les médias soient toujours à l'unisson de la parole politique, redouter la fermeture de frontières qui ont pris tant d'années à s'ouvrir et nous alarmer lorsque des Etats proposent de coupler protection et surveillance. Nous pouvons raisonnablement craindre l'hiver sociétal qui s'annonce.

Mais nous pouvons aussi espérer qu'au-delà de ces signes inquiétants, de nouvelles articulations de notre rapport à un monde qui s'était si rapidement globalisé se feront jour. En revenant, à l'automne prochain, sur la pratique esthétique et politique d'un artiste tel que Tony Conrad ou en invitant Julia Scher à réinstaller certains de ses dispositifs des années 1980, le MAMCO entend restituer au public des jalons importants d'une pensée critique sur les systèmes de contrôle étatique et médiatique installés depuis des décennies au cœur de nos existences.

Mais, surtout, le MAMCO ne fera pas l'économie d'une réflexion fondamentale sur ses modes opératoires, sur la dialectique de l'international et du régional ou sur l'impact écologique de son travail. Nous travaillons à établir une charte de pratiques et d'objectifs visant à clarifier nos positions et nos responsabilités sur des questions aussi diverses que le développement durable, la rémunération des artistes ou l'accessibilité de notre offre programmatique.

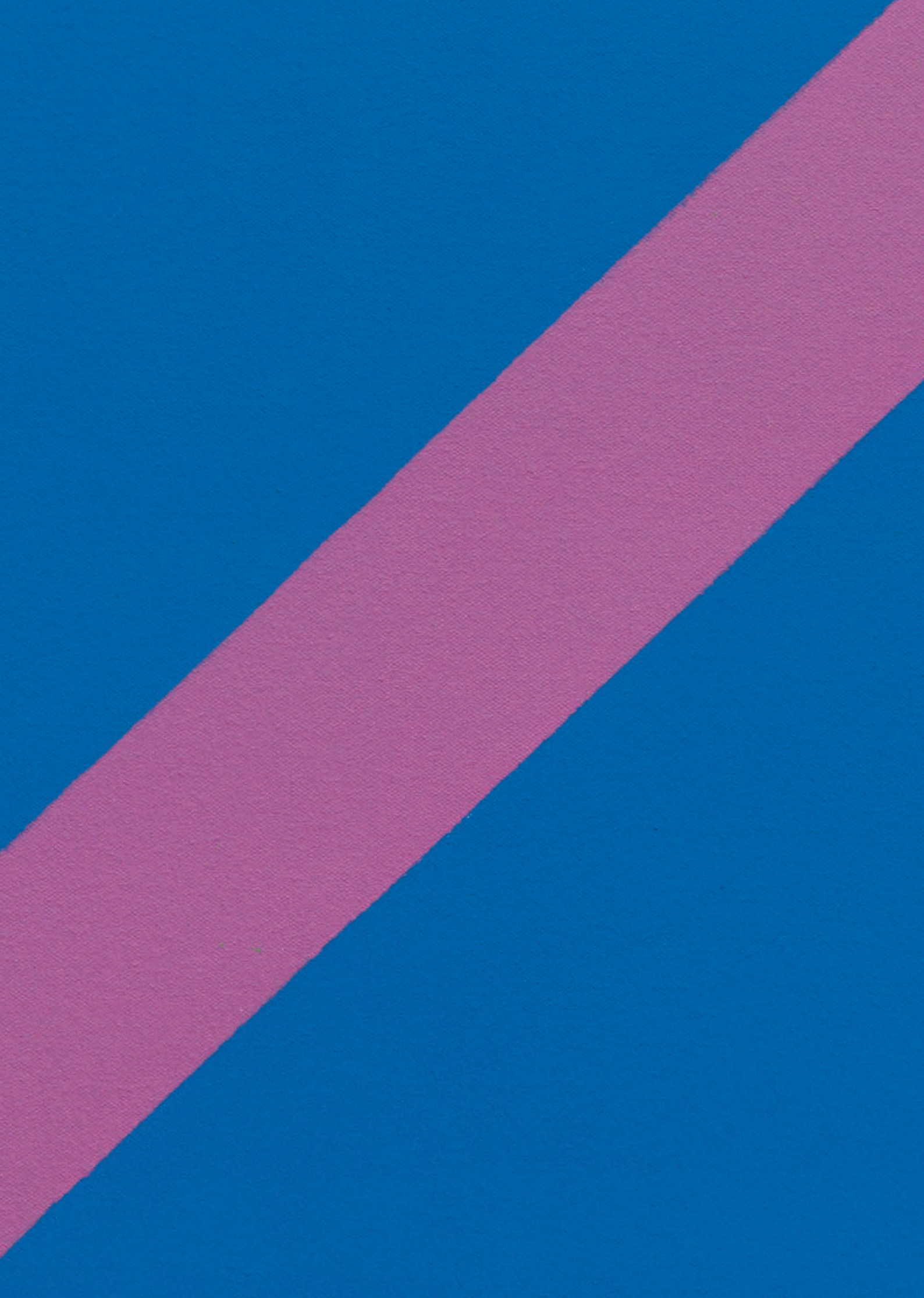
Toute crise est aussi une cristallisation de problématiques dont les prémices remontent parfois à des périodes éloignées ; toute crise est aussi un potentiel de redéfinition des lignes de force qui sous-tendent nos pratiques ; toute crise est aussi une possibilité de se renforcer, en tant que structure, en tant que collectif et en tant qu'individus réunis autour d'un projet.

borders that took so long to open, and alarmed at governments' attempts to link surveillance and protection. It is not unreasonable to fear that, for society itself, “winter is coming.”

Besides these foreboding signs, however, there is also reason to hope we can improve our relationship to a rapidly globalized world. Next fall, we will reintroduce the public to landmark works of critical thought on the systems of government and media control that have pervaded our lives for decades. We plan to highlight the aesthetic and political practice of artists such as Tony Conrad, and we invited Julia Scher to recreate a selection of her 1980s installations.

Above all, we at MAMCO will fundamentally rethink our modus operandi, our international and regional dialectics, and the environmental impact of our work. We are currently drafting a charter of practices and objectives that will clarify our position and responsibilities vis-à-vis a wide range of issues, including sustainable development, artist compensation, and accessible programming.

Every crisis lays bare underlying—and sometimes longstanding—tensions, and has the potential to redefine the power relations inherent in our actions. Let us take advantage of today's crisis to strengthen our standing as an institution, as a collective, and as individuals brought together by a common goal.



ON
VIEW

Olivier Mosset

- Organisée par Paul Bernard et Lionel Bovier
- L'exposition a bénéficié du généreux soutien de la Fondation du Jubilé de la Mobilière Suisse Société Coopérative, de la Fondation de Bienfaisance du groupe Pictet, de la Fondation Bonhôte pour l'art contemporain et de la Brownstone Foundation

26.02–06.12.2020





Olivier Mosset

▣ PARIS, 1964-1977

Marqué par l'art de Jasper Johns et Robert Rauschenberg, qu'il découvre dans une exposition à Berne en 1962, Olivier Mosset (*1944) prend la décision de devenir artiste et se rend à Paris, au début de l'année 1963, pour devenir l'assistant de Jean Tinguely. Grâce à ce dernier, il est introduit auprès des autres artistes du Nouveau Réalisme – Mosset travaillera ainsi ponctuellement pour Niki de Saint Phalle ou Daniel Spoerri –, mais aussi de critiques d'art influents comme Otto Hahn ou Alain Jouffroy. C'est encore Tinguely qui lui permettra de rencontrer Andy Warhol à New York.

Par ces rencontres, Mosset se forge ainsi très vite une opinion sur les débats artistiques en cours : il est critique envers l'abstraction lyrique de l'école de Paris, circonspect face à l'art cinétique et attentif à l'émergence du Pop Art. La série de tableaux à cercles qu'il débute en 1966, est comme déduite de ces réflexions – réflexions qu'il partage alors avec Daniel Buren, Michel Parmentier et Niele Toroni. Les quatre peintres resteront célèbres dans l'histoire de l'art pour la série de « manifestations » qu'ils mèneront tout au long de l'année 1967.

Plus généralement, les années 1960 à Paris sont marquées par un intense besoin de renouvellement culturel et politique dans la France conservatrice du Général de Gaulle. Ce sentiment s'exprime particulièrement dans le cinéma, où la Nouvelle Vague rejette les conventions traditionnelles de la narration. Mosset s'y intéresse de près et fréquente le milieu du cinéma expérimental parisien. Il participe ainsi à l'aventure Zanzibar, une maison de production dont les bureaux se situent rue de l'Echaudé, dans l'atelier même de Mosset, en plein « quartier latin ». Par sa situation, c'est un lieu de ralliement privilégié pendant les événements de mai 68, auxquels l'artiste participe.

Sur un plan artistique, son travail commence à être reconnu au début des années

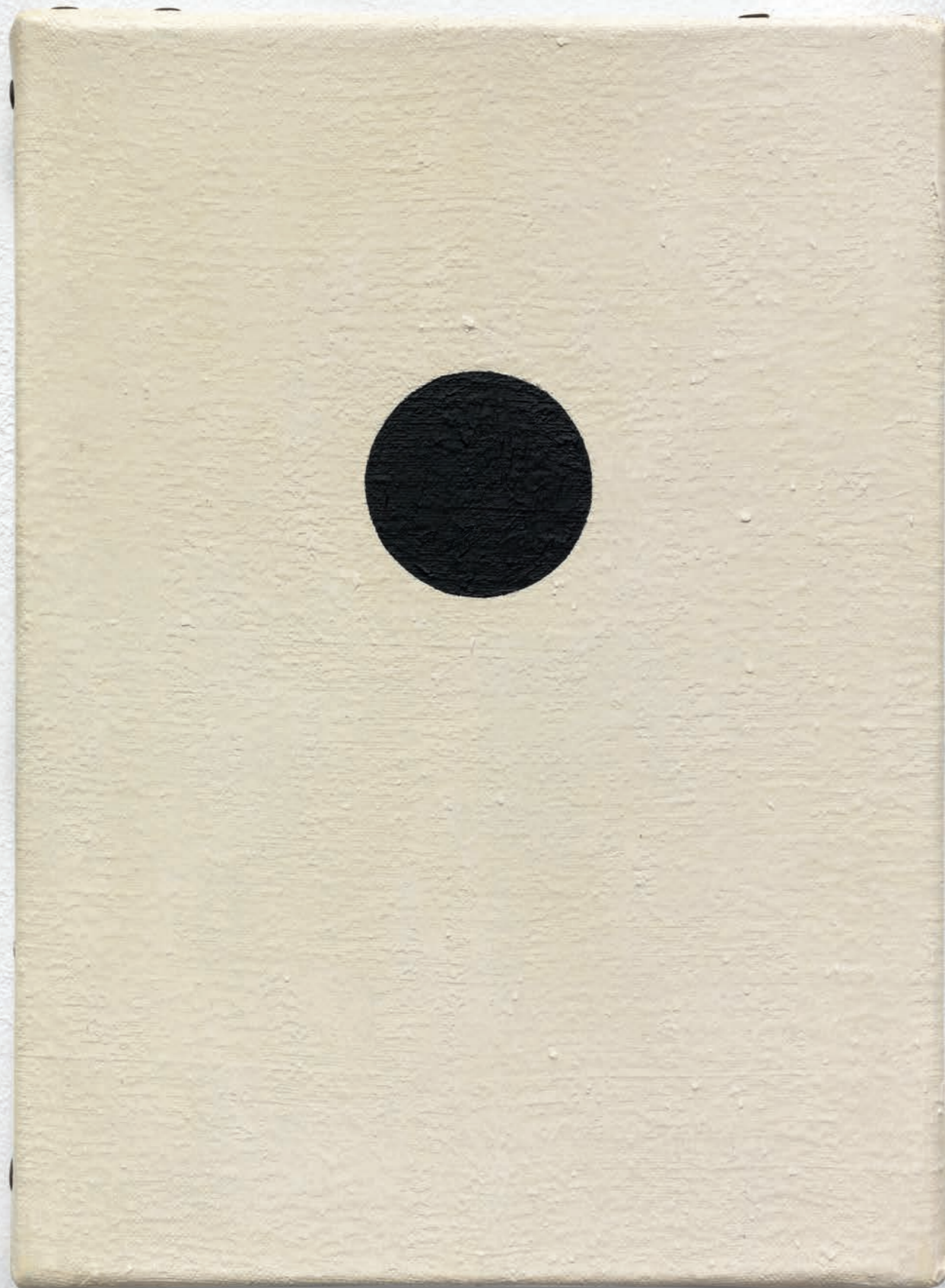
■ PARIS, 1964-1977

Olivier Mosset (b. 1944) set his sights on a career as an artist after attending an exhibition of works by Jasper Johns and Robert Rauschenberg in Bern, in his native Switzerland, in 1962. Early the following year, Mosset headed to Paris to work as an assistant to Jean Tinguely, who introduced him to other members of the Nouveau Réalisme movement—Mosset would later spend brief spells working under Niki de Saint Phalle and Daniel Spoerri—as well as to Otto Hahn, Alain Jouffroy, and other influential critics. Tinguely also arranged for Mosset to meet Andy Warhol in New York.

After mixing in these circles, Mosset soon formed his own opinions about the artistic debates of the time: wary of lyrical abstraction (the School of Paris), nonplussed by kinetic art, and a keen follower of the emerging Pop art movement. These opinions were reflected in the series of monochrome paintings, each featuring a circle, that he began producing in 1966. They also were views he shared with Daniel Buren, Michel Parmentier, and Niele Toroni. Together, in 1967, the four artists held a series of exhibitions—known as “manifestations”—that would ultimately write their names into the art history books.

More generally, the 1960s was a time of great upheaval as the protagonists of the Parisian cultural and political scenes railed against the conservatism of the De Gaulle era. The French New Wave film movement, in its rejection of established narrative conventions, encapsulated this quest for renewal. Mosset in particular was a fan, spending time mixing in Parisian experimental film circles. He was a member of the Zanzibar Group, a film production company that shared the same building as his studio, on Rue de l'Echaudé in the Latin Quarter. The building would go on to serve as a meeting point during the May '68 uprisings, putting Mosset at the heart of the action.





1970, à tel point que le cercle devient sa « marque de fabrique ». Pour y échapper, il commence alors une nouvelle série : les tableaux à bandes verticales, qu'il peint sans discontinuer jusqu'en 1977. Cette année-là, à cause notamment de ses engagements pendant mai 68, Mosset ne peut pas renouveler sa carte de séjour et doit quitter la France. Il décide alors de partir s'installer à New York.

Premiers travaux (1964-1966)

En 1964, alors qu'il est assistant de Tinguely, Mosset peint ses tout premiers tableaux (aujourd'hui disparus), composés de mots : *The End* et *RIP*. Avec sobriété, ces premières œuvres indiquent déjà un rapport critique au médium pictural. La méditation du jeune artiste sur les propriétés du tableau se retrouve dans l'allusion bouddhiste de *Kōan* (1964) : un cadre à fausse dorure, collé sur une plaque en bois, aujourd'hui recouvert d'un noir mat uniforme mais originellement peint en blanc (ce que l'on peut voir dans la série de photographies réalisées par l'artiste dans ces mêmes années).

En 1966, Mosset est invité par Jacques Villeglé au salon *Comparaisons*. Il y montre pour la première fois un tableau avec la lettre « A », inaugurant une série d'œuvres qui cherche à atteindre une sorte de « degré zéro » de la peinture. Suivront des peintures avec des points, des lettres, des chiffres, se déployant sur différents formats. Aucune de ses expériences n'apparaît vraiment satisfaisante pour l'artiste, avant qu'il ne commence à peindre son premier cercle en 1966.

Buren, Mosset, Parmentier, Toroni (1967)

En 1966, par l'intermédiaire du critique d'art Otto Hahn, Mosset fait la rencontre de Daniel Buren, Niele Toroni et Michel Parmentier. Les quatre peintres se découvrent des préoccupations communes : la quête d'une certaine neutralité picturale, la critique de « l'auctorialité », la répétition et une forme d'expression minimaliste. Ils se voient alors régulièrement et décident d'exposer ensemble sous la forme de « manifestations ». Il est important de préciser que leur association ne s'est jamais fait sous la

Mosset gained critical acclaim for his circle paintings in the early 1970s, to such an extent that the motif became his trademark. Keen not to be pigeonholed, however, he set out in a new direction, abandoning the circle in favor of vertical stripes. He continued in the same vein until 1977, when the French authorities refused to renew his residence permit because of his involvement in the events of May '68. Mosset subsequently left France and moved to New York.

Early Works (1964–1966)

In 1964, while serving as an assistant to Tinguely, Mosset produced his first two paintings, one stating the words “The End” and the other “RIP.” These works, neither of which survives, were early signs of his antagonistic stance towards pictorial art. Further evidence of the young artist’s musings on the nature of painting—and his interest in Buddhist philosophy—can be seen in *Kōan* (1964): a fake-gilt frame mounted on a wooden panel, now entirely matte black but once painted white (as shown in Mosset’s own photographs from the time).

In 1966, Jacques Villeglé invited Mosset to exhibit at the *Salon Comparaisons*. The artist unveiled a piece featuring the letter A—the first in a series of “zero degree” paintings featuring dots, letters, and numbers, in different formats. But it wasn’t until later, in 1966 when he painted his first circle, that Mosset settled on a motif he was satisfied with.

Buren, Mosset, Parmentier, Toroni (1967)

In 1966, art critic Otto Hahn introduced Mosset to Daniel Buren, Michel Parmentier, and Niele Toroni. The artists soon found they had much in common: a preference for minimalist, neutral, repetitive patterns, and an eschewal of established ideas of artistic authorship. The four met regularly and decided to hold a series of manifestations, or joint exhibitions. It is worth stressing that the artists never intended to operate as a formal collective. The term “BMPT” was coined retrospectively by art critics; they never adopted the name themselves.

forme d'un groupe d'artiste – l'appellation B.M.P.T. est une création ultérieure de la critique et ne sera jamais revendiquée par les peintres eux-mêmes.

Leur première manifestation a lieu à l'occasion du salon de la jeune peinture, en janvier 1967. Le jour du vernissage, ils peignent leurs tableaux en présence du public, révélant leur mode opératoire. Puis, avant la fin du vernissage, ils les décrochent, ne laissant qu'une banderole où il est écrit « BUREN, MOSSET, PARMENTIER, TORONI N'EXPOSENT PAS ».

Ils diffusent ensuite une lettre contre les salons qui constitue la manifestation n°2. Le « scandale » propulse instantanément les peintres sur le devant de la scène artistique parisienne. La manifestation n°3 se déroule le 2 juin 1967, dans la salle de spectacle du musée des arts décoratifs de Paris. Quatre tableaux sont sobrement accrochés sur le fond de scène. Après avoir attendu une heure un « happening » qui ne viendrait pas, le public, qui avait payé pour rentrer dans la salle, recevait finalement un tract sur lequel on pouvait lire : « Il ne s'agissait évidemment que de regarder des toiles de Buren-Mosset-Parmentier-Toroni ».

La manifestation n°4 a lieu pendant la V^e Biennale de Paris qui se tient entre septembre et novembre. Là encore, quatre tableaux sont accrochés au mur tandis qu'une bande-son et un diaporama moquent les illusions de la peinture pour mieux affirmer, par contraste, que les tableaux des quatre peintres y échappent.

Dès la manifestation suivante, en décembre, des désaccords apparaissent entre les membres qui mettent fin à leur activité commune. Ainsi s'achève cette collaboration qui, si elle n'aura duré qu'une année, a marqué considérablement l'histoire de l'art des années 1960.

Tableaux à cercles (1966-1974)

Entre 1966 et 1974, Mosset a peint entre 150 et 200 cercles d'une épaisseur de 3.3 cm, centrés sur des châssis de 100 × 100 cm – ainsi qu'une dizaine sur des formats plus grands. Cette composition minimale, sans titre, non signée, formule une sorte d'idéal pictural indépassable pour l'artiste, qui ne voit pas de raison de peindre autre chose.

Buren, Mosset, Parmentier and Toroni staged their first manifestation in January 1967 at the *Salon de la Jeune Peinture*, an exhibition for young artists. The artists live-painted their works on the opening day of the exhibition, revealing their methods to the watching public. At the end of the day, they removed the finished canvases and replaced them with a banner that read, in French: "BUREN, MOSSET, PARMENTIER, TORONI DO NOT EXHIBIT."

For their second manifestation, they published an open letter criticizing the Paris salons. The ensuing scandal catapulted the four artists to the forefront of the Parisian art scene. For their third manifestation, on 2 June 1967, the collective hung four paintings, without fanfare, above the stage in the lecture theater of the Musée des Arts Décoratifs in Paris. After paying good money to enter the theater, and waiting an hour for a "happening" that never materialized, the assembled audience members received a sheet of paper telling them they were merely there to admire the artists' works.

BMPT held their fourth manifestation at the Fifth Biennale de Paris, which ran from September to November 1967. Once again, the artists exhibited four canvases, this time with an accompanying soundtrack and slideshow that poked fun at preconceived ideas of painting and stressed how their works were different.

The fifth manifestation, in December that year, proved to be the last, with the four artists falling out and deciding to go their separate ways. Although the collective disbanded after barely a year together, they left an indelible mark on the art scene of the 1960s.

Circles (1966-1974)

Between 1966 and 1974, Mosset produced between 150 and 200 identical, untitled, and unsigned paintings. Each featured a small black circle, with a 3.3 cm thick outline, in the center of a 100 × 100 cm frame. He also painted around a dozen larger versions. For Mosset, this minimalist design was unsurpassable in its perfection. He saw no reason to paint anything else.

The composition was so unsettlingly radical that it remains one of the most

Déconcertante par sa radicalité, cette série demeure l'une des plus commentées de la peinture abstraite de l'après-guerre. Car, au-delà du détachement qu'ils manifestent par leur quête de neutralité, ces tableaux peuvent s'envisager également dans un rapport critique au monde de l'art et à la société de consommation en général. Cette répétition engage l'abstraction dans une voie ouverte par le Pop Art américain : la multiplication quasi-industrielle du même motif renvoie ainsi non seulement aux cibles de Jasper Johns mais également aux tableaux sérigraphiés d'Andy Warhol.

Perversion des expérimentations cinématiques omniprésentes de l'époque – dont on trouvera un exemple monumental dans l'œuvre de Tinguely exposée au MAMCO – les cercles semblent comme « immobilisés » par la peinture et dépossédés de toute intentionnalité par leur incessante reproduction.

Zanzibar (1968-1970)

Au début de l'année 1968, Mosset rencontre Sylvina Boissonnas, puis Serge Bard et participe avec eux à l'aventure cinématographique de ce qui deviendra Zanzibar. Issue d'une grande famille de mécènes, Boissonnas va mettre à la disposition de jeunes cinéastes amateurs des moyens considérables, animée par l'idée « de conquérir la liberté de faire » – garantissant ainsi une totale liberté dans le scénario, la technique ou le montage.

Pierre Clémenti, Jackie Raynal, Patrick Deval et Philippe Garrel réaliseront leurs premiers films autour de mai 68 dans ce contexte particulier de production. Leurs films sont passés à la postérité tout aussi bien pour leur caractère prémonitoire des événements de mai 68 que pour leur esthétique singulière (forme de synthèse entre la Nouvelle Vague parisienne et les expérimentations cinématographiques de la Factory new-yorkaise).

Fun and Games, de Serge Bard, capte en prise directe le vernissage de la première exposition de Mosset à la galerie Rive Droite en décembre 1968. On y aperçoit une foule d'artistes et d'acteurs : César, Salvador Dali, Amanda Lear, Mijanou Bardot, Patrick Bauchau ou encore Peter Stämpfli, Jacques Monory, Jean-Pierre Raynaud, dont les silhouettes sont comme « brûlées » par le

talked-about series of the post-war Abstraction movement—not just because the artist's pursuit of neutrality conveyed a sense of detachment, but also because the canvases echoed Mosset's condemnation of the art world and modern consumerism in general. The abstract, repetitive patterns took their cues from American Pop art. Reproducing the same motif over and over again, on an almost industrial scale, was a technique previously employed by Jasper Johns in his targets and by Andy Warhol in his silkscreen prints.

The series was Mosset's idiosyncratic take on the kinetic art movement that was so popular at the time (such as the larger-than-life example by Tinguely on display at MAMCO). By immobilizing the circles in paint and reproducing them unceasingly, Mosset stripped them of all intentionality.

Zanzibar (1968-1970)

In early 1968, Mosset met Sylvina Boissonnas and, later, Serge Bard. Together, they began shooting films, forming what would eventually become the Zanzibar Group. Boissonnas, the heiress of a wealthy family of art benefactors, lavished funds on young filmmakers. A proponent of creative freedom, she set no boundaries for her beneficiaries, affording them carte blanche to write, film, and edit as they pleased.

The so-called Zanzibar films—from people like Pierre Clémenti, Jackie Raynal, Patrick Deval, and Philippe Garrel—were all made in and around May '68. These films have since gained critical acclaim not just because they foreshadowed the momentous events of that year, but also for their distinctive aesthetic qualities, blending features from the French New Wave with the experimental filmmaking of Warhol's The Factory studio in New York.

In *Fun and Games for Everyone*, Serge Bard documented the opening of Mosset's first exhibition at the Galerie Rive Droite in December 1968. The cast list was a who's who of the art and film scene of the time, featuring names like César, Salvador Dali, Amanda Lear, Mijanou Bardot, Patrick Bauchau, Peter Stämpfli, Jacques Monory, and Jean-Pierre Raynaud. Bard deliberately pushed the contrast to the maximum,



grain particulier de l'image excessivement contrastée – comme si la photographie s'était étalonnée sur les peintures à cercles elles-mêmes. La bande-son, improvisée par le saxophoniste Barney Wilen, achève de plonger ces « mondanités » dans un chaos sonore.

Catalogue N°1 (1968)

En 1968, grâce à la mécène Sylvina Boissonas, Mosset publie le catalogue d'une exposition qui n'existe pas, lui permettant, par l'intermédiaire de Serge Bard, de placer sa démarche sous des auspices à la fois nihilistes et conceptuelles.

Dans un compte rendu publié dans *Opus International*, le critique d'art Alain Jouffroy, qui a écrit quelque temps auparavant *L'Abolition de l'art*, voit dans ce catalogue la mise en pratique de ses positions théoriques. Pour lui, la publication constitue à elle seule « la plus grande exposition de peinture qui ait eu lieu à Paris ces derniers temps. »

Cette substitution de l'exposition par un livre n'est pas sans évoquer les expériences conceptuelles menées aux États-Unis par Seth Sieglaub qui publie la même année le *Xerox Book*, un livre-exposition composée d'œuvres réalisées en photocopie par des artistes.

Galerie Rive Droite (1968/1969)

Les deux premières véritables expositions monographiques de Mosset à Paris auront lieu à la galerie Rive Droite de Jean Larcade, à un an d'intervalle, en décembre 1968 puis décembre 1969. Absolument identiques, ces expositions présentent une dizaine de cercles chacun. Si l'exposition de 1968 reçoit un grand nombre de visiteurs (ce que montre le film *Fun and Games*), celle de 1969 est en revanche désertée. Cette dernière est cependant l'occasion de la publication d'un deuxième catalogue, à la couverture rouge, dans lequel un texte du philosophe Jean-Paul Dollé, aux forts accents marxistes, insiste sur la dimension politique des peintures à cercle. Dollé y voit une problématisation de l'œuvre d'art en « posant la question de ses conditions réelles d'existence, autrement dit de ses modes de production ». La peinture à cercle se fait étendard révolutionnaire.

producing a solarized effect in which the protagonists and their environment seem to exist on the same plane as Mosset's paintings. The conversations were drowned out by an improvised, psychedelic soundtrack from jazz saxophonist Barney Wilen.

Catalogue N°1 (1968)

In 1968, with Boissonas' support, Mosset published a catalogue for a non-existent exhibition. The catalogue, with the involvement of Serge Bard, was an exercise in both conceptual art, and nihilism.

Critic Alain Jouffroy, the author of a treatise entitled "L'Abolition de l'art" (The Abolition of Art), penned a review for influential art magazine *Opus International*, calling Mosset's catalogue a practical embodiment of his theory and heralding it as "the greatest exhibition of paintings Paris has seen in recent times."

Mosset's catalogue was not the first print-only exhibition. Earlier that same year, in the United States, Seth Sieglaub had published the famous *Xerox Book*, inviting artists to contribute works that responded to the standardized photocopy format.

Galerie Rive Droite (1968/1969)

Mosset held his first proper solo show in Paris at Jean Larcade's Galerie Rive Droite in December 1968. This was followed by a second exhibition in December 1969. Both shows were identical, each featuring a dozen of Mosset's "circles." The 1968 exhibition (captured for posterity in Serge Bard's film *Fun and Games for Everyone*) drew huge crowds. The 1969 re-run, by contrast, was deserted. The catalogue for the second exhibition came with a red cover and a text by Marxist philosopher Jean-Paul Dollé, who stressed the political dimension of the circles. Dollé argued that Mosset's works "questioned the very conditions in which art comes into being—in other words, the processes by which it is made." For Dollé, Mosset's circle was the symbol of revolution.



Tableaux à bandes (1974-1977)

En 1973, après avoir peint près de 200 tableaux identiques et acquis une véritable notoriété, Mosset prend conscience que le cercle fait désormais office de signature. Ainsi « fétichisé », le motif n'est plus valable pour sa neutralité. Se souvenant des manifestations menées avec Buren, Parmentier et Toroni, Mosset décide alors de « s'emparer » des rayures de Buren, devenues elles-mêmes indissociables de leur auteur. Ce faisant, Mosset cherche de nouveau à disparaître et assumer une perte d'identité de sa peinture.

Entre 1974 et 1977, Mosset peint ainsi une cinquantaine de tableaux à bandes verticales de formats similaires. D'abord grises et blanches, les bandes se colorent à partir de 1975. Comme pour la série des cercles, Mosset va exposer deux fois ces tableaux à bandes dans des configurations quasi identiques à la galerie Daniel Templon, en 1974 et 1976.

La première exposition s'ouvre dans une atmosphère tendue : un faux carton d'invitation circule désignant l'exposition comme un « Hommage à Daniel Buren ». Puis la veille du vernissage, c'est une fausse lettre ouverte de Daniel Buren qui est envoyée à différentes personnalités du milieu de l'art. La confusion est totale lorsque Buren envoie à son tour un démenti qu'il souhaite voir affiché dans la galerie – ce qui ne sera pas fait. Si l'auteur de ces contre-façons n'a jamais été identifié officiellement, « l'affaire » met en avant un certain nombre de questions soulevées par « l'appropriation » – dont les tableaux à bandes sont un exemple précoce – telle que la pratique, une décennie plus tard, des artistes comme Sherrie Levine ou Richard Prince.

Ecart (1976)

En novembre 1976, Mosset est invité à exposer à Ecart à Genève. Il y présente un seul tableau à bandes blanches sur fond blanc. Mosset s'en expliquait ainsi plus tard : « Je pensais amener dans un espace un peu *underground* quelque chose du cube blanc d'une galerie commerciale. L'ensemble me permettait de jouer sur tous les tableaux : introduire ce qui se voulait du *high art*

Vertical Stripes (1974-1977)

By 1973, Mosset had produced close to 200 identical paintings and his stock was on the rise. Realizing that the circle had become his calling card and gained a cult following, Mosset came to the conclusion that it was no longer neutral enough to serve its purposes. Recalling his earlier manifestations with Buren, Parmentier and Toroni, he decided to “appropriate” Buren’s vertical stripes—a pattern that itself had become inseparable from its creator. In doing so, Mosset once again chose the path of anonymity, seeking to strip away identity from his paintings.

Between 1974 and 1977, Mosset produced around 50 canvases featuring vertical stripes, all similar in size. Early examples were gray and white, with Mosset adding color from 1975 onwards. As with his circles, Mosset held two almost identical exhibitions of his vertical stripe paintings—this time at Galerie Daniel Templon—in 1974 and 1976.

The first was a controversial affair. Ahead of the exhibition, a fake invitation card referring to the show as an “Homage to Daniel Buren” circulated. Then, the day before the opening, an open letter purporting to be from Buren himself (again fake) was sent to various prominent figures in the art world. The confusion was complete when Buren issued a rebuttal and demanded that it be displayed in the gallery—which it never was. Mosset’s vertical stripes were an early example of appropriation art, and although the forger was never formally identified, the scandal brought the practice, and the questions it raised, into sharp relief. A decade later, the technique would be adopted by artists such as Sherrie Levine and Richard Prince.

Ecart (1976)

In November 1976, Mosset was invited to exhibit at Ecart in Geneva. The exhibition featured a single painting: white stripes on a white background. As Mosset himself later explained, “My idea was to take something reminiscent of the commercial gallery’s white cube into a slightly underground space. That let me have it both

dans un milieu qui s'en fichait ; critiquer un certain sublime de la peinture, par le geste "nouveau réaliste" de la galerie vide ; critiquer ce geste même par un objet spécifique, une peinture et par ce qui, en dernière analyse, ne regardait que moi – des problèmes de surface.»

Les bandes sont devenues quasi invisibles et le tableau, à la lisière du monochrome, marque une nouvelle étape dans le travail. Quelques temps plus tard, Mosset réalisera une autre peinture à bandes blanches sur fond blanc puis deux tableaux à bandes grises sur fond gris, présentées à Neuchâtel à la galerie Média juste après l'exposition de Genève.

NEW YORK, 1977-1986

Arrivé à New York en 1977, Mosset y retrouve Grégoire Müller, un ami artiste suisse, avec lequel il partage pour un temps un atelier à SoHo. Mosset redécouvre la grande peinture abstraite américaine – Pollock, Newman, Still ou plus proche de lui, Stella. Sa rencontre avec Marcia Hafif en 1978 et les discussions autour du groupe *Radical Painting*, l'inciteront aussi à repenser son approche de la peinture dans les paramètres de la couleur et du format du tableau.

Jusqu'en 1986, il ne réalisera ainsi que des monochromes, qu'il expose une première fois à la galerie Tony Shafrazi en 1979. Installé aux Etats-Unis, Mosset revient souvent en Europe ; en 1980, il fait ainsi sa première exposition à la galerie Marika Malacorda à Genève, avec qui il collaborera pendant une dizaine d'années.

La radicalité picturale de Mosset n'empêche pas les collaborations avec des artistes venus d'autres champs. Dans un New York dévasté par la crise immobilière, SoHo a les dimensions d'un village. Mosset est proche de la *New Wave* cinématographique et musicale et son atelier accueille régulièrement concerts et tournages. Il fera ainsi la connaissance de Fred Brathwaite, alias Fab Five Freddy, musicien et graffeur très actif dans les débuts du Hip Hop. Ensemble, ils réaliseront une série de tableaux, aujourd'hui disparus, qui marqueront profondément un peintre comme Christopher Wool. En 1982, à la Olsen Gallery, Mosset expose avec Sarah Charlesworth et se

ways: I could show a work of supposedly high art in a place that just didn't care; critique the sublime nature of painting with the "Nouveau Réaliste" touch of an empty gallery; and then critique that very approach with a specific object, a painting, that, in the end, meant nothing to anyone but me—surface problems.”

The stripes were practically invisible, and the canvas, bordering on monochrome, marked the beginning of a new period in the artist's work. Mosset went on to produce a second white-on-white painting, followed by two gray-on-gray canvases, which he showed at Galerie Média in Neuchâtel shortly after the exhibition in Geneva.

NEW YORK, 1977-1986

In 1977, Mosset moved to New York, where he linked up with his friend and fellow Swiss artist, Grégoire Müller. For a time, the two shared a studio in SoHo. In the US, Mosset rekindled his love for Abstract Expressionism and artists like Pollock, Newman, Still, and, closer to home, Stella. After meeting Marcia Hafif in 1978 and talking to other members of the Radical Painting group, Mosset began to rethink his use of color and the size of his paintings.

Mosset produced only monochromes until 1986, holding his first exhibition at Tony Shafrazi Gallery in 1979. From his New York base, he made regular trips back to Europe. In 1980, he exhibited for the first time at Galerie Marika Malacorda in Geneva—the start of a decade-long relationship with the gallery.

Despite his radical take on art, Mosset was open to collaborations with artists from other disciplines. As a real-estate crisis gripped New York, SoHo felt very much like a village. Mosset was close to members of the New Wave film and music scenes, hosting regular concerts and screenings at his studio. He also got to know graffiti artist and hip-hop pioneer Fred Brathwaite, better known as Fab 5 Freddy. Together they produced a series of paintings, none of which survive, that artist Christopher Wool would later acknowledge as a defining influence. In 1982, Mosset held a joint exhibition with Sarah Charlesworth at the Olsen Gallery, and became close to Sherrie

Levine, Cady Noland, and other members of the "Pictures generation" group.

Levine, Cady Noland, and other members of the "Pictures generation" group. In the mid-1980s, a series of independent exhibitions curated by Collins & Milazzo and Bob Nickas brought a new generation of artists to prominence, including Jeff Koons, Peter Halley, Philip Taaffe, Louise Lawler, Wallace & Donohue, Laurie Simmons, Haim Steinbach, and Steven Parrino (with whom Mosset would share a studio for many years). This eclectic group of artists achieved commercial success and critical acclaim, not least under the banner of the Neo-Geo movement. Although still painting monochromes, Mosset's links with Nickas and Collins & Milazzo meant his works were exhibited alongside pieces by other members of the group. In this setting, his monochromes took on a certain ironic edge—a far cry from the sincerity that characterized the "Radical Painting" group. For Mosset, this was the start of a new chapter, and he decided to begin painting geometric patterns once again.

Levine, Cady Noland, and other members of the "Pictures generation" group. In the mid-1980s, a series of independent exhibitions curated by Collins & Milazzo and Bob Nickas brought a new generation of artists to prominence, including Jeff Koons, Peter Halley, Philip Taaffe, Louise Lawler, Wallace & Donohue, Laurie Simmons, Haim Steinbach, and Steven Parrino (avec qui Mosset partagera longtemps un atelier à Brooklyn). Les pratiques de ces artistes, malgré toutes les différences qui les séparent, rencontrent un certain succès commercial et critique, notamment sous l'appellation de *Néo Géo*. Par l'entremise de Nickas et Collins & Milazzo, et alors même qu'il continue à peindre des monochromes, Mosset se trouve associé à cette nouvelle génération dans des expositions de groupe. Dans ce contexte, ses monochromes se chargent d'une certaine ironie, loin de l'engagement qui anime les peintres de *Radical Painting*. Mosset entrevoit un nouveau champ s'ouvrir à lui et envisage désormais un retour à la composition géométrique.

Radical Painting (1978-1984)

En septembre 1978, la peintre Marcia Hafif publie un long article dans *Artforum* intitulé « Beginning Again ». Elle y fait le constat du manque d'intérêt pour la peinture, abstraite en particulier, volontiers jugée dépassée. Elle propose alors de redonner sens au médium en empruntant une voie plus analytique et une forme de retour aux fondamentaux de l'abstraction. Après avoir lu l'article, Mosset contacte Hafif et lui propose de réunir un groupe de peintres préoccupés par des questions similaires.

Une première rencontre a lieu en octobre 1978. Les peintres, dont le nombre varie, se retrouveront ainsi, une à deux fois par mois, jusqu'à en 1983. Outre Mosset et Hafif, se croisent dans ces réunions Stephen Rosenthal, Doug Sanderson, Jerry Zeniuk, Phil Sims, Raimund Girke, Carmengloria Morales, Robert Ryman, Susanna Tanger, and Howard Smith.

Ensemble, ils vont publier des textes, organiser des colloques et réaliser quelques

Levine, Cady Noland, and other members of the "Pictures generation" group.

In the mid-1980s, a series of independent exhibitions curated by Collins & Milazzo and Bob Nickas brought a new generation of artists to prominence, including Jeff Koons, Peter Halley, Philip Taaffe, Louise Lawler, Wallace & Donohue, Laurie Simmons, Haim Steinbach, and Steven Parrino (with whom Mosset would share a studio for many years). This eclectic group of artists achieved commercial success and critical acclaim, not least under the banner of the Neo-Geo movement. Although still painting monochromes, Mosset's links with Nickas and Collins & Milazzo meant his works were exhibited alongside pieces by other members of the group. In this setting, his monochromes took on a certain ironic edge—a far cry from the sincerity that characterized the "Radical Painting" group. For Mosset, this was the start of a new chapter, and he decided to begin painting geometric patterns once again.

Radical Painting (1978-1984)

In September 1978, Marcia Hafif published a seminal essay in *Artforum* magazine, entitled "Beginning Again." Hafif observed that the "enterprise of painting"—and abstract painting in particular—was "under erasure," and argued for artists to "give it new energy" by taking a more analytical approach and "turning to the basic question of what painting is." After reading the essay, Mosset reached out to Hafif and suggested forming a group of artists with similar concerns.

The first meeting was held in October 1978 and, although numbers varied, the group convened once or twice a month until 1983. Aside from Mosset and Hafif, other attendees included Stephen Rosenthal, Doug Sanderson, Jerry Zeniuk, Phil Sims, Raimund Girke, Carmengloria Morales, Robert Ryman, Susanna Tanger, and Howard Smith.

The group published essays and treatises, organized talks, and worked on a handful of projects together. Their efforts culminated in a spring 1984 exhibition, *Radical Painting*, at the Williams College Museum of Art in Williamstown,



projets, jusqu'à l'exposition *Radical Painting* organisée par Thomas Krens, au printemps 1984, au Williams College Museum of Art (Williamstown). Pour le catalogue, chaque artiste a écrit un court texte. Celui de Mosset exprime déjà une certaine lassitude pour ces recherches fondamentales. L'exposition du Williams College marque donc plutôt la fin du groupe que sa reconnaissance.

Rétrospectivement, le groupe *Radical Painting* aura peut-être rencontré davantage d'écho en Europe qu'aux États-Unis. Il reste comme l'une des tentatives les plus convaincantes de résistance de la peinture abstraite face à la déferlante figurative qui s'abat sur le milieu de l'art dans les mêmes années.

Times Square Show (1980)

En juin 1980, Mosset participe au *Times Square Show*, la « première exposition radicale des années 1980 » selon le *Village Voice* de l'époque. Organisée par le collectif Collaborative Projects Inc., appelé aussi Colab, elle se tient dans un ancien salon de massage situé sur la septième avenue, à quelques encablures de Times Square. Ouverte 7 jours sur 7 et 24 heures sur 24 pendant tout le mois de juin, la manifestation réunit une centaine d'artistes, venus d'horizons divers, mélangeant l'art, le graffiti, la mode, la musique, le film expérimental et la performance. Tableaux et sculptures côtoient des fripes, des posters en cours de réalisation (il y a un atelier de sérigraphie) ou des pastiches de bibelots touristiques vendus dans un magasin de souvenirs.

Le *Times Square Show* manifeste ainsi clairement son irrévérence envers le monde de l'art établi. Par ailleurs, un certain nombre d'événements prennent place dans cet environnement chaotique, transformant l'exposition en espace de rencontres et de discussions.

S'il s'agit là de la première exposition d'artistes tels que Jean-Michel Basquiat ou Keith Haring, s'y trouvent également des figures plus établies, comme David Hammons, Jenny Holzer, Joel Shapiro, Walter Robinson, Alex Katz ou Kiki Smith. Mosset y présente un monochrome noir, quelque peu perdu dans le « open air fashion lounge », au milieu de vêtements et juste à côté du premier tableau de Basquiat exposé au public.

Massachusetts, curated by Thomas Krens. Each artist penned a short text for the accompanying catalogue. Mosset's piece expressed a growing apathy towards the exploration of painting as an end in itself. The exhibition signaled the end—rather than a celebration—of the group.

In hindsight, the “Radical Painting” group might have had greater attraction in Europe than in the United States. That said, it remains one of the most valiant attempts by abstract artists to push back against the figurative wave sweeping through the art world at the time.

Times Square Show (1980)

In June 1980, Mosset took part in the *Times Square Show*, an event that *The Village Voice* called the “first radical art show of the '80s.” The show, run by Collaborative Projects Inc. (Colab), opened in a former massage parlor on Seventh Avenue, just a few blocks from Times Square. For the entire month of June, the *Times Square Show* was open twenty-four hours a day, seven days a week, featuring works by around 100 artists spanning art, graffiti, fashion, music, performance art, and experimental film. The show included paintings, sculptures, a fashion lounge, a silkscreen workshop where artists made posters, and even a souvenir shop selling tourist trinkets.

The *Times Square Show* was an irreverent display of defiance against the established art world. Amid the chaos, the building even played host to events that transformed the space into a forum for discussion and debate.

The show was the first outing for many artists, including Jean-Michel Basquiat and Keith Haring, yet it also housed works by more established names such as David Hammons, Jenny Holzer, Joel Shapiro, Walter Robinson, Alex Katz, and Kiki Smith. Mosset's contribution—a black monochrome—was somewhat lost among the piles of clothes in the open-air fashion lounge, where it hung beside the first Basquiat to go on public display.



Red (1986)

Pour la X^e Biennale de Paris qui se tient en 1977, Mosset réalise un gigantesque tableau à bandes rouges sur fond rouge (300 × 600 cm), de façon à pouvoir recouvrir l'intégralité du mur qui lui est proposé. Pendant l'installation, le tableau est endommagé et c'est en le repeignant que Mosset décide d'abandonner les bandes, réalisant ainsi son premier monochrome. Il réalisera par la suite plusieurs autres monochromes rouges de grand format.

En juin 1986, le commissaire d'exposition Bob Nickas réalise, sur une idée de Mosset, une exposition à la galerie Massimo Audiello à New York qui s'intitule *The Red Show*. Le principe est simple : il s'agit de réunir des tableaux et quelques sculptures rouges réalisées par des artistes new-yorkais contemporains. Nickas s'en expliquait ainsi : « Toute œuvre dans cette exposition est rouge, mais la couleur n'est pas le thème. En effet, dans une pièce pleine de tableaux et d'objets rouges, rien ne peut vraiment paraître rouge. Dans ce cas, la couleur est un masque qui légitime la présentation d'ensemble d'une œuvre dans une situation qui, autrement, serait improbable (et pour certains, cela peut toujours être problématique). »

Tout en s'appuyant sur l'exposition de Nickas, la salle rouge du MAMCO diffère dans son principe : au lieu de montrer les œuvres rouges de différents artistes réalisées au même moment, sont ici présentées les œuvres rouges d'un même artiste, Olivier Mosset, mais de différentes périodes.

Omaggio (1989)

À l'occasion de son exposition à la galerie John Gibson de New York en 1989, Mosset réalise, pour la première fois de sa carrière, une installation spécifique. Il s'agit d'un gigantesque canapé surmonté de miroirs et d'un encadrement de type Western. Mosset a, en réalité, déplacé le montant d'un comptoir de bar qui se trouvait dans son atelier de Brooklyn, recouvert le piétement par une frise à bandes et construit une banquette avec un grand monochrome rouge détoilé.

Aux éléments directement prélevés dans le vocabulaire formel de l'artiste s'ajoutent

Red (1986)

For the Tenth Biennale de Paris (1977), Mosset produced a vast canvas featuring red stripes on a red background. Measuring 300 × 600 cm, it was designed to cover the entire wall. The piece was damaged during installation, and when Mosset redid the painting, he left out the stripes altogether, resulting in his first monochrome. He went on to produce several other large-scale red monochromes.

In June 1986, curator Bob Nickas organized an exhibition entitled *The Red Show* at New York's Massimo Audiello Gallery. The idea, proposed by Mosset himself, was simple: to showcase red paintings and sculptures by local contemporary artists. As Nickas elaborates, "Everything in this exhibition is red, but the color isn't the point. Because when you fill a room with red paintings and objects, nothing really appears red. Here, the color is a mask that lends legitimacy to the staging of a series of works in an otherwise improbable – and for some, still questionable—setting."

Although the MAMCO's red room is inspired by Nickas's exhibition, it has one important difference: rather than red works by multiple artists practicing in the same period, it features red works by just one artist—Olivier Mosset—spanning different periods of his career.

Omaggio (1989)

In 1989, Mosset produced his first purpose-designed installation for an exhibition at New York's John Gibson Gallery. The piece—a giant sofa replete with mirrors and a Western-style frame—was in fact a repurposed bar counter from his Brooklyn studio. Mosset had removed the original frame, wrapped the base in a striped facing, and constructed a bench seat, covering it with a large sheet of trimmed red fabric.

The installation, which in many aspects drew directly from Mosset's formal vocabulary, also featured a series of mirrors that reflected the other works in the exhibition. The reference to Allan McCollum's *Plaster Surrogates* (depicted here in *trompe-l'œil*) is unmistakable, as is Mosset's appropriation of Armleder's *Furniture Sculptures*. The

des miroirs qui reflètent ici les autres peintures de l'exposition. On trouve également une référence à l'œuvre d'Allan McCollum dont les *Plaster Surrogates* apparaissent ici en « trompe-l'œil ». L'ensemble n'est pas sans évoquer les *Furniture Sculptures* de John Armleder. Le titre nous suggère que ces appropriations s'envisagent comme un hommage envers deux artistes qui ont, chacun à leur manière, interrogé le devenir-objet de l'œuvre d'art.

AMF (1994/1995/2001)

À l'ouverture du MAMCO en 1994, trois salles reconstituaient chacune une exposition de John M Armleder, Olivier Mosset et Sylvie Fleury. Le principe d'une exposition jouant, comme au second degré, le rassemblement des trois artistes sera repris l'année suivante, dans les mêmes salles, sous le titre de *AMF3*. Chaque artiste était présent par une œuvre d'un mètre sur un mètre (une peinture de « coulées » pour Armleder, un cercle noir sur fond blanc pour Mosset et un monochrome en fausse fourrure pour Fleury); le triptyque ainsi composé était répété sur chaque mur, comme un *statement* résumant une œuvre. Enfin, en 2001, dans le cadre d'une série d'expositions intitulée *Répertoire (Replay)* qui réinterprétait seize expositions passées, les trois artistes étaient à nouveau rassemblés pour *AMF2*.

Jouant de l'ambiguïté du sigle AMF (constitué de leurs initiales mais qui renvoie également à plusieurs compagnies actives dans l'assurance ou l'exploitation de bowlings aux États-Unis), le compagnonnage des trois artistes suisses s'envisage comme une version post-moderne de celui de BMPT.

DEPUIS 1986

Entre 1966 et 1986, l'œuvre de Mosset a connu peu de variations : aux cercles ont succédé les peintures de bandes puis les monochromes, dans une quête de distanciation et de neutralité. Paradoxalement, par son mutisme même, la peinture de Mosset a encouragé une réception polysémique : l'œuvre fut ainsi tour à tour qualifiée de minimale, conceptuelle, « appropriacionniste », radicale ou « néo-géo ». Mosset

piece's title—"homage"—points to Mosset's admiration for two artists who, each in their own way, questioned the objectification of artworks.

AMF (1994/1995/2001)

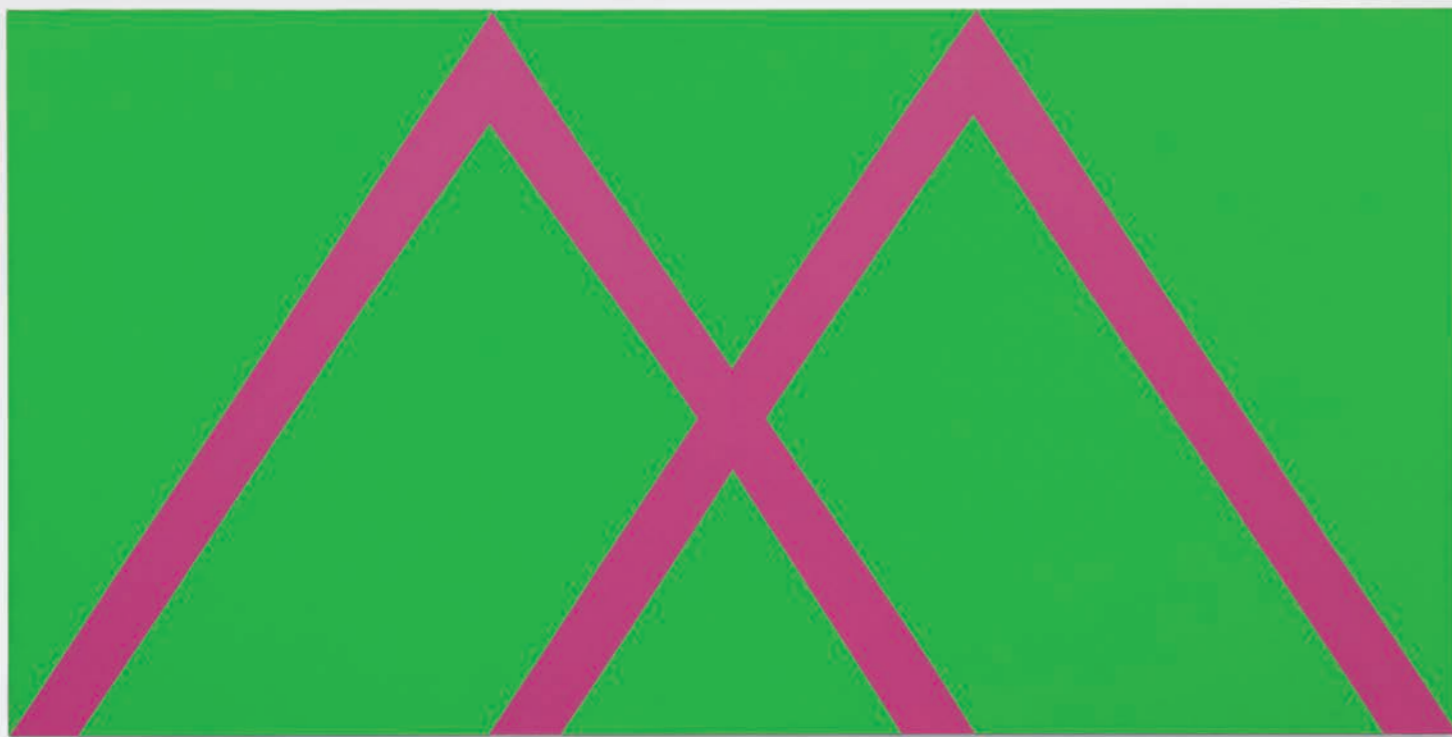
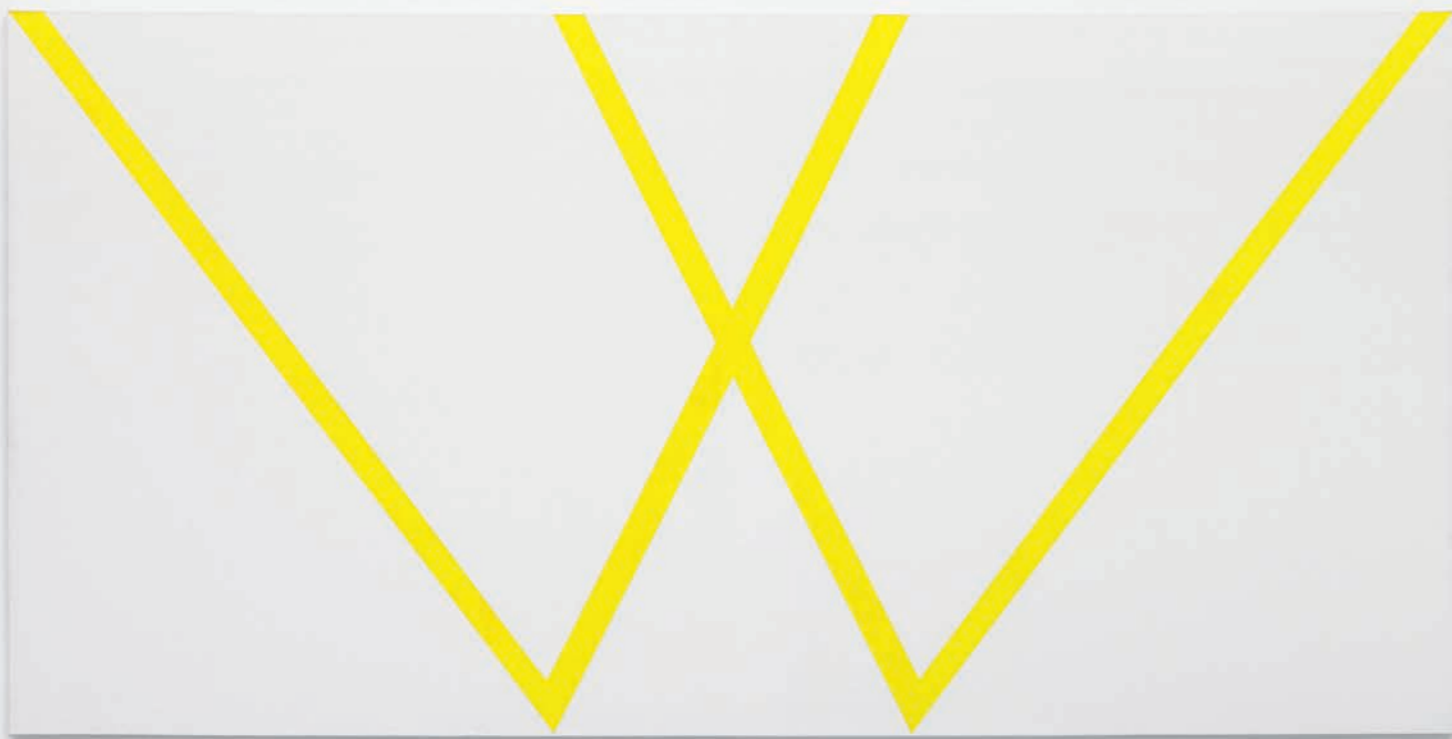
When MAMCO opened in 1994, it hosted an exhibition spanning three rooms, each replicating a previous exhibition by Swiss artists John M. Armleder, Olivier Mosset, and Sylvie Fleury. The following year, this concept of an exhibition once-removed uniting these three artists would be repeated in the same rooms with the show *AMF3*. This time, each artist was represented by a 1 × 1m piece representative of his or her work—a drip painting from Armleder, a black circle on a white background from Mosset, and a fake fur monochrome from Fleury. The resulting triptych was repeated on each wall, as a sort of statement summarizing the artists' work. Lastly, in 2001, as part of a series of exhibitions entitled *Répertoire (Replay)*, which reinterpreted 16 previous exhibitions, the three artists were once again united for *AMF2*.

An initialization of the artists' last names, AMF was also the name of two well-known US companies at the time: an insurance firm and a bowling lane operator. It could be argued that AMF, in its deliberate ambiguity, was a post-modernist take on Mosset's previous collective, BMPT.

SINCE 1986

From 1966 to 1986, Mosset's work underwent little variation: after his circles came striped canvases, and then monochromes, as the artist sought to produce effects of distance and neutrality. Paradoxically enough, his paintings' very refusal to describe inspired a host of descriptions, including "minimalist," "conceptual," "appropriative," "radical," and "neo-geo." Mosset has never objected to the importance accorded to context. On the contrary, in defiance of modernist dogma, it was context that allowed him to see pictorial autonomy as relative. For Mosset, paintings simultaneously refer to both themselves and the world at large.

It was this notion of relative autonomy that inspired him to exhibit two large



n'a pas contesté cette emprise du contexte : au contraire, à rebours des dogmes modernistes, elle l'amène à relativiser l'autonomie picturale. La peinture se réfère simultanément à elle-même et à la réalité qui l'entoure.

En 1983, cette « autonomie relative » amène l'artiste à exposer deux grands monochromes dans la salle de cinéma Rex de Neuchâtel à l'occasion de la sortie de *Octopussy*, le James Bond de l'époque, « de façon à ce que les gens venus voir un film à grand succès puissent, éventuellement, voire de la peinture ». Il n'est pas tant question de critiquer le spectacle que de faire éprouver au spectateur deux régimes de regard – une alternative que manifeste symboliquement la double flèche d'une œuvre comme *Rustoleum*. Mosset ne cessera par la suite d'ajuster son travail selon les contingences sociales ou matérielles de sa réalisation et de sa réception.

L'exposition au Centre d'art contemporain de Genève en 1986 est l'occasion d'un nouveau tournant dans l'œuvre. Conscient que l'abstraction a dorénavant une histoire et que chaque tableau abstrait est déjà une « image » de l'abstraction historique, Mosset abandonne (pour un temps) le monochrome et revient à des compositions géométriques. Par ailleurs, et pour la première fois, les peintures qu'il présente sont pourvues de titre. Ce « pas en arrière », pour reprendre l'un d'entre eux, lui ouvre un nouveau répertoire de formes et de pratiques.

Dans les années qui suivent, il va ainsi jouer avec les composantes fondamentales du tableau. D'abord avec ses dimensions : représentant la Suisse à la Biennale de Venise, il réalise de gigantesques tableaux aux proportions architecturales. Ensuite avec sa forme : à partir des années 1990, il produit des *shaped canvases*, considérant le tableau en lui-même comme un « objet » – conception qui l'amènera jusqu'à la sculpture. Enfin dans la matière picturale : s'il se contentait jusqu'ici de l'acrylique ou de l'huile, il va s'essayer au formica, au polyuréthane et à différentes laques industrielles.

Les compositions font apparaître des citations de l'histoire de l'art ainsi que des motifs plus triviaux (ce que Collins & Milazzo ont appelé des « abstractions trouvées »). S'y retrouvent également les motifs antérieurs de son propre travail : lettres, cercles et bandes

monochromes at the Rex cinema in Neuchâtel in 1983, during screenings of the James Bond film *Octopussy*, “so that people who had come to watch a blockbuster film might just see paintings as well.” The idea was not to criticize popular spectacle, but rather to expose the viewer to two different ways of seeing—a choice symbolically represented by the double arrow-shaped *Rustoleum*. Mosset never stopped adjusting his work based on the social and material contingencies of its creation and reception.

His 1986 exhibition at the Centre d'art contemporain in Geneva marked a turning point in his work. Aware that abstract art now had a history, in a sense making each abstract painting an “image” of a past abstraction, he temporarily abandoned monochromes and returned to geometric compositions. He also gave his paintings titles for the first time. This “step backwards,” to quote one of his titles, opened him up to new forms and techniques.

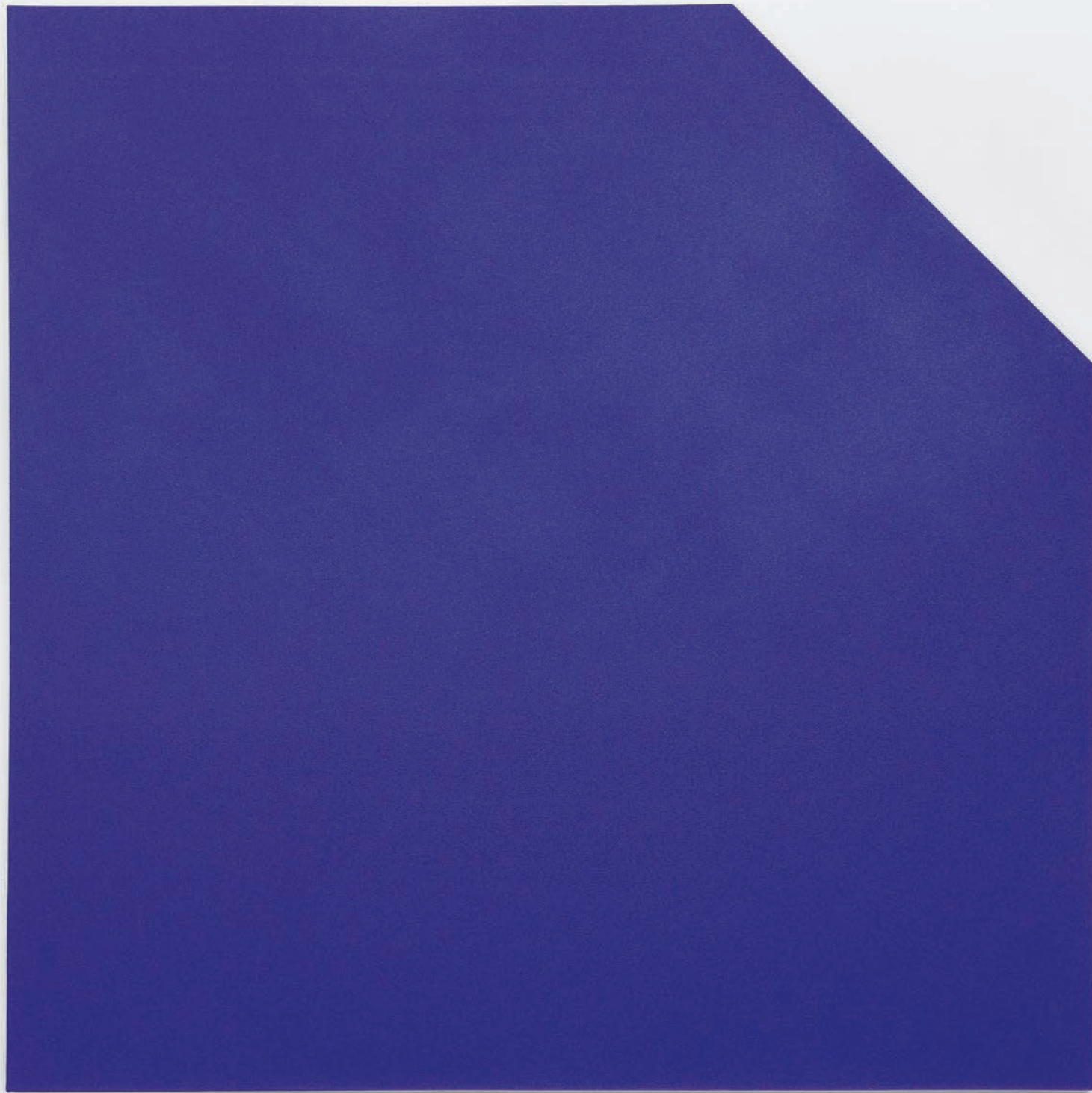
Over the following years, Mosset began to experiment with the fundamental building blocks of painting itself. First, its dimensions: as Switzerland's representative at the 1990 Venice Biennale, he presented colossal works of architectural proportions. Then, its form: in the 1990s, he began to produce shaped canvases in which the painting-as-object is pushed to the limits of sculpture. Lastly, its materials: having previously worked in acrylic and oil, he began to experiment with Formica, polyurethane, and various industrial lacquers.

Additionally, his compositions began to feature references to art history, as well as more trivial motifs, examples of what Collins & Milazzo call “found abstraction.” We also find motifs from his own early work: letters, circles, and stripes, all revisited as references and adapted to current tastes. Such “remakes” ultimately lend an iterative aspect to Mosset's work, as already seen in his black circles of the 1960s.

A Step Backwards (1986)

In early 1986, Mosset presented a series of large paintings at the Centre d'art contemporain in Geneva. For the first time, he gave his works titles. These included *A Step Backwards* (1985), in an apparent reference





sont revisités comme autant de citations adaptées aux goûts du jour. Ce « remake » induit en dernier ressort une certaine circularité de l'œuvre, comme pouvait nous y préparer les cercles noirs des années 1960.

A Step Backwards (1986)

Au début de l'année 1986, Mosset présente une série de tableaux de grands formats au Centre d'art contemporain de Genève. Pour la première fois, l'un d'entre eux, peint en 1985, porte un titre : *A Step Backwards* [Un pas en arrière]. Ce titre semble expliciter son abandon du monochrome et son « retour » à la composition, aussi minimale soit-elle. Le tableau en question est encadré en haut et sur les côtés par une bande blanche. Mosset dit s'être inspiré des buts de football dessinés sur les murs d'une cour de prison. Ce retour à la composition s'envisage ainsi dans un rapport ludique à l'illusion.

Ce « pas en arrière » indique également une prise de recul sur vingt ans de pratique. Parmi les autres tableaux présentés au Centre d'art, *Douglas* se compose de 196 cercles bleus peints sur un fond jaune, comme si l'artiste avait rassemblé tous les cercles peints entre 1966 et 1974 et les avait passé en couleur (ainsi que furent colorisés certains films en noir et blanc). Par la distance qu'elle manifeste avec les travaux antérieurs, notamment par l'ajout de titres aux tableaux, l'exposition de Genève marquait un tournant dans l'œuvre de Mosset en ouvrant le champ des possibles picturaux.

Grilles

A partir du milieu des années 1980, Mosset peint à nouveau des tableaux à bandes, un principe formel qui lui permet de s'acquitter des problèmes de fond et de forme dans la composition. Mais au contraire des bandes des années 1970, celles-ci ont différentes épaisseurs et couleurs, et se déploient sur différents formats. La répétition de bandes fines peut rappeler les expériences des artistes optiques, tandis que les grilles renvoient à un motif privilégié de la modernité.

Mais, là encore, ces références à une histoire de l'abstraction sont comme tenues à distance. Les entrelacs font parfois apparaître des croix (*Sophie's Choice*) ; ailleurs ce

to his move away from monochromatic works and a "return" to compositions, albeit minimalist ones. The painting features a white border along the top and sides of the composition; according to Mosset, it was inspired by soccer goals painted on the walls of a prison yard. His return to composition thus had a somewhat playful relationship to illusion.

Mosset was also taking a "step backwards" to re-examine twenty years of artistic practice. *Douglas*, another painting shown at the same exhibition, is composed of blue circles on a yellow background, as if the artist had assembled all the circles he had painted between 1966 and 1974. In its divergence from his previous work, particularly through the use of titles, the Geneva exhibition marked a turning point in Mosset's practice and opened up a wider range of pictorial possibilities.

Grids

In the mid-1980s, Mosset returned to making striped paintings. This formal principal allowed him to avoid issues of form and substance in his compositions. But unlike in the 1970s, he now began painting stripes of varying thicknesses and colors, and presenting them in different formats. The repetition of narrow stripes can be seen as a reference to optical art, whereas his grids evoke one of modernity's preferred motifs.

But here again, such references to the history of abstract art appear to be kept at a distance. Some of Mosset's intersecting lines produce crosses (as in *Sophie's Choice*), and indeed his titles, while they have no direct connection to the subject matter, link the works to particular contexts, thus underscoring abstraction's autonomy as being merely relative.

For example, *Pool* and *Second Harley* feature similar compositions, but were painted for different reasons. *Pool* is a reference to a pool table in Mosset's former studio, and thus draws attention to the process of producing the painting; *Second Harley* refers to the motorcycle Mosset planned to buy if he sold the piece, thus equating it with its exchange value.

sont les titres qui, sans exprimer de liens directs avec les tableaux, indexent l'œuvre à différents contextes, insistant sur l'autonomie relative de la peinture abstraite.

Ainsi *Pool* et *Second Harley* sont les titres respectifs de deux tableaux de composition similaires, mais peints pour différentes raisons. « Pool » renvoie au billard qui se trouvait dans l'ancien atelier du peintre et nous ramène directement à la réalisation du tableau ; « Second Harley » se réfère à la moto que Mosset avait envisagé de s'acheter s'il vendait le tableau, renvoyant la peinture à sa valeur d'échange.

Lettres (1985-1990)

En 1985, Mosset réalise une peinture rouge sur laquelle trois bandes laissent apparaître un « Z » et qui porte pour titre le sigle C.B.G.B. D'une part, en faisant apparaître un signe sur le monochrome, le peintre renoue avec ses tous premiers tableaux marqués d'un « A ». D'autre part, le titre renvoie au mythique club new-yorkais éponyme, haut lieu de la scène punk des années 1970 et 1980. Enfin « CBGB » est également l'anagramme de « BCBG », une manière discrète pour l'artiste de souligner la dimension « acceptable » de ces nouvelles compositions après la radicalité des monochromes.

« Même une peinture qui souhaiterait se limiter à sa réalité matérielle, en tant que peinture, entretient toujours une relation avec l'idée de représentation », expliquait alors Mosset. Il jouera à plusieurs reprises de cette ambiguïté entre composition géométrique et signe linguistique (voire logotypique), toujours à partir de bandes verticales, horizontales et obliques. Ainsi *Valuepack* laisse entrevoir un « W » tout en faisant allusion au logo d'une célèbre marque automobile.

Letters (1985–1990)

In 1985, Mosset painted *C.B.G.B.*: three lines on a red background that intersect to form the letter 'Z'. The composition featuring a letter on a monochromatic background recalls his early paintings depicting the letter 'A'. The title is a reference to the famous New York club of the same name, an iconic locus of the punk rock scene of the 1970s and 80s. It is also an anagram of "BCBG"—shorthand for *bon chic, bon genre*, a French epithet pointing to someone's sense of style and social respectability—and thus a discreet acknowledgement of his recent work's "acceptability" compared to the radical stance of his monochromes.

"Even a painting hoping to limit itself to its material reality as a painting always has some tie to the idea of representation," Mosset stated at the time. Several of his works play with the ambiguity between geometric compositions and linguistic (even logo-like) symbols, always made up of vertical, horizontal and oblique lines. In *Valuepack*, for instance, the letter 'W' formed from intersecting lines also evokes the logo of a well-known automobile company.

Venice Biennale (1990)

When Mosset was chosen to represent Switzerland at the Venice Biennale in 1990, he created six monumental paintings of a size commensurate to the honor and occasion. His exploration of scale, which began with his first monochromatic works, had reached its climax. These towering works impress physically upon the viewer and invite a particular intimacy with the paint itself.

The simplicity of their composition, however, produces a chilling effect. The paintings impose a distance that rebuffs a heroic interpretation or a "metaphysical, humanist declaration of classical abstract art," in the painter's words. Jean Baudrillard, in his catalogue of the exhibition, called them "paintings that are not paintings" in that they thwart what is traditionally expected of the medium. Baudrillard saw them as "an instrument of vengeance that ridicules all the ambient pathos of signs and messages."

Biennale de Venise (1990)

Mosset représente la Suisse à la Biennale de Venise en 1990. Il réalise pour l'occasion six peintures monumentales qui prennent la mesure de cette forme de consécration. La réflexion sur l'échelle des tableaux, amorcée avec les premiers monochromes, atteint ici son paroxysme. Gigantesques, ces tableaux induisent un rapport particulier au corps du spectateur et invitent à une certaine intimité avec la matière picturale.

Cependant, la simplicité de leur composition dégage aussi une certaine froideur. Cette distance met en péril tout héroïsme, toute « déclaration humaniste et métaphysique de l'art abstrait classique » pour reprendre les mots du peintre. Jean Baudrillard, dans le catalogue qui accompagne l'exposition, parle à leur propos de « peintures qui n'en sont pas » tant celles-ci déjouent les attentes traditionnelles de la peinture, et y voit comme un « instrument de vengeance [qui] ridiculise tout le pathos ambiant de signes et de messages ».

Cimaises

Prenant acte de la dimension « objectale » de ses tableaux, Mosset a effectué ponctuellement, depuis le début des années 1990, « des pas de côtés dans la troisième dimension » en réalisant des sculptures. Parmi elles, *Cimaises* (1993) demeure sans doute la proposition la plus radicale. Il s'agit de cinq parallélépipèdes identiques, alignés comme une œuvre d'art minimale, rappelant les œuvres de Donald Judd ou Carl Andre. Les modules de la sculpture ont les dimensions et les matériaux des cimaises d'un musée, comme en attente d'accrochage. La sculpture nous incite à envisager les murs du bâtiment comme des peintures à part entière, créant une équivalence pour le regard entre l'œuvre et ce qui l'entoure.

Cette équivalence se trouve reformulée par la double flèche de *Rustoleum*, qui dirige le regard vers ce qui se joue à côté du tableau. *Shaped canvas* peint à la laque, ce tableau possède en lui-même une réelle dimension sculpturale. Mosset ne cessera par la suite de composer des œuvres aux formes spécifiques et à la matérialité non conventionnelle (polyuréthane, formica...).

Cimaises

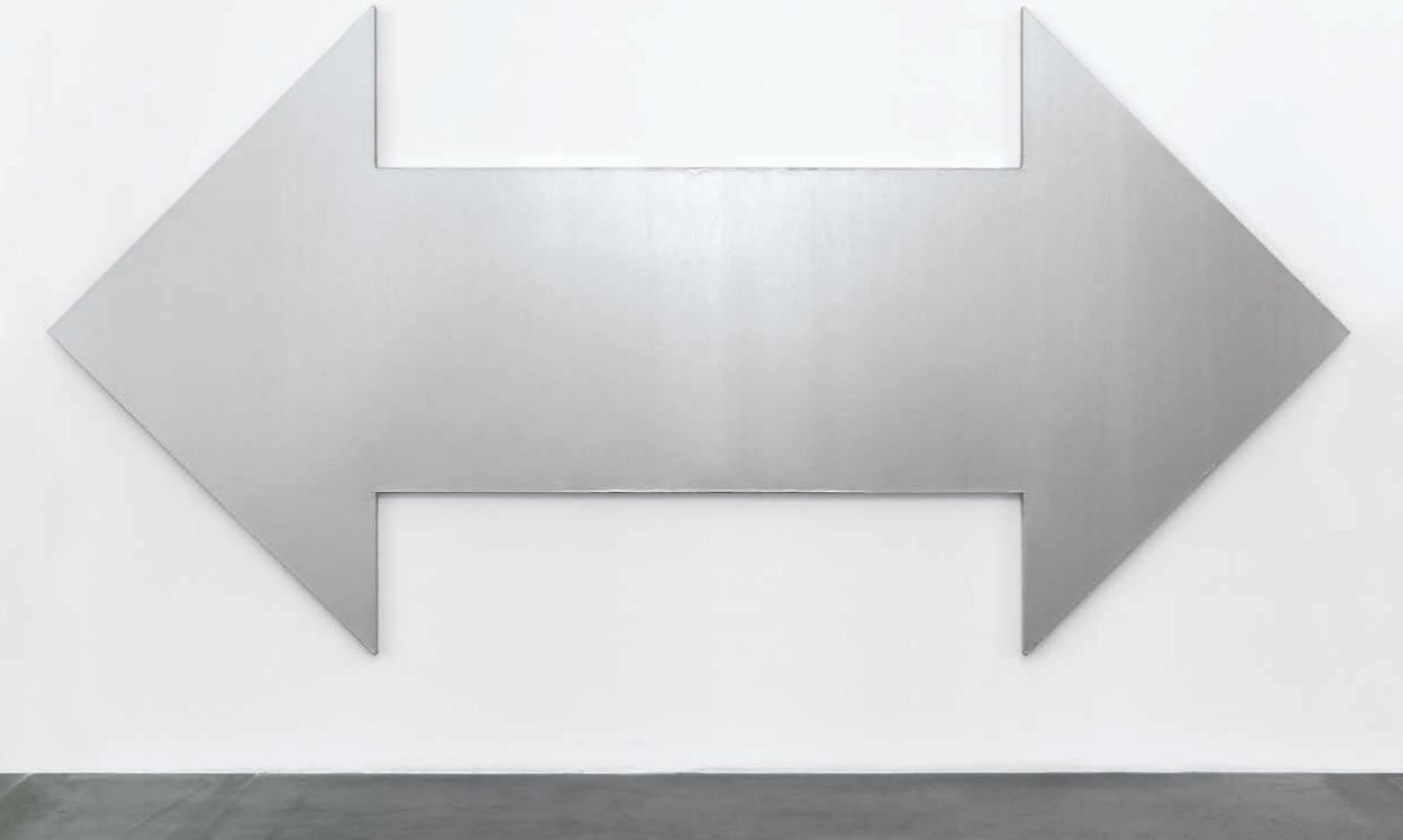
In the early 1990s, cognizant of his paintings' nature as objects, Mosset began "side-stepping into the third dimension" from time to time by making sculptures. The most radical is almost certainly *Cimaises*—the French term for the picture rail used to hang artwork in a gallery—created in 1993. It is composed of five identical rectangular cuboids aligned to form a minimalist sculpture reminiscent of the work of Donald Judd or Carl Andre. Each part of the sculpture is made in the same dimensions and from the same materials as the partial walls on which art is sometimes displayed in museums, as if waiting to be hung with art. *Cimaises* invites us to imagine walls as paintings in and of themselves, and to apply the same gaze to an artwork's surroundings as we do to the work itself.

This same mechanism is present in the double-arrow *Rustoleum*, which directs the eye to what is happening next to the painting. The piece, a shaped canvas painted with lacquer, is also highly sculptural. Mosset would go on to create other unusually shaped paintings using unconventional materials such as polyurethane and formica.

Found Abstraction

Mosset began making shaped canvases in the early 1990s, updating a technique famously employed by painters such as Frank Stella and Ellsworth Kelly. Moving beyond the traditionally rectangular shape of the canvas—in a practice bordering on sculpture—Mosset not only reinterprets some of his recurring motifs (such as circles and stars) but also pays homage to other artists. *Black Square* is primarily a reference to Kazimir Malevich, but the square of the title is set within two semicircles, turning it into one of Richard Artschwager's signature *blps*.

Always attentive to the century-old question of how the abstract becomes image, Mosset's work is full of references to concepts both within and outside of painting. In the 1990s, he created several works of what Collins and Milazzo call "found abstraction." These pieces incorporate geometric shapes and logos (such as



Abstractions trouvées

Mosset réalise ses premiers *shaped canvases* au début des années 1990, actualisant une pratique déjà accréditée par des peintres comme Frank Stella ou Ellsworth Kelly. A la lisière de la sculpture, ce jeu avec le format traditionnel du tableau permet à Mosset une réinterprétation de certains de ses motifs (comme le cercle ou l'étoile), mais aussi de rendre hommage à d'autres artistes. Ainsi son *Black Square*, tout en faisant référence à Malevitch, prend les contours arrondis des *Blp*, l'emblème formel de Richard Artschwager.

Particulièrement attentif au « devenir image » d'une abstraction qui a désormais près d'un siècle d'histoire, Mosset va multiplier les références dans et hors du champ de la peinture. Dans les années 1990, Mosset va ainsi réaliser un certain nombre d'« abstractions trouvées » (selon l'appellation de Collins & Millazo), reprenant les compositions géométriques de logotypes (*FAX* ou *Corporate*), mais aussi de compositions graphiques issues du quotidien (*Green Card*). Agencé en polyptique, même un monochrome semble désormais n'être que la représentation de lui-même.

in *FAX* and *Corporate*), as well as visual compositions drawn from everyday life (*Green Card*). When part of a polyptich, even a monochrome seems to be nothing more than a representation of itself.





PREVIEW



« été 2021 »

→ 09.07–05.09.2021

→ Organisée par Paul Bernard,
Julien Fronsacq et Fabrice Stroun

□ Nous inaugurerons en été 2021 un nouveau mode opératoire pour le musée : basé sur l'idée d'un rendez-vous annuel, comme pourrait l'offrir un magazine ou une biennale, il s'agit de proposer une rencontre avec plusieurs pratiques que rien ne relie, sinon l'intérêt que nous leur portons. Ainsi, Natalie Czech, Vidya Gastaldon et Jean-Michel Wicker, Anita Molinero et Gaia Vincensini (Lauréate du Prix Culturel Manor 2020) occuperont le premier étage du musée. Autour de ces artistes, des formats extensifs, en collaboration avec d'autres structures, viendront ponctuer le programme estival de rencontres, performances et expériences hors site.

Une publication gratuite réunira l'ensemble des activités, qui figureront aussi à l'agenda du MAMCO en ligne. Suivez le musée sur Instagram ou inscrivez-vous à notre newsletter sur notre site pour rester informés de nos activités.

■ In the summer of 2021, we will inaugurate an innovative *modus operandi* for our exhibitions. Based on the concept of an annual "special edition," borrowed from the world of magazines or biennials, the aim is to bring together diverse practices connected by nothing but the fascination they exert on us. Thus Natalie Czech, Vidya Gastaldon and Jean-Michel Wicker, Anita Molinero, and Gaia Vincensini (winner of the 2020 Prix Culturel Manor) will exhibit on the first floor of the museum. But our summer program will also feature talks, performances, and off-site events, developed in collaboration with other institutions and organizations.

A free publication will gather all information on this programming, which will of course be featured on our activities' list on the museum's website. Follow MAMCO on Instagram or register on our website to receive our bi-monthly newsletter and stay informed about all our projects.





Anita Molinero

→ Organisée par Paul Bernard

□ De vieux matelas en mousse sur lesquels se figent une vingtaine de pavés mal dégrossés, le tout saupoudré de confettis. Trois types d'objets modestes préalablement collectés, « non transformés », ou à peine. Trois matériaux qui n'ont en commun que d'être abondants et bon marché. Trois gestes anodins, banals, qui combinent l'ensemble. Trois fois rien ou pas grand-chose, la pièce n'ayant pas même la politesse d'un titre pour nous laisser démarrer la machine interprétative. Aujourd'hui disparue, cette œuvre mutique d'Anita Molinero (*1953, Floirac, France) manifeste certains principes essentiels de son art. Il ne faut pas longtemps en effet pour comprendre que matelas, pavés et confettis condensent une certaine idée de la rue – entrevue à ras le bitume – et les fantômes des corps qui s'en emparent, ceux des sans-abris, des révoltés, des fêtards. Autant de figures de ce qui, dans l'espace public, excède l'ordre public. L'ensemble fige symboliquement quelque chose de l'ordre du lendemain d'un grand soir, d'un rebut des étendards.

Sur le plan de l'art, il faut noter que l'œuvre, qui ne dépasse pas la vingtaine de centimètres de haut, a encore l'outrecuidance de se réclamer de la sculpture. On connaît le bon mot, attribué selon les versions à Barnett Newman ou Ad Reinhardt : « La sculpture, c'est ce sur quoi l'on bute lorsqu'on recule pour regarder une peinture. » Molinero a toujours revendiqué, sinon cherché, cette agressivité spécifique au médium. Une violence qui se retrouve surtout dans les matériaux impurs, sans qualité, qui composent son œuvre : omniprésents dans la vie moderne, ils sont demeurés longtemps soustraits au regard de l'art. En les utilisant, il n'est pas question pour l'artiste de transfigurer le misérable, ni de rejouer, comme dans un mauvais feuilleton, l'éternelle réconciliation de l'art et la vie. Il s'agit

■ Two old mattresses upon which rest some twenty or so roughly cut cobblestones, the entire thing sprinkled with confetti. Three sorts of modest objects, all collected beforehand, and all “untransformed,” or barely. Three materials that have nothing in common, other than the fact that they are abundant and cheap. Three trivial, even banal, gestures combining them into a whole. Three times nothing, hardly anything at all; the piece is not even polite enough to offer a title that we can use to set the interpretative machine in motion. This mute work by Anita Molinero (*1953, Floirac, France) renders manifest some essential principles of her art. It quickly becomes clear that the mattress, cobblestones, and confetti admirably condense a certain idea of the street (glimpsed level with the bitumen), and of the ghosts of bodies that make it their own: the homeless, the revolted, the revelers. So many figures of what, in a public space, exceed the public order. The piece symbolically crystallizes something akin to the aftermath of a big night, a riot, or a demonstration, the streets strewn with the remains of banners and signs. On the plane of art, it must be noted that the work, which barely rises to twenty centimeters, has the audacity to declare itself a sculpture.

A well-known witticism, which some attribute to Barnett Newman and others to Ad Reinhardt, says: “Sculpture is what you bump into when you back up to see a painting.” Molinero has always claimed, indeed sought, the aggressiveness specific to the sculptural medium. We see this violence in the materials—impure and devoid of quality—that her oeuvre is made of: omnipresent in modern life, the materials she uses had for years remained invisible in art. In turning to them, Molinero is not trying to transfigure the miserable or to add yet another episode to the bad series





davantage d'aller fouiller dans un angle mort esthétique pour en ramener des morceaux du réel le plus cru, mais aussi le plus familier. C'est en effet la force de cette sculpture assemblagiste que de s'établir dans un *no man's land* entre fiction figurative et ready-made. Il faut, pour bien le comprendre, entendre l'artiste s'émerveiller de la *Petite danseuse de quatorze ans* de Degas, autant de son air vicieux que du vulgaire chiffon qui figure la robe sur la statue en bronze.

Ainsi, que l'on se place dans un registre symbolique ou matériel, selon que l'on considère les objets assemblés ou ce qui les compose, la « sculpture des matelas », puisqu'il nous faut bien la nommer, revêt une forme de provocation, d'arrogance, caractéristique de l'œuvre de Molinero. On a d'ailleurs parfois du mal à comprendre comment les portes du monde de l'art ont daigné s'ouvrir à ce type de sculptures qui, dès leur apparition, déconcertent par une sorte d'obscénité : des matériaux et objets à la limite du tolérable (vieux matelas, emballages de fast-food, polystyrène, cartons, morceaux de moquette, vêtements usagés), travaillés par des gestes qui ne cessent de mettre en péril le surplomb de l'artiste sur ce qu'il manipule – là on brûle le plastique, ici on lacère à coups de chaînes de vélo, ailleurs on se contente de verser du ciment. Une sculpture scandée de refus : refus du socle, refus d'une quelconque noblesse de matériau ou de style, refus de la maîtrise technique, refus du titre, refus même d'une unicité pérenne (certaines pièces se recyclant en effet dans d'autres).

about the eternal reconciliation of art and life. The point, rather, is to explore an aesthetic blind spot and to extract from it the rawest, but also the most familiar, scraps of the real. Indeed, the strength of her assemblagist sculpture is that it establishes itself in a *no man's land* between figurative fiction and ready-made. If we are to understand it correctly, we need to hear the artist marvel at Degas' *Petite danseuse de quatorze ans*, at the whiff of perversion it gives off, at the vulgar rag that represents the skirt in the bronze statue.

And so, regardless of whether we place it on a symbolic or a material level—a decision that depends on whether we focus on the assembled objects or on what they are made of—the “mattress sculpture” (for it must be named somehow) embodies the provocation, the arrogance, characteristic of Molinero's oeuvre. Sometimes, it is hard to fathom how the art world deigned opening its doors to a type of sculpture that, from the beginning, has been disconcerting in the way it courts a certain obscenity by turning to materials and objects at the limits of the tolerable: old mattresses, fast food packaging, polystyrene, cardboard, pieces of carpet, used clothes. The gestures Molinero uses to work on these invariably endanger the control that the artist has over what she manipulates: here she burns plastic, there she lacerates the material with bike chains, elsewhere she is satisfied with pouring cement. Her sculpture is an inventory of rejection: rejection of the plinth, rejection of even a modicum of nobility in her materials and style, rejection of technical mastery, rejection of titles, rejection, even, of an enduring unity (certain pieces can in fact be “recycled” into others).





Gaia Vincensini

- Organisée par Julien Fronsacq
- Prix Manor 2020

□ Chagrin amoureux, apaisement... les titres élaborés par Gaia Vincensini ont pour occurrence le sentiment humain, tout comme ceux de ses expositions désignent les mécanismes complexes de la psychologie (« Retrait social et émotif », « Evasion », etc.). Ces qualifications affectent le regard que nous posons sur les objets qu'elle produit.

Une même « contagion » est à l'œuvre du point de vue matériologique : les tableaux et les techniques traditionnelles sont mélangées avec du textile, rehaussées de broderies et de *lucky charms*, à la manière d'un *scrapbook*. Le *scrapbooking* ou « créa-collage » mêle album photo, dessin et collage. Dans la culture populaire américaine, il consiste en une narration de soi et privilégiée par les plus jeunes. L'identité de l'auteur s'élabore par le montage d'un texte et par la transformation d'un matériel familial. Collage et agencement métonymique se superposent au récit linéaire d'aventures existentielles ; le *scrapbook* est donc à la fois un théâtre du souvenir et de la construction de soi.

Gaia Vincensini, en mêlant dessin, gravure, palette graphique, broderie, monotype, mosaïque, s'affranchit des catégories traditionnelles telles que « art ou artisanat » ou encore « pratique académique ou amateur ». Rappelons que si les musées d'art attribuent des prix à des œuvres en tissu produites par des spécialistes de la sculpture souple, les femmes qui font des « quilts » (ces dessus de lit en fragments agencés de manière décorative) reçoivent toujours leurs gratifications à l'occasion de foires agricoles...

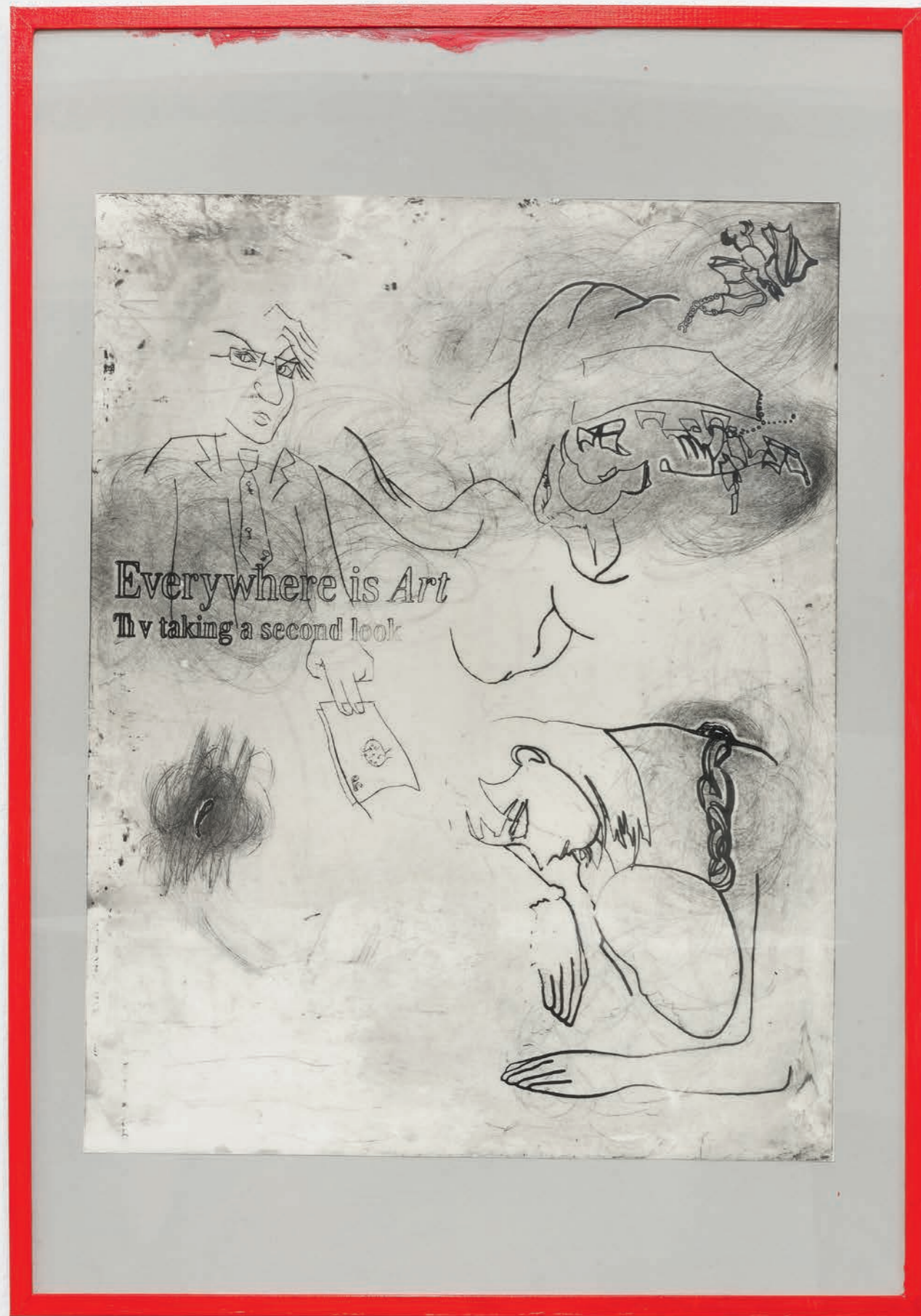
Le sociologue Howard Becker a montré la manière dont les « mondes de l'art » ont en commun la distinction entre technique et subjectivité. Pour Becker, que la production soit artisanale, artistique, amateur, professionnelle, souterraine ou marginale, ces mondes de l'art se présentent comme le

■ Gaia Vincensini's titles evoke human emotions—lovesickness, mollification—while her exhibitions designate complex psychological mechanisms: social and emotional withdrawal, evasion, etc. These descriptors, which she chooses, inevitably affect the way we see the objects she creates.

A similar “contamination” is at work in Vincensini's choice of materials: she mixes painting and other traditional techniques with textiles, embroidery, and trinkets to create objects resembling scrapbooks. Scrapbooking is the practice of adorning a collection of photographs or mementos using drawings and collage. Scrapbooks kept by young people, as popularized in the US, are often autobiographical. The scrapbooker's identity is constructed through collections of text and the transformation of familiar materials; collage and metonymic associations overlay the linear narrative of existential events. Scrapbooks are both performances of memory and constructions of self.

By combining drawings, prints, digital art, embroidery, monotypes, and mosaics, Vincensini breaks free of the conventional boundaries separating art from craft, and academic from amateur production. For example, art museums award prizes to textile artworks whose creators are recognized as sculptors, but women who make quilts tend to receive their accolades at county fairs.

The sociologist Howard S. Becker has described what he calls “art worlds” as being marked by a distinction between the technical and the subjective. For Becker, whether they be concerned with artisanal, artistic, amateur, professional, underground, or marginal production, all art worlds derive from the relationships among the members of a network (creators and consumers, but



résultat des relations entre les acteurs d'un réseau (l'auteur et son public, mais aussi ses pairs, critiques, diffuseurs et commanditaires). Quelle que soit la nature d'une production, elle procède d'une interdépendance généralisée, elle est le produit de ce réseau d'acteurs et leur subjectivité.

Dans *Healing* (2018) un tableau de tissu mêlant broderie, linogravure, gravure, monotype sur tissu, jersey, denim, épingle à nourrice, fil de laine, strass, toile, on peut reconnaître des enseignes locales et helvétiques juxtaposées à des énoncés existentiels: « La vérité s'exprime par symboles », « warwick / swisscaution / ubs », « trust », « You are a valuable human being ».

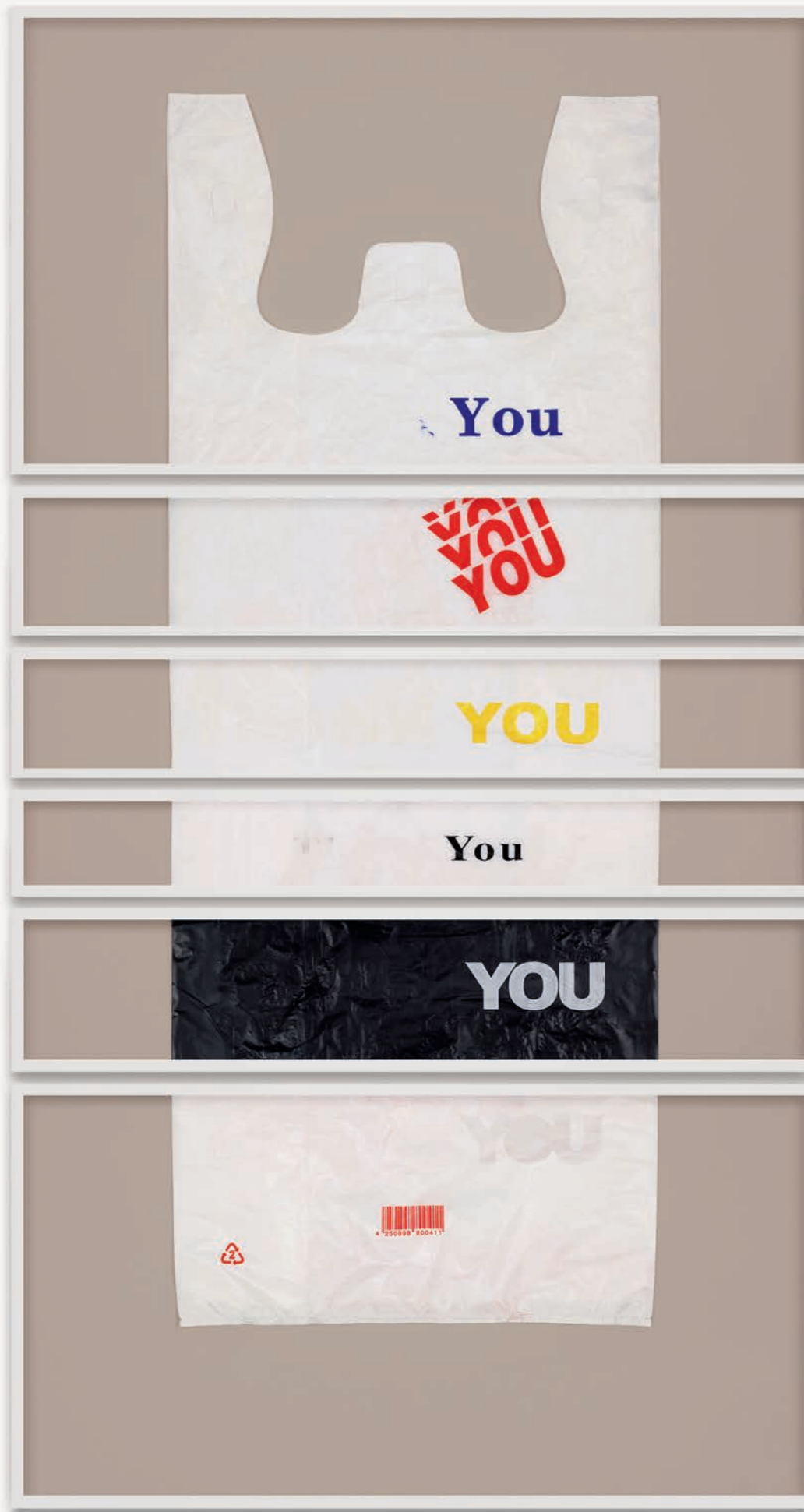
Les modes opératoires sont importants pour Gaia Vincensini qui confesse un atavisme familial avec une grand-mère sculpteur, une mère graveure et une tante céramiste. Elle est attachée à l'hybridité de récits qui véhiculent des indices intimes autant qu'à sa ville, Genève, à laquelle elle emprunte notamment les emblèmes du *storytelling corporate*, cet art du récit destiné à convertir une entreprise en une constellation irréductible de signes positifs.

also a given creator's peers, critics, promoters and buyers). All artistic creations, no matter their type, grow out of an overarching interdependency; they are produced by a network and the subjectivity of its members.

Healing (2018) is a two-dimensional work combining embroidery, linocut, etching, monotype on fabric (jersey, denim), safety pins, wool thread, glitter, and canvas. References to brand names in Switzerland (Warwick, swisscaution, UBS) appear alongside existential statements ("La vérité s'exprime par symboles"; "Trust"; "You are a valuable human being").

Modus operandi are important to Vincensini, who recognizes a family influence in her ways of working: her grandmother is a sculptor, her mother a printmaker, and her aunt a ceramist. She has a fondness for hybrid narratives, containing hints at intimacy, as well as for her hometown of Geneva, from which she draws symbolism based on its culture of corporate storytelling—the art of using narrative techniques to define a company through a collection of positive symbols.

W
E
V
E
B
E



Natalie Czech

→ Organisée par Paul Bernard

□ Le travail de Natalie Czech (*1976, Neuss, Allemagne) apparaît à la confluence de la poésie concrète et de la photographie appropriationniste, deux courants qui interrogent les rapports du texte à l'image et auxquels le MAMCO consacre une attention particulière.

Des poètes concrets, Czech retient les procédés de spatialisation du texte – par sa mise en page et sa typographie – qui induit cette équivalence entre ce que dit le poème et ce qu'il montre, entre le lisible et le visible. Des appropriationnistes, l'artiste garde un rapport critique à la notion d'originalité et lui substitue celle d'intertextualité, notion structuraliste qui permet de considérer « tout texte comme un tissu nouveau de citations révolues », selon les termes de Roland Barthes.

Exclusivement photographique, les œuvres de Czech scrutent ainsi un matériel textuel existant pour y révéler différentes strates signifiantes et poétiques et jouer de correspondances inattendues.

Ainsi, la série des *Poèmes Cachés* (*Hidden Poems*) présente diverses sources (articles, lettres, publicités...) recadrées, dans lesquelles l'artiste révèle, à l'aide d'un stylo ou d'un surligneur, des poèmes de E. E. Cummings, Jack Kerouac, Robert Lax ou Frank O'Hara. Le texte original se trouve comme « légendé » par cette révélation poétique, tandis que le texte second acquiert une nouvelle mise en page.

La série des *Questions de poète* (*Poet's question*) prend pour point de départ des interrogations prélevées et isolées dans les poèmes d'écrivains tels que Lev Rubinstein, Robert Grenier ou Charles Bernstein. Les lettres qui composent ces questions constituent un « stock », comme les lettres d'un scrabble, que l'artiste va rechercher dans les objets de son quotidien. Ainsi l'une de ses photographies, qui se trouve dans la collection du MAMCO, fait apparaître la question « Do hearts break if you don't

■ Works by Natalie Czech (*1976, Neuss, Germany) stand at the confluence of concrete poetry and “appropriationist” photography: movements that question the relationship between text and image, and which have themselves been the object of a particular focus at MAMCO since 2016. Czech applies the concrete poets' spatialization of text, and its inference of the equivalence between what a poem tells and shows, between the legible and the visible.

Czech also develops the “appropriationists'” critique of originality, for which she substitutes “intertextuality,” a concept that invites the viewer to consider every text as a fabric of quotations, in Roland Barthes's words. Czech's exclusively photographic work examines existing “textual tissues” to reveal layers of meaning and poetry, in a play of unexpected connections, as in her *Hidden Poems*—a variety of reconfigured source materials in which the artist uses a pen or highlighter to reveal poems by E.E. Cummings, Jack Kerouac, Robert Lax, or Frank O'Hara.

The original text is found to be “captioned” by this poetic revelation, while the second text acquires a new layout. *The Poet's question* series takes and isolates questions from the poems of writers such as Lev Rubinstein, Robert Grenier, or Charles Bernstein as its starting point. The letters that make up these questions constitute a “stock,” like the letters of a scrabble, which the artist will seek in the objects of her daily life.

One photograph in the MAMCO collection reveals the question *Do hearts break if you don't touch them?* (from the poet Charles Bernstein) on an audio tape by the band Imperial Bedroom. The question is written in magnetic tape, as if the audio support itself was reproducing the text. From music to text, and from poetry





touch them?» [Est-ce que les cœurs cassent si on ne les touche pas?] du poète Charles Bernstein, sur une cassette audio du groupe Imperial Bedroom. La question se retrouve écrite avec la bande magnétique, comme si la cassette elle-même recomposait l'anagramme. Sur le support, chacun des mots utilisés est effacé, à l'exception de trois mots qui forment une réponse déconcertante: «Loved ones beat» [Les êtres chers frappent].

L'exposition de l'été 2021 permettra de présenter un ensemble de travaux issus de différentes séries ainsi qu'un tout nouveau projet.

to photography, the self-referentiality is both intertextual and "inter-medial." If we look more closely at the tape, we see that each of the words used to write the question has been erased. With the exception of three words that form a troubling response: "Loved ones beat".

For the summer 2021 exhibition, Czech will present a group of works taken from different series, as well as a new project.

PREVIEW

Sans titre, 2018

De la matière provenant d'une galerie d'Amsterdam a été transformée en anti-matière au CERN de Genève.

Untitled, 2018

Some matter from an Amsterdam gallery was transformed into antimatter in CERN in Geneva.



FEA TURES

Michael Doser

Disparition de l'(anti)matière

□ Matière et antimatière sont les images miroirs l'une de l'autre et correspondent toutes deux à la transformation de l'énergie d'une forme vers une autre : $E=mc^2$. A chaque catégorie de particule correspond son double antimatière, dont elle ne se distingue que par sa charge opposée et la possibilité d'une annihilation réciproque : l'équivalent antimatière d'un électron est un positron (l'antielectron) ; à des pions chargés positivement correspondent des pions chargés négativement ; protons et antiprotons jouent chacun le rôle d'antiparticule pour l'autre.

Les lois de conservation interdisent l'apparition d'une antiparticule isolée provenant de transformations énergétiques : le nombre de particules et d'antiparticules d'une catégorie donnée s'équilibre toujours. Particules et antiparticules peuvent apparaître par paires (on parle alors de « création de paires ») ; l'apparition d'une antiparticule peut également s'accompagner de l'apparition d'une particule de la même famille, comme lorsque les protons d'un noyau se transforment en neutron et émettent un antielectron auquel s'ajoute un neutrino de la même famille (on parle alors de neutrino-électron).

Si la symétrie entre matière et antimatière est une conséquence des symétries fondamentales qui ont déjà fait l'objet d'études d'une extrême précision dans de nombreux systèmes, l'univers lui-même est totalement asymétrique. Ceci est dû à l'absence complète de l'antimatière dont on pourrait s'attendre à ce qu'elle soit produite en quantité égale à la matière qui constitue notre monde. Pour tenter de découvrir l'origine possible de ce déséquilibre criant, il faut produire de l'antimatière, avec l'espoir que son étude permette de découvrir tout ou partie du mécanisme qui aurait provoqué la disparition de l'antimatière immédiatement après le Big Bang.

■ Matter and antimatter are mirror images of each other, both corresponding to the transformation of energy from one form into another: $E=mc^2$. Each type of particle has an antimatter partner, distinguished only by having the opposite charge and the possibility of mutual annihilation: an electron's antimatter equivalent is a positron (the antielectron), positively charged pions are mirrored by negatively charged pions, protons and antiprotons are each other's antiparticle.

Conservation laws forbid the appearance of an isolated antiparticle from energy transformations: the number of particles and antiparticles of a given type is always balanced. Particles and antiparticles either appear in pairs ("pair production"), or the appearance of an antiparticle is accompanied by the appearance of a particle of the same family; for example protons in a nucleus transform into a neutron and emit an antielectron together with a neutrino of the same family (an electron neutrino).

While the symmetry between matter and antimatter is a consequence of fundamental symmetries that have been investigated to excruciating precision in numerous systems, the universe itself is completely asymmetric; there is a complete absence of the antimatter that would have been expected to have been produced in equal amounts as the matter that constitutes our world. Attempts to discover a possible origin of this total imbalance require producing and studying antimatter, in hopes of finding explanations about the mechanism that lies at the heart of the disappearance of antimatter immediately after the Big Bang.

Nuclear transmutations, in which a proton transforms into a neutron, are quite common and occur naturally, e.g. in potassium isotopes. Obtaining heavier

Les transmutations nucléaires, au cours desquelles un proton se transforme en neutron, sont relativement courantes et adviennent naturellement, par exemple dans les isotopes du potassium. Mais pour obtenir des antiparticules plus lourdes, il faut travailler activement avec des particules de matière afin de créer des paires d'antiparticule-particule. Cette transformation de la matière en antimatière nécessite des interactions énergétiques, par exemple en bombardant des atomes de matière avec des particules énergétiques, afin d'utiliser l'énergie libérée lors de la collision entre des particules en mouvement très rapide et des atomes de matière pour produire des paires de particules et d'antiparticules. Une autre possibilité consiste à modifier délibérément le noyau des atomes qui composent un matériau donné – par exemple du sodium – et de le rendre instable, de sorte que lorsqu'il se désintègre pour retrouver sa stabilité, il émette un antielectron. Si ces deux processus se produisent naturellement (quoique très rarement) avec le passage des rayons cosmiques à travers la matière, la première interaction est bien plus efficace lorsqu'elle est effectuée à l'aide d'un accélérateur de particules, et la seconde avec un réacteur nucléaire, dans lequel les neutrons produits par ledit réacteur peuvent transmuter ou rendre radioactif un matériau cible.

Les accélérateurs de particules transportent généralement les particules dans le vide, de sorte que pour pouvoir exposer un matériau à ces particules, il convient d'insérer ce matériau dans des tuyaux à vide à l'intérieur desquels les particules sont transportées – une action impossible à réaliser si elle n'a pas d'abord été justifiée scientifiquement. Une alternative consiste à produire un flux de particules et d'antiparticules en annihilant un flux de particules d'antimatière à proximité de la matière à irradier. Les particules énergétiques produites lors de l'annihilation d'un grand nombre d'antiprotons pourront sortir sans difficulté des tuyaux à vide et traverseront la matière à irradier si celle-ci est placée à proximité.

L'occasion de faire usage d'un tel flux d'antiprotons s'est brièvement présentée fin 2018 : le matériau (des ballons fournis par Tomo Savić et emplis d'air de la galerie)

antiparticles however, requires actively working with matter particles to pair-produce antiparticle-particle pairs. Transforming matter into antimatter this way requires energetic interactions: one option is to shoot energetic particles at matter atoms, and to use the energy released in the collision between the rapidly moving particles and the matter atoms to produce pairs of particles and antiparticles. Another possibility is to intentionally modify the nucleus of the atom of a material—e.g. sodium—and render it unstable, so that when it decays to achieve stability again, it will emit an antielectron. While both processes happen naturally (although very rarely) through the passage of cosmic rays through matter, the first interaction is far more efficiently carried out with a particle accelerator, and the second with a nuclear reactor in which the neutrons produced by the reactor can transmute or render a target material radioactive.

Particle accelerators generally transport particles in a vacuum, so exposing material to those particles would require inserting the object to be exposed into said vacuum pipes; this is not something that can be carried out without a serious scientific reason. Alternatively, a stream of particles and antiparticles can be produced by annihilating a stream of antimatter particles very close to the material to be exposed. The energetic particles produced when large numbers of antiprotons annihilate will easily leave the vacuum pipes and will cross through the material to be exposed if it is placed nearby. Such a stream of antiprotons was briefly available for two weeks in November 2018, and the material (balloons containing gallery air and provided by Tomo Savić) could be exposed to the flux of particles and antiparticles stemming from their annihilation. The production of antiprotons is currently paused until mid-2021. However even when that production resumes, the antiprotons will no longer be transported into an area where they may annihilate; this exposure was a unique, non-recurring occasion.

The particles and antiparticles stemming from this annihilation of antiprotons on aluminum foil in the vacuum then traversed and interacted with the exposed material and, in doing so, produced a number of

ARTS AT CERN

SCULPTURE GARDEN

a pu être exposé au flux de particules et d'antiparticules provenant de leur annihilation pendant deux semaines en novembre 2018. La production d'antiprotons est pour l'heure interrompue jusqu'à la mi-2021, et même lorsque cette production reprendra, les antiprotons ne seront plus transportés dans une zone où ils seraient susceptibles de s'annihiler ; cette occasion unique ne se reproduira donc pas.

Les particules et antiparticules découlant de l'annihilation des antiprotons sur une feuille d'aluminium placée dans le vide à proximité du matériau à irradier ont ensuite traversé ce matériau et interagi avec lui ; ce faisant, elles ont produit un certain nombre de paires d'antiélectrons-électrons au sein même du matériau. L'antimatière ainsi produite s'est immédiatement annihilée à son tour pour se transformer, à l'aide d'un électron issu du matériau, en deux flashes de lumière qui ont surgi du matériau irradié. Une poignée d'antimuons provenant de la désintégration de pions peu à peu chargés positivement, et dont la course est venue s'interrompre dans le volume du matériau également désintégré, produisant des antiélectrons (qui, à leur tour, se sont annihilés avec les électrons du matériau), ainsi que des neutrinos de différents types, ont tous quitté le matériau irradié. Pour finir, un grand nombre de processus liés à la physique des particules et impliquant des antiparticules ont eu lieu à l'intérieur du ballon et de l'air qu'il contenait, transformant et annihilant pour partie la matière même du ballon comme l'air qu'il contenait. Les conséquences de ces interactions se sont échappées du ballon sans qu'on les détecte.

Des trois ballons contenant de l'air prélevé dans la galerie, deux ont été ainsi exposés à d'intenses salves de particules pendant environ dix jours ; le troisième ballon, conservé à part, n'a pas été irradié. Six mois après l'opération, la surface de ce ballon est restée brillante, alors que la surface des ballons irradiés s'était peu à peu matifiée. A cela, plusieurs raisons possibles : le passage des particules, les réactions chimiques du ballon dans la zone où s'est déroulée l'irradiation, une composition différente selon la composition des ballons, etc. L'inspection d'un ballon irradié et du

antielectron-electron pairs within the material itself. The antimatter thus produced then, in turn, immediately annihilated, transforming itself, along with an electron of the material, into two flashes of light leaving the exposed material. Occasional antimuons stemming from the decay of positively charged pions—which came to a stop within the volume of the material—also decayed, producing antielectrons (which in turn annihilated with electrons of the material) and neutrinos of different types, all of which left the exposed material. In the end, a wide range of particle physics processes involving antiparticles took place within the balloon and the contained air, partly transforming and partly annihilating the material of the balloon or the air inside. The aftermath of these interactions escaped the balloon, undetected.

Of the three balloons containing air from the gallery, two were exposed to these intense bursts of particles over about 10 days; the third balloon was safeguarded and was not exposed. This balloon maintained a shiny surface, even six months after the exposure, while the exposed balloons' surface ended up matte. This could be due to a number of reasons: the passage of the particles, chemical reactions of the balloon in the area where the exposure took place, a different composition in the makeup of the balloons, etc. An inspection of one of the exposed balloons and of the unexposed balloon a full year after the experiment revealed that the surface differentiation between the two treatments remained, and that both balloons retain a degree of inflation (the balloon membrane is clearly very impermeable). However, some deflation has taken place, leading to localized star-shaped indentations in both balloons—one in the exposed balloon, two in the unexposed one—an asymmetry caused perhaps by minimally different storage conditions.

Presented as part of the Geneva Biennale *Sculpture Garden*, Tomo Savić's installation varies the intensity of public lighting based on the number of visitors at MAMCO. This project, in addition to another piece created on one of the museum walls, grew out of Savić's artist residency at CERN, the European Organization for Nuclear Research. The Arts at CERN program is among the first worldwide to foster dialogue between artists and scientists.

ballon non irradié un an après l'opération a révélé que la différence de surface entre les deux traitements subsistait, et que les deux ballons conservaient un certain degré d'inflation (de toute évidence, la membrane du ballon était restée imperméable) bien qu'une légère déflation ait eu lieu, entraînant des rainures localisées en forme d'étoile dans les deux ballons – une dans le ballon irradié, et deux dans le ballon non irradié. Une asymétrie peut-être causée par des conditions de stockage très légèrement différentes.

Dans le cadre de la Biennale *Sculpture Garden*, Tomo Savić fait varier l'intensité lumineuse d'éclairages publics selon le nombre de visiteurs présents au MAMCO. Ce projet, ainsi que la pièce réalisée sur l'un des murs du musée, sont issus de la résidence que l'artiste a réalisé au CERN, au sein du Laboratoire européen pour la physique des particules. Arts at CERN, le programme artistique du CERN, est parmi les premiers au monde à encourager la création d'un dialogue entre artistes et scientifiques.



Collection Yoon-ja & Paul Devautour

→ 02.04–06.12.2020

□ Yoon-ja Choi et Paul Devautour cessent toute production artistique personnelle en 1985. Devenus *opérateurs en art*, ils s'occupent ensemble de la promotion des artistes qu'ils « représentent » et consacrent une grande partie de leur temps au développement et à la gestion de leur « collection ».

Ils déplacent ainsi leurs activités de la production d'objets artistiques à celui de leur repérage, de leur collecte et de leur mise en scène. Devenus collectionneurs, le couple développe une « méta-œuvre », entre fiction et réalité, occupant les postes clés de la stratégie de l'art en devenant, tour à tour, historiens d'art, critiques, commissaires d'exposition et agent d'artistes.

Parmi les artistes qu'ils collectionnent, figurent de curieux patronymes : Richard Allibert, Buchal et Clavel, J. Duplo, Kit Rangeta, Lady Pénélope ; d'autres aux consonances plus familières : Cercle Ramo Nash, Manuel Ismora, Claude Lantier, Alexandre Lenoir, Martin Tupper, David Vincent ; d'autres, encore, aux résonances internationales : Art Keller, Richard Kongrosian, Vladimir Kutusov, Gladys Clover.

Ces artistes, tous fictifs, sont des hétéronymes de Yoon-ja Choi et Paul Devautour. Par leur entremise, il s'agit d'établir un diagnostic du monde de l'art de l'époque, un art qui donne une grande importance au contexte (Alexandre Lenoir), souvent accompagné par un discours théorique vide (Claude Lantier) et où les stratégies d'expositions remplacent volontiers les questions esthétiques (Buchal et Clavel).

Exposées depuis 1994 au MAMCO, entrées dans les collections du musée par donation en 2019, les œuvres réunies sous le label « Collection Yoon-ja & Paul Devautour » esquissent donc une cartographie des usages de l'art, de la rencontre des collectionneurs, en 1985, à leur séparation en 2004.

■ In 1985, Yoon-Ja Choi and Paul Devautour stopped making work under their own names. They devoted themselves, as “art operators,” to promoting artists they “represented,” spending much of their time growing and managing their “collection.”

Once practicing artists, the pair turned their attention to identifying, collecting and exhibiting artwork instead. The result was a kind of “meta-work” – part fiction, part reality – in which the new collectors fulfilled various strategic, behind-the-scenes roles, serving variously as art historians, critics, curators and agents.

Some of the artists in their collection had curious-sounding names: Richard Allibert, Buchal & Clavel, J. Duplo, Kit Rangeta and Lady Penelope. Others were more plausible: Ramo Nash Circle, Manuel Ismora, Claude Lantier, Alexandre Lenoir, Martin Tupper and David Vincent. Others still had a distinctly international flavor: Art Keller, Richard Kongrosian, Vladimir Kutusov and Gladys Clover. The truth, however, was that none of them actually existed. They were all alter egos of Yoon-Ja Choi and Paul Devautour.

The duo's enterprise allowed them to develop a critical panorama of the art forms present on the market at the time. While some works only made sense in their exhibition context (Alexandre Lenoir), others expounded empty theory (Claude Lantier) or deliberately sidelined aesthetic questions in favor of exhibition strategies (Buchal & Clavel).

The pair's works, exhibited at MAMCO beginning in 1994, were donated and added to the museum's permanent collection in 2019. The Collection Yoon-Ja & Paul Devautour is a record of how the art system operated between 1985, when they met, and 2004, when they parted ways.



Franz Mon

→ 28.01–16.08.2020
 → Exposition organisée par Paul Bernard, Gabriele Detterer et Maurizio Nannucci

□ Franz Mon (*Francfort-sur-le-Main en 1926) fait partie de ces pionniers de la littérature et de l'art expérimental qui, au milieu du 20^e siècle, ont exploré de nouveaux territoires. Ses premières expérimentations autour du langage naissent dans l'effervescence du renouveau artistique qui infuse et porte toutes les disciplines du monde des arts dans les années 1950, en dépassant les limites des genres. C'est l'époque où s'élaborent des concepts de création interdisciplinaires et intermédiaires qui, progressivement, vont faire naître une esthétique nouvelle, construite sur des formes d'expression poétique, typographique, picturale et acoustique non conventionnelles.

Dans ses mémoires *Wie was begann* (« Comment cela a commencé »), Franz Mon évoque ce qui, pour lui, fut l'élément moteur de ses premières réalisations : « L'art et la littérature, de pair avec la redécouverte et l'évaluation de l'apport de nos prédécesseurs des années 1920. »

Le dadaïsme, et tout particulièrement Kurt Schwitters, est l'un des points de référence majeur de cette redécouverte. Franz Mon s'est également inspiré de Guillaume Apollinaire ou du surréaliste André Breton. Indissociable de la « poésie concrète », la question de savoir « comment parvenir à créer quelque chose qui soit encore un texte à partir du minimum de signes (ou de fragments de signes) possible » est également au centre de ses réflexions artistiques. Il se sert pour cela de tout ce qui peut être considéré comme un signe formel, en utilisant comme matériau de base le langage textuel et iconographique de la communication de masse imprimée que constituent, par exemple, les journaux.

On peut distinguer trois formes principales d'expression, comme autant de fils de trame, dans l'ensemble de son œuvre de plasticien des mots : la poésie expérimentale,

■ Franz Mon (born in 1926 in Frankfurt am Main) was one of the pioneers of experimental literature and art, breaking new ground in the mid-twentieth century. His poetic work started in the wake of the go-ahead-spirit that pervaded all the arts in the 1950s and shattered the boundaries of genre. The period saw progressive, interdisciplinary and cross-media art forms establish new aesthetics of unconventional means of expression: poetic, typographic, visual, and auditory.

Mon recalled in his memoir *“Wie was begann”* [How something started] what it was that drove those early works: “Art and literature, hand in hand with the rediscovery and evaluation of predecessors from the 1920s.” One of the key moments of this rediscovery was Dada, especially Kurt Schwitters; he was equally inspired by Guillaume Apollinaire and the surrealist André Breton. As a protagonist of the early concrete poetry movement, Mon also considered the question of how few written characters (fragments) are needed to create some kind of text. For this purpose, anything that resembles a character is good. His raw material consistently includes the daily written and visual language of printed mass media.

Overall, his forms of expression can be divided into three strands: experimental poetry, collages of images and texts, and radio plays. The homage exhibition at MAMCO *“Artikulationsspuren/Traces of articulations”* included examples of all three pivotal groups of his oeuvre. The title of the homage refers to Mon's debut volume *“artikulationen”* [Articulations], published in 1959, which contains experimental texts and linguistic reflections, foreshadowing the way he will explore byways as well as highways, with the two intersecting.





les collages mêlant textes et images, et les pièces radiophoniques.

L'exposition-hommage du Cabinet de poésie concrète du MAMCO, «*Artikulationsspuren/Traces d'articulations*», présentait des exemples de chacun de ces trois groupes d'œuvres. L'intitulé de cet hommage fait référence au tout premier volume publié par Franz Mon, en 1959: *artikulationen* («*articulations*»). Un mélange de textes expérimentaux et de réflexions critiques sur le langage qui annonce ses futures explorations hors des sentiers battus, là où les frontières s'effacent et les chemins se croisent.

Les œuvres choisies par Paul Bernard et Gabriele Detterer se concentraient sur la diversité de son expression artistique, ainsi que sur la richesse de l'écriture et du langage employés comme matériau. Les collages de poésie visuelle, en particulier, réalisés à partir de pages déchirées de journaux, permettaient à chaque spectateur d'en faire sa propre lecture, en faisant appel à ses souvenirs et ses sentiments propres.

Au centre du mur de l'exposition se trouvait le poème-alphabet intitulé *ainmal nur das alphabet gebrauchen* (1967) («*Utiliser chaque lettre de l'alphabet une seule fois*»). Franz Mon y remodèle les signes et en modifie la lisibilité et l'intelligibilité. Il va ainsi transformer la signification concrète en une figuration abstraite, faisant de cette création une œuvre-clé de la transition entre poésie et art visuel.

Une installation sonore permettait en outre de découvrir les pièces radiophoniques de Franz Mon, telles que *weiß wie weiß* («*blanc comme blanc*») de 1964 et *das gras wies wächst* («*l'herbe pousse dru*») de 1969, qui mettent l'accent sur le corps sonore de la parole. Franz Mon considère ses pièces expérimentales audio comme des outils pour lutter «*contre le dessèchement rationnel du langage quotidien*».

—Gabriele Detterer

The works were selected by Paul Bernard and Gabriele Detterer; they focused on the variety of poetic expression, and the wealth of text and language as raw material. The collages of visual poetry made up of torn pages of newspapers, in particular, allowed every viewer to consciously choose an individual manner of reading based on their very own personal store of emotions and memories.

In the middle of the display wall was the alphabet poem “*einmal nur das alphabet gebrauchen*” (1967) [using every letter of the alphabet only one time]. The way Franz Mon reshapes and reforms the legibility and comprehensibility of concrete characters imbued with meaning until they become an abstract figure makes this a key work in the transition between poetry and visual art.

Listen: a sound installation invited to discover Franz Mon's radio plays. His early audio pieces *weiß wie weiß* [white as white] (1964) and *das gras wies wächst* [the grass is thickening] (1969) emphasize the sound incarnation that is the spoken word. Franz Mon considers his experimental audio pieces as a possible tool to create “a compensatory movement against the rational ‘dehydration’ of everyday language”.

—Gabriele Detterer



HIGH
LIGHTS

Robert Filliou, *Eins, un, one...* (1984)



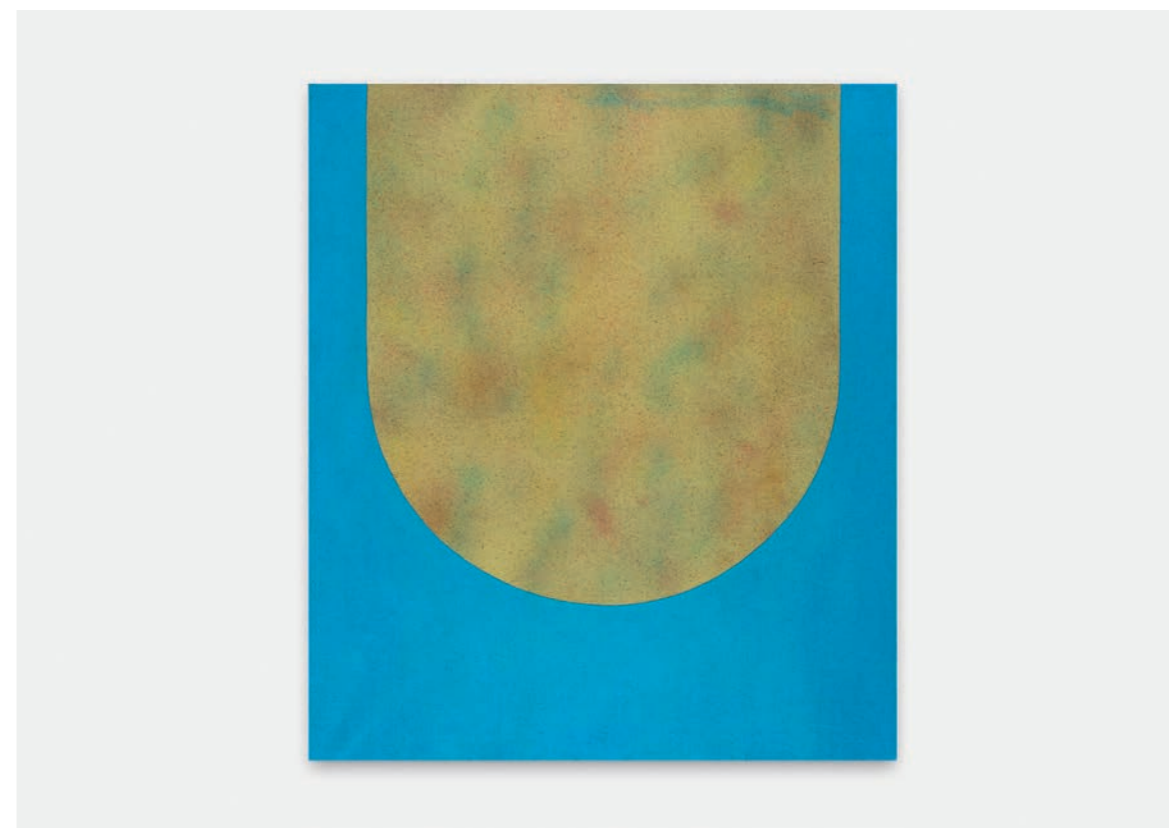
□ A partir d'un objet manufacturé banal, le dé, qu'il singularise (chaque face ne comportant qu'un seul point), Robert Filliou (1926-1987) crée une œuvre qui emblématise sa vision du monde. *EINS. UN. ONE...* (1984) prend initialement la configuration d'un cercle de neuf mètres de diamètre délimité par un bandeau de bois circulaire haut de 80 centimètres. La sculpture se compose d'un nombre considérable de dés (de 5'000 à plus de 10'000), de tailles et de couleurs différentes, soit les couleurs primaires (bleu, rouge, jaune) auxquelles s'ajoutent le noir, le blanc et le bois naturel. L'installation de l'œuvre se fait en lançant les dés qui tombent sur le sol en une constellation colorée inédite, comme ces Mandalas symbolisant le cosmos, la quête de l'unité et de la plénitude dans la pensée bouddhiste.

Si cette occurrence de l'œuvre est conditionnée par la « structure en village » de l'exposition *von hier aus* où elle était présentée pour la première fois et où coexistaient des constructions servant à délimiter clairement le périmètre de chaque réalisation, Filliou énonce dans le texte du catalogue deux autres modalités de présentation. La première décrit un déploiement en spirale – variante formelle qui appelle une même interprétation cosmique que le cercle. La seconde, la plus riche symboliquement, consiste à donner un dé à chaque visiteur, diluant l'œuvre en autant « d'univers » que de porteurs de dés. « L'art, ce n'est pas de fabriquer un tableau, mais de déclencher quelque chose autour d'un tableau » disait Filliou. L'art, qu'il préfère nommer *Création Permanente*, doit contribuer au rêve collectif et, pour cela, plutôt que la centralité et la définition d'une forme, c'est le réseau (l'« eternal network ») qui importe.

■ From a mundane, manufactured object—a singular die with only one dot on each face—Robert Filliou (1926–1987) created a work that was emblematic of his worldview. *EINS. UN. ONE...* (1984) initially takes the form of a nine-meter-diameter circle enclosed by an 80-centimeter-high band of wood. The sculpture itself is composed of a large number of dice (anywhere from 5,000 to over 10,000) of various sizes, in primary colors (red, yellow and blue), plus black, white, and unpainted wood. The work is installed by throwing the dice onto the floor to create a unique, colorful constellation reminiscent of the mandalas that symbolize the cosmos and the search for unity and fulfilment in Buddhist thought.

This iteration is based on the “village structure” used in the exhibition *von hier aus*, where the piece was first shown: each work in that exhibition was accompanied by a structure that served as a clear boundary separating it from the others. In the exhibition catalog, however, Filliou described two other ways the piece might be presented. The first was to spread the dice out in a spiral, a formal variant evoking the same cosmic interpretation as the circle. The second—and symbolically richer—option was to give one dice to each visitor, thus diluting the work into as many “universes” as there were carriers of the dice. As Filliou put it: “Art is not creating a painting, but causing a reaction through a painting.” Art, which Filliou preferred to call permanent creation, had to contribute to our collective dream. It was not form that mattered, but the “eternal network.”

Marcia Hafif, *189., 1968*



□ C'est dans les années 1960 que Marcia Hafif entre en abstraction. Elle commence alors à envisager la peinture non plus comme un moyen de représenter le monde extérieur, mais le tableau en tant qu'objet; elle dit d'ailleurs de sa peinture qu'elle est « concrète ». Si son bagage artistique lui vient en grande partie de la scène californienne de cette époque, elle suit aussi la ligne picturale défendue par Clement Greenberg en réaction à l'expressionnisme abstrait. La régularité géométrique, l'exécution anonyme, le contraste de deux couleurs, le refus de tout illusionnisme et de la tridimensionnalité sont les fondements de sa peinture. En 1961, Marcia Hafif quitte la Californie pour s'installer à Rome où elle découvre une scène artistique vivifiante et où elle aborde dans sa peinture, de façon méthodique, des problématiques ligne/fond et couleur/forme.

189. appartient aux dernières séries de peintures produites pendant les années romaines. Marcia Hafif expérimente alors une nouvelle technique, en peignant des toiles où s'opposent peinture au spray et peinture en aplat. L'usage du spray produit une peinture vaporeuse proche des nuages que l'artiste photographie depuis l'avion, lors de son voyage de retour aux États-Unis en 1969. Les sept dernières peintures romaines, entièrement réalisées au spray, ne semblent d'ailleurs être que des images de nuées traversées de rayon lumineux.

Pendant toute sa période italienne, Marcia Hafif aura produit une peinture abstraite flirtant avec la figuration. Un grand moment de peinture dans lequel s'exprime un pur bonheur de peindre, matérialisé par des couleurs lumineuses. « Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude », écrivait Cézanne.

■ Marcia Hafif started producing abstract art in the 1960s. That was when she began to view painting as object rather than as a way of representing the outside world; she described her work as “concrete.” Though largely rooted in the Californian art scene of the time, Hafif also created the kind of paintings advocated by Clement Greenberg in reaction to Abstract Expressionism. Her work features regular geometric forms, impersonal execution, two contrasting colors, and a rejection of any form of illusionism or three-dimensionality. In 1961, Hafif left California and settled for a time in Rome. There, she discovered a lively art scene and methodically began to tackle questions of line/field and color/form in her painting.

189. is from one of the last series that Hafif produced during her time in Rome, in which she experimented with a new technique combining spray paint and flat fields of color. The spray paint produces a vaporous effect, similar to the clouds Hafif would photograph from the plane on her way back to the United States in 1969. Her last seven paintings in Rome, created entirely using spray paint, also resemble clouds shot through with rays of light.

Throughout her time in Italy, Hafif produced abstract paintings that verged on the figurative: this was an important period for her work in which we can see the pure joy of painting materialized in luminous colors. As Cézanne once put it, “When color is at its richest, form achieves its fullest expression.”

Richard Pettibone, *After Roy Lichtenstein (Sock, 1962)*, 1965



□ Depuis le milieu des années 1960, l'artiste américain Richard Pettibone (né en 1938) réalise, à la main, des reproductions à échelle réduite d'œuvres d'autres artistes. Cette pratique de miniaturiste, qui demande patience et méticulosité, fait de lui l'un des précurseurs, avec Elaine Sturtevant, de ce que l'on appelle « l'appropriation » : un art qui se développe surtout à partir des années 1980 et qui se caractérise par son emprunt de formes existantes, interrogeant la notion d'original.

D'emblée, Pettibone a miniaturisé les œuvres de ses contemporains, notamment celles d'Andy Warhol, de Frank Stella, de Jasper Johns, ou, ici, de Roy Lichtenstein, dont il découvre les travaux dans des magazines. L'échelle réduite de ses tableaux correspond d'ailleurs à la taille des reproductions dans ces magazines des œuvres qu'il copie. Cette relation à la chose imprimée est ici d'autant plus manifeste que la légende de l'œuvre copiée est inscrite sur le tableau : une manière d'indiquer que Pettibone n'a pas copié une œuvre d'après nature, qu'il a reproduit son apparition dans un imprimé. Il s'agit donc de la reproduction manuelle d'une reproduction mécanique.

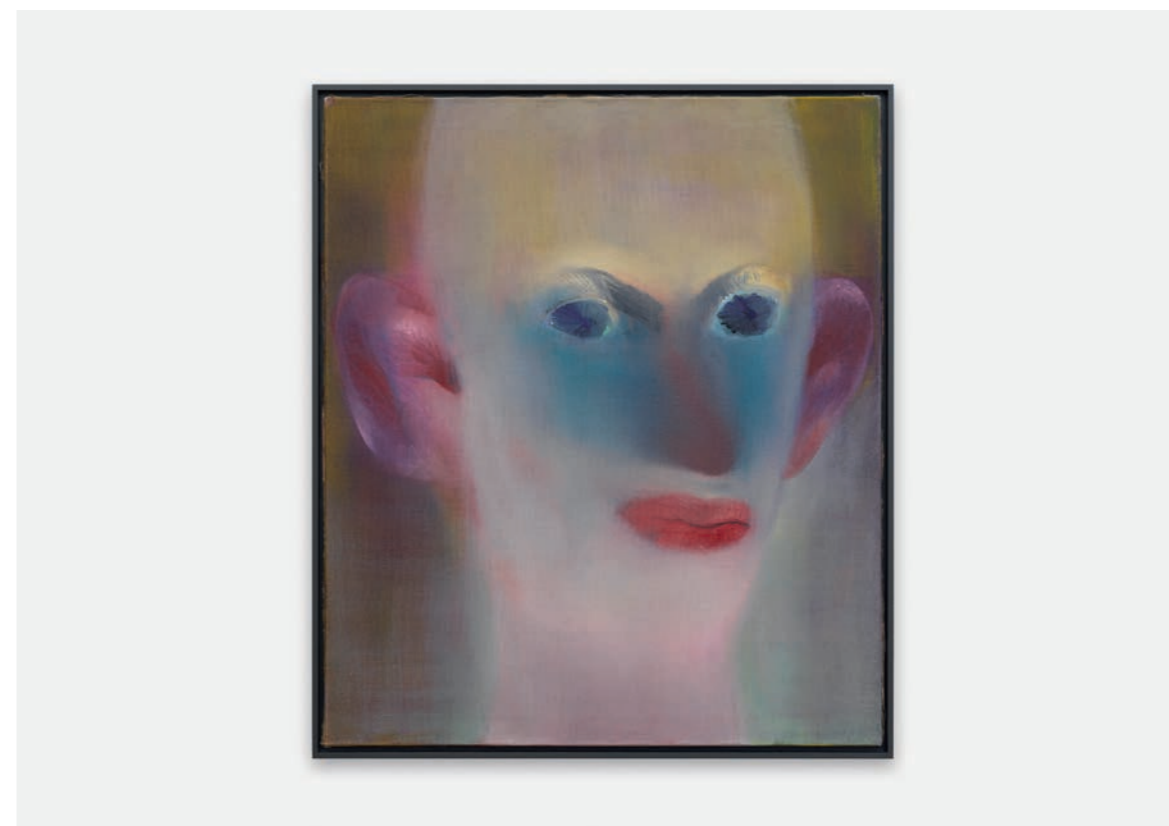
Or, les œuvres du Pop Art entretiennent elles-mêmes un rapport particulier à l'image imprimée, qu'il s'agisse de la photographie, la publicité ou la bande dessinée. Dans *After Roy Lichtenstein*, la version miniaturisée par Pettibone, la chaussette a perdu la trame qui caractérisait sa première version. L'appropriation de Lichtenstein par Pettibone produit ainsi une mise en abyme : la reproduction d'un original imitant une technique mécanique est à son tour copiée pour imiter un objet artisanal.

■ American artist Richard Pettibone (born 1938) has been creating handmade miniature reproductions of works by other artists since the mid-1960s. This meticulous and time-consuming practice made him—along with Elaine Sturtevant—one of the pioneering artists to use appropriation: the practice of borrowing existing forms to interrogate the notion of originality. Appropriation art would only begin to be developed in earnest in the 1980s.

Pettibone began by miniaturizing works by his contemporaries, including Andy Warhol, Frank Stella, Jasper Johns and—as seen here—Roy Lichtenstein. He discovered the artists' work in magazines; the small scale of his paintings corresponds to the size of the reproductions he copied. Here the relationship to the printed version is made all the more manifest through the caption inscribed on the painting; Pettibone makes it clear that the reference for his copy is not the original, but its printed form. It is a manual reproduction of a mechanical reproduction.

The Pop art paintings on which Pettibone based his own work have, in and of themselves, a singular relationship with the printed image, whether it be photography, advertising, or comics. In *After Roy Lichtenstein* (Pettibone's miniaturized version) the sock loses the dots that characterized the original. Pettibone's appropriation of Lichtenstein's work creates a *mise en abyme*: a reproduction of an original that featured imitation of a mechanical technique is in turn copied in imitation of a handcrafted object.

Miriam Cahn, *Sans titre (13 + 14 + 18.07.2003)*, 2003



□ Les premiers travaux de l'artiste suisse Miriam Cahn (*1949, Bâle) sont des dessins de petits formats réalisés entre 1975 et 1976. Entre 1978 et 1980 elle réalise plusieurs grands dessins dans l'espace public à Paris et à Bâle, en particulier sur des piliers de ponts et de tunnels. « Je voulais y mettre mes traces avec un matériel "nul" et provisoire comme le fusain ou la craie, qui disparaîtrait avec le temps et la pluie. Ça a marché parfaitement. », déclare-t-elle.

À la fin des années 1980, elle emploie la couleur en plus du dessin en frottant des pigments sur du papier et se met progressivement à la peinture à l'huile. Quels que soient la technique et le format de l'œuvre, un temps identique (généralement deux heures) lui est alloué. Les thèmes sont récurrents : femmes, hommes, maisons, animaux, paysages, plantes.

Sans titre (13 + 14 + 18.07.2003), 2003 est emblématique du travail de Miriam Cahn. Il s'agit d'une figure, placée au centre de la toile, qui nous fixe d'une manière directe, intense et cependant vide. Les contours du visage sont brumeux et l'ensemble du motif est comme un halo de lumière qui vibre sur la surface picturale. Comme l'artiste le précise, sa peinture est « très corporelle et très performative », et ce tableau semble avoir été exécuté rapidement, avec des gestes contrôlés qui glissent sur le support.

Admiratrice d'Edvard Munch et de Philip Guston, Miriam Cahn pratique une peinture figurative qui tient à la fois d'une manière de rayonnisme et de l'art pariétal. Elle peint moins des visages que des têtes, moins des nus que des volumes de chair et d'os, et relie chacun de ses sujets à une sorte d'humanité et de nature d'avant la parole.

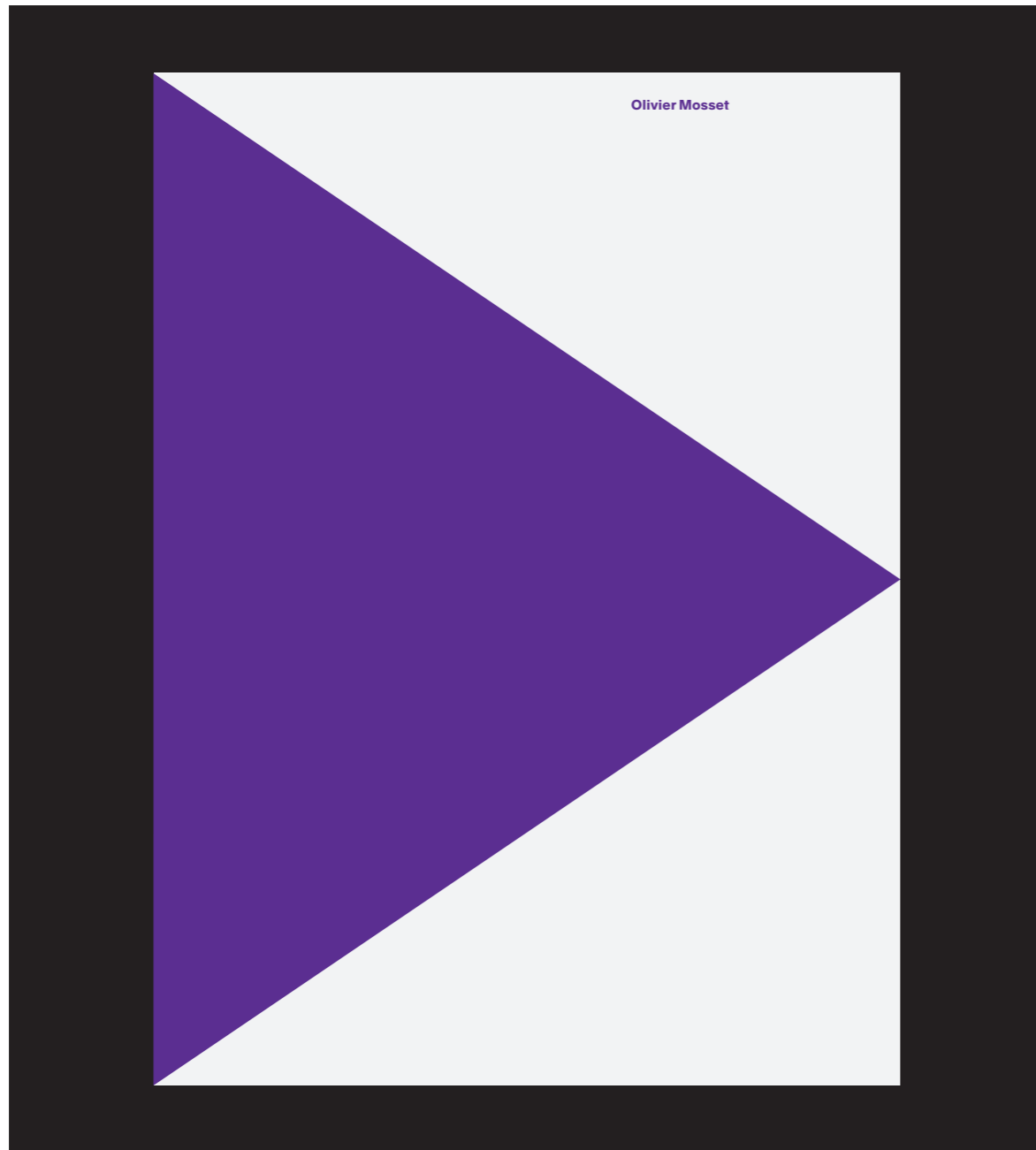
■ Swiss artist Miriam Cahn (b. 1949, Basel) created her first small-scale drawings in 1975 and 1976. From 1978 to 1980, she produced several large drawings in public areas in Paris and Basel, including in tunnels and on the supporting columns of bridges. "I wanted to trace my lines using a 'poor,' temporary material like charcoal or chalk that would disappear in rainy weather," said Cahn. "It worked perfectly."

She began adding color to her drawings in the late 1980s, first by rubbing pigments onto paper, and then gradually transitioning to oil painting. No matter the technique and format, she always accords an equal amount of time (usually two hours) to each work. The same motifs recur again and again: women, men, houses, animals, landscapes, plants.

The 2003 painting *Untitled (13 + 14 + 18.07.2003)* is representative of Cahn's work. The composition centers on a figure, who fixes the viewer with a direct, intense, yet empty stare. The contours of the face are hazy, and the overall effect is that of a halo of light vibrating on the painting's surface. The artist has described her paintings as "very embodied and very performative," and this piece appears to have been created quickly, in smooth strokes executed by a controlled hand.

An admirer of Edvard Munch and Philip Guston, Cahn created figurative works that resemble both cave art and a sort of Rayonism. She does not paint faces so much as heads, nor nudes so much as shapes composed of flesh and bone. She links each of her subjects to a humanity and nature that predate the spoken word. The still figure, with its affectless gaze, embodies an existence straight out of the deepest wilderness.

Publications



La rétrospective consacrée à Olivier Mosset nous offre l'occasion de publier une monographie qui retrace le parcours de l'artiste et dont l'iconographie repose sur une série de prises de vue en macro réalisées durant l'exposition. Ces gros plans permettent d'observer à quel point la matérialité de la peinture est omniprésente dans les œuvres de Mosset et sont reproduites à l'échelle 1:1 dans la publication.

En plus de ce regard inédit, la couverture de l'ouvrage a été imprimée avec de l'encre thermochromique, qui possède la particularité de changer de couleur à partir de 27,5°C. Le lecteur imprime donc temporairement ses empreintes lorsqu'il manipule le livre.

L'ouvrage existe en deux versions : française distribuée par Les presses du réel et Servidis Suisse et anglaise portée par JRP|Editions.

Olivier Mosset's retrospective provided the occasion to re-photograph his works for this monograph. Macrolenses were used to provide illustrations for the book, which would draw attention to the materiality of the pictorial work, as well as to print them at a 1:1 scale in the book.

In addition to this renewed perspective on Mosset's work, the cover of the publication was printed with thermo-chromic ink: by holding it in your hands, you will temporarily alter its color.

The book is released in two editions: the English one is published by JRP|Editions, while the French one is carried on in trade by Les presses du réel and Servidis Suisse.





☐ Dans la perspective d'un accueil le plus large possible, le MAMCO renforce progressivement ses actions en faveur des personnes avec handicap : aménagement des accès, amélioration de la signalétique, adaptation des outils de médiation et mise en place de collaborations durables avec des institutions suisses et genevoises spécialisées.

Afin que chaque visite soit une expérience unique, les propositions du MAMCO s'adressent aux adultes comme aux enfants et font en sorte de mélanger tous les publics. Pour les personnes en situation de troubles du comportement, de la personnalité et de handicap mental, le MAMCO offre désormais des visites conçues spécifiquement par une médiatrice spécialisée en fonction des âges et des besoins.

Le MAMCO organise également des visites descriptives et des ateliers artistiques à destination des publics malvoyants et non-voyants, et étendra prochainement ses capacités d'accueil grâce à des visites en langue des signes française (LSF) à destination des sourds et malentendants, ainsi qu'en FALC – français facile à lire et à comprendre.

Renseignements et réservations auprès de visites@mamco.ch et sur www.mamco.ch (onglet « médiation »). Ces programmes sont soutenus par JTI.

■ As part of efforts to welcome the widest possible public, MAMCO is gradually developing its resources for differently abled visitors: refurbished access points, improved signage, specially adapted interpretative tools, and long-term partnerships with specialist Swiss and Geneva-based institutions.

MAMCO works to ensure that each visit is a unique, enriching experience, accessible to a diverse audience of all ages. MAMCO offers tours with a trained guide, specially devised for adults and children with special needs.

MAMCO also organizes descriptive tours and art workshops for partially sighted and blind visitors, and will soon be offering tours in French sign-language and FALC (French adapted for visitors with dyslexia and/or learning difficulties).

Information and bookings at: visites@mamco.ch and www.mamco.ch ("Visitors Resources" tab). These programs are supported by JTI.



☐ Le MAMCO a mis en place un plan spécifique de protection des visiteurs et du personnel pour répondre à la crise sanitaire que nous traversons.

La jauge du musée a été réduite (10m² par personne minimum, soit max. 300 personnes dans le bâtiment) et un système de comptage électronique permet de connaître le nombre de personnes présentes dans le musée en temps réel (affichage disponible sur notre page web et nos écrans d'accueil).

L'accès au bâtiment et au musée ont été réaménagés. Des points de distribution gratuite de désinfectant ont été mis en place à chaque étage. Un programme de nettoyage spécialisé est appliqué à tous les espaces contraints (toilettes, ascenseurs, rampes d'escalier, etc.). Il est à noter que le musée ne dispose pas d'air conditionné et que ses salles sont aérées régulièrement.

Nos programmes tels que les Nocturnes et les Dimanches gratuits sont maintenus, mais l'offre de convivialité est réduite. Un nouveau créneau de visite pour personnes vulnérables, les Matinales, a été inauguré dès la réouverture du musée.

Les visites guidées sont désormais organisées avec des audioguides (désinfectés après usage) et sur réservation.

Toute l'équipe du musée se réjouit de vous accueillir à nouveau !

■ MAMCO has put in place a protection plan for visitors and staff in response to the current public health crisis.

The maximum number of people permitted within the museum has been reduced to 300, to allow for 10 m² per person. An electronic counting system shows the number of visitors in real time, which can be viewed on our welcome screens and website.

The building and museum entrances have been reconfigured, and hand sanitizer is freely available on each floor. All enclosed spaces (restrooms, elevators, stairways, etc.) are cleaned according to a special protocol. We do not have air conditioning, and all galleries are ventilated regularly.

We still propose Late Openings and Free Sundays, but we have reduced the number of programmed activities. Since the museum reopened, new morning hours have been reserved for vulnerable groups.

Tours are now provided using audio guides that are disinfected after each use (reservation required).

We look forward to welcoming you back!

Association des Amis du MAMCO



☐ Cycle de cours sur l'art contemporain

De septembre à juin, l'Association des Amis du MAMCO propose un cycle de cours sur l'art contemporain, assurés par les collaborateurs du MAMCO et des intervenants externes.

Série 1

De la création aux temps des pandémies: une introduction à l'art contemporain

par Nicolas Garait-Leavenworth, artiste, traducteur et curateur

Série 2

Autour des expositions (1964 - 2021): objets historiques et sujets contemporains

par Paul Bernard, conservateur et Julien Fonsacq, conservateur en chef, MAMCO

Corps-à-corps: L'art contemporain et le public

par Charlotte Morel, responsable du Service des Publics, MAMCO

Série 3

Varia

par Thierry Davila, conservateur en charge des publications, MAMCO

Série 4

Imaginaires technologiques

par Jill Gasparina, critique, curatrice et enseignante à la HEAD, Genève

Pour découvrir le programme complet de l'Association:
www.amamco.ch





MAMMOGRAPHY