



MIAMI  
WORLD  
COUNCIL  
ON  
ARTS

N° 3 2019



## 04 On View

- René Daniëls
- Marcia Hafif
- Martin Kippenberger
- Richard Nonas

## 22 Preview

- Walead Beshty

## 32 Rear View

- Pattern, Decoration & Crime
- Cabinet d'arts graphiques

## 46 Features

- General Idea
- Mail Art

## 62 Highlights

Le MAMCO Journal est édité semestriellement à 12'000 exemplaires. / Rédacteur en chef → Lionel Bovier / Rédaction → Thierry Davila / Textes → Paul Bernard, Lionel Bovier, Sophie Costes, Thierry Davila, Chloé Gouédard / Traductions → Ian Monk, Louise Lalaurie, Kevin Slide / Design → Gavillet & Cie/Devaud / Typographie → Apax + Practice (optimo.ch) / Logistique → Chloé Gouédard

Couverture → *Three Color Curl* (CMY/Six Magnet: Irvine, California, September 6, 2009, Fuji Crystal Archive Type C, Em. No. 165-021, 06609), 2009 (détail) / *Six Color Curl* (CMMYYC/Four Magnet: Irvine, California, July 19, 2008, Fuji Crystal Archive Type C, Em. No. 165-021, 28108), 2009 (détail) / Intérieur de couverture → Mai-Thu Perret, MAMCO, 2018–2019 / Images → Annik Wetter, Fredrik Nilsen, Lee Stalsworth (couverture); Pieter Heijnen (p. 8); OKNO Studio (p. 12); Walead Beshty Studios, Inc. (p. 22, 25); Hugh Kelly (p. 28);

Brian Forrest (p. 30-31); Julien Gremaud (p. 68) / Courtoisies → Joel Wachs, New York (p. 4); Collection Defares, Amsterdam (p. 7); Fondation René Daniëls (p. 10); Collection Kunst op de Campus Universiteit Antwerpen (p. 10); the Estate of Martin Kippenberger, Galerie Giela Capitain (p. 12, 14-15); the Estate of Marcia Hafif, Marcia Hafif Trust (p. 16, 18); Galerie Hubert Winter (p. 18); coll. MEL compagnie des arts (p. 43)

Pré-press → Bombie, Genève / Production → Swissprinters AG, Zofingen / © 2019, MAMCO Genève, les artistes et les auteurs / Tous droits réservés

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

# Editorial

## Lionel Bovier

□ « Que veulent les images ? » demande, depuis plus de vingt ans, W.J.T. Mitchell, figure centrale des « visual studies » aux États-Unis. Il est avant tout question, dans ce champ d'étude, de refonder une nouvelle *iconologie*, c'est-à-dire de considérer l'image non pas uniquement en termes d'objet ou de signification, mais également de relations avec la société dans laquelle elle est produite.

La langue anglaise fait déjà la distinction entre *picture* et *image* : « picture » désigne une image sur un support (ainsi, vous pouvez accrocher une « picture », pas une image), tandis que « l'image » reste transférable d'un médium à un autre et survit même à la destruction de son support physique. Or, c'est bien ce que, au début des années 2000, sont venus prouver des artistes tels que Wade Guyton, Kelley Walker ou Seth Price, mais aussi Walead Beshty, Hito Steyerl et Laura Owens : que l'image dispose d'un nouveau statut, forgé au cours du 20<sup>ème</sup> siècle, d'abord lié à sa « reproductibilité technique » puis à son devenir « surface informationnelle ».

Si, jusqu'à l'orée du 20<sup>ème</sup> siècle, on pense encore l'image par sa *technique*, à l'instar d'une ségrégation entre peinture et photographie, œuvre unique ou éditée, image abstraite ou figurative, le médium de l'image est désormais plus que son matériel, plus que son message : il est l'ensemble des pratiques qui rendent possible son émergence, c'est-à-dire non seulement la toile et la peinture, par exemple, mais aussi le châssis, l'atelier, la galerie, le musée, le système marchand ou la critique.

Ce sont à ces évolutions de la notion d'image, de l'abandon des catégories traditionnelles des Beaux-Arts aux mutations ontologiques du régime visuel, que s'attachent les prochaines séquences d'exposition du MAMCO.

Premier épisode : montrer par la présentation simultanée de deux pratiques picturales qu'en apparence tout oppose, que l'image figurative peut *aussi* être une

■ “What do pictures want?” W.J.T. Mitchell, a central figure in “visual studies” in the USA, has been asking for more than twenty years. Above all, visual studies seeks to establish a new “iconology”—to consider pictures not solely as objects or vehicles for meaning, but also in terms of their relationship to the society within which they were made.

The English language makes a clear distinction between “picture” and “image”: “picture” refers to an image and its support (one may hang a picture on a wall, but not an image), while “image” is a transferable term, from one medium to another. An image may even survive the destruction of its physical support.

This is precisely what artists such as Wade Guyton, Kelley Walker, and Seth Price, or Walead Beshty, Hito Steyerl, and Laura Owens, set out to prove in the early 2000s: namely, that the image has acquired a new status, forged over the course of the 20th century, connected first and foremost to its “technical reproducibility” and subsequently to its emerging role as an “informational surface.”

Up to the turn of the 20th century, our perception of an image was conditioned by its technique—witness the segregation of painting and photography (the former unique, the latter published in numbered editions), or abstract and figurative images. Subsequently, however, our perception of an image’s “medium” expanded to encompass a much wider definition and message embracing the ensemble of practices that make its genesis and presentation possible—not only canvas and paint, for example, but also the chassis, studio, gallery, museum, and the systems underpinning the art market or its critical reception. This evolution in the concept of the image, from the abandoning of the traditional categories of “fine arts” to the ontological shifts in the visual regimen, is the focus of the upcoming series of exhibitions at MAMCO.

forme d'interrogation de la représentation et que l'image abstraite peut *aussi* provenir de sensations et demander une réponse phénoménologique. Cette forme de « dialectique » nous est offerte, ce printemps, par les rétrospectives parallèles consacrées à René Daniëls et Marcia Hafif. Le premier réalise des œuvres qui parlent de leur contexte de production et de présentation, chaque tableau mettant en abyme et en question la pratique picturale elle-même, tandis que l'on sent poindre le souvenir de paysages romains dans les peintures « abstraites » des années 1960 de la seconde et que l'on perçoit que ses monochromes répondent à une véritable enquête « matériologique ».

Episode 1: a simultaneous presentation of two superficially opposing painting practices demonstrates how the figurative image can *also* question representative form, and how an abstract image may *also* derive from lived, sensory experience, and demand a phenomenological response—a dialectic explored in spring 2019, in parallel retrospectives of the work of René Daniëls and Marcia Hafif.

Daniëls creates works that address the context of their making and display, each picture both reflecting and challenging the practice of painting itself, while Hafif's “abstract” paintings of the 1960s are suffused with the glimpsed memory of Roman

## Le médium de l'image est désormais plus que son matériel, plus que son message : il est l'ensemble des pratiques qui rendent possible son émergence.

C'est cet ancrage dans la perception et l'espace que souligne encore la présence, au sein du parcours de salles dédiées à « l'inventaire » de Hafif, d'une importante installation *in situ* de Richard Nonas. Tout comme, à l'étage qui réunit un ensemble d'œuvres de la série des « nœuds de papillon » de René Daniëls, la présentation du MOMAS de Martin Kippenberger rappelle les liens qui peuvent se tisser, autour d'une forme de critique institutionnelle, entre les tableaux du peintre hollandais et la fiction muséale de l'artiste allemand.

Second épisode, cet été : au travers d'une importante présentation monographique consacrée à Walead Besthy et de plusieurs autres propositions, expliciter l'image comme résultat d'un processus, plus proche d'un « software » que d'un « hardware ». Produites par un « programme », les œuvres de Walead Beshty questionnent également l'*apparatus* de leur émergence ou les liens qu'elles entretiennent au réel, nous confrontant à l'un des héritages les plus singuliers de l'art conceptuel : comprendre que l'art est peut-être moins *dans* l'objet que dans ce qui l'entourne, dans ce qui donne vie aux objets lorsqu'on les « utilise », les regarde, les expose ou les interprète.

landscapes, and her monochromes express the artist's authentically “materiological” investigation. Within the series of rooms devoted to the “inventory” of Hafif's work, a major installation *in situ* by Richard Nonas is anchored in the same exploration of space and perception. Similarly, on the second floor—which features an ensemble of works from René Daniëls's “bow tie” series—Martin Kippenberger's MOMAs is a reminder of the connections that may be forged around a form of institutional critique between the Dutch painter's work and the German artist's museographical fictions.

Episode 2: summer 2019, a major exhibition of Walead Besthy's work and a number of other presentations explore the image as the outcome of a process, more “software” than “hardware.” Produced by a “program,” Beshty's works also examine the apparatus of their genesis and emergence, or their links to the real world, and confront one of the most distinctive legacies of Conceptual art: the understanding that art may inhere less in the object itself and more in its surroundings, in the things that bring an object to life when we “use” it, look at it, display it, and interpret it.



# ON VIEW

**René Daniëls**

***Fragments d'un roman inachevé***

- Organisée par Paul Bernard, en collaboration avec Devrim Bayar, l'exposition a d'abord été présentée au WIELS, Bruxelles
- Avec le soutien de la Dick van Nieuvelt Stichting

**Marcia Hafif**

***Inventaire***

- Organisée par Lionel Bovier et Sophie Costes

**Martin Kippenberger**

***The Museum of Modern Art Syros***

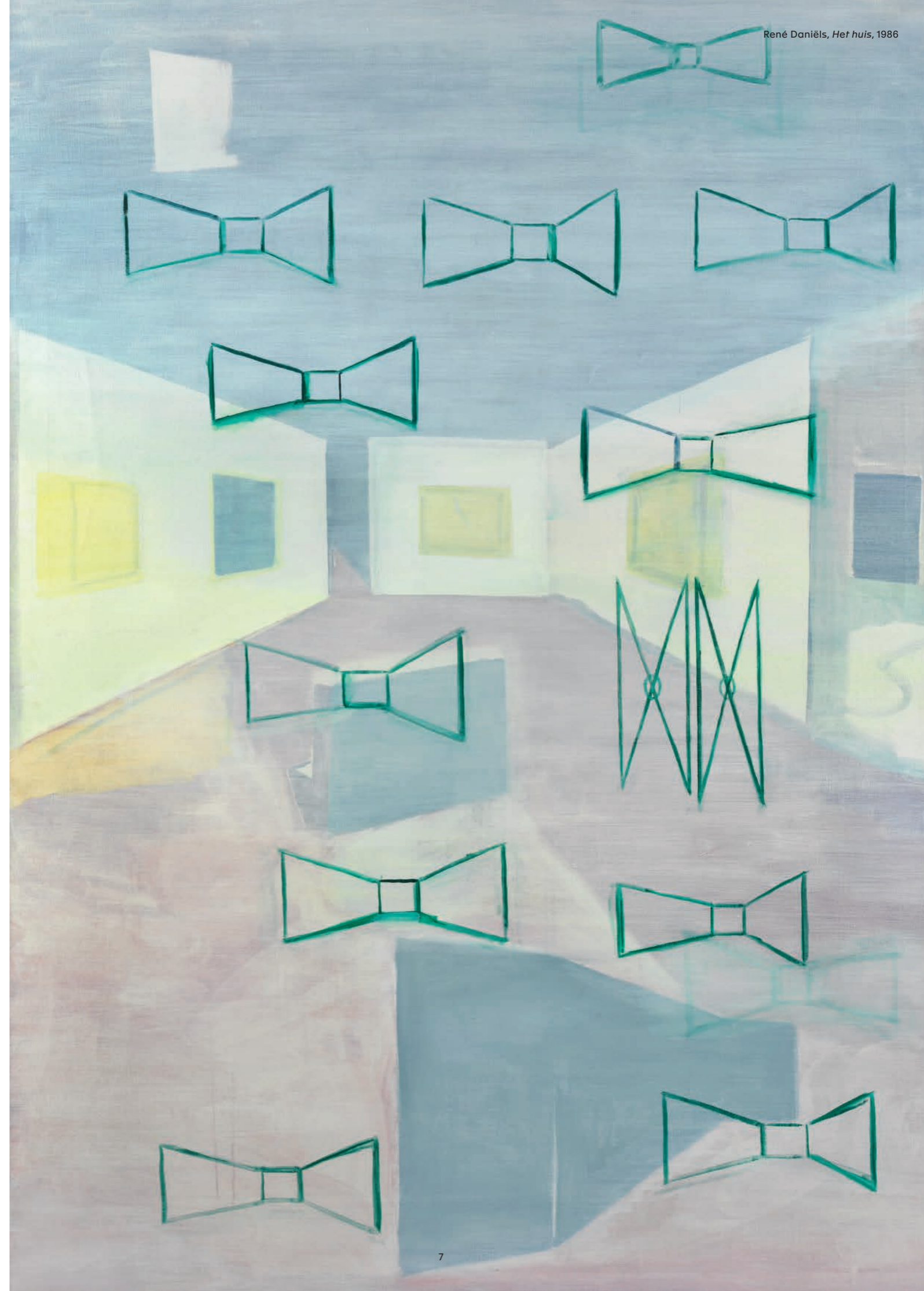
- Organisée par Sophie Costes et Samuel Gross, en collaboration avec l'Institut suisse de Rome, l'exposition a d'abord été présentée à la Fondazione Sant'Elia, Palerme
- Avec le soutien de la Fondation genevoise de bienfaisance Valeria Rossi di Montelera

**Richard Nonas**

***Riverrun (from Swerve to Bend)***

- Organisée par Lionel Bovier et Sophie Costes

**27.02–05.05.2019**





# René Daniëls

□ René Daniëls (né en 1950 à Eindhoven, où il vit et travaille) occupe une place importante dans l'histoire de l'art de la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle, malgré l'interruption brutale de sa carrière en 1987 suite à un AVC. Apparu sur la scène de l'art à la fin des années 1970, il est l'auteur d'un nombre considérable de peintures et de dessins qu'il réalise sur une dizaine d'années. Versatile, « insaisissable », son œuvre se caractérise notamment par son inachèvement, l'infinie variation de ses motifs et ses vertigineux glissements sémantiques.

Pour les amateurs d'art, René Daniëls reste aujourd'hui « le peintre des nœuds papillons », en référence à la série développée entre 1984 et 1987 des *Mooie tentoonstellingen* (« Belles expositions »). Un même motif s'y répète : trois surfaces en trapèze agencées pour proposer la perspective d'une salle d'exposition couverte de tableaux. (...) Ces œuvres pourraient s'inscrire dans la lignée d'un genre pictural particulier qui apparaît à moins de cent kilomètres d'Eindhoven, à Anvers, autour de 1600. Signes du triomphe du collectionnisme privé, les « cabinets d'amateurs » sont ces peintures où se trouvent reproduits, dans une galerie souvent imaginaire, des collections de tableaux. Dans une analyse magistrale de ces galeries peintes, Victor Stoichita rappelle qu'elles mettent presque toujours en scène des amateurs et des curieux en pleine conversation au milieu des œuvres. (...) Ces considérations historiques nous permettent d'envisager par analogie les *Mooie tentoonstellingen* comme de potentiels espaces de conversation sur l'art. Au fond, « Belle exposition » c'est aussi l'apostrophe banale que l'on entend cent fois dans les *small talks* de vernissage, que la formule soit sincère ou qu'elle résonne comme le cache-misère d'un embarras mondain. Peut-être cette apostrophe s'adresse-t-elle même directement à l'artiste, « Belle exposition ! » à la manière d'un « Bonjour, Monsieur Courbet ! » joué ici dans les espaces de sociabilité de l'art.

■ René Daniëls occupies a prominent place in the history of contemporary art from the latter half of the 20th century, despite the fact that his career was abruptly interrupted in 1987 after he suffered a stroke. Emerging on the art scene in the late 1970s, he is the author of a large number of paintings and drawings realized on a period of about ten years. Versatile, “elusive,” his work is characterized by incompleteness, the infinite variation of his motifs, and vertiginous semantic slips.

Daniëls is still known by art lovers as the “painter of bowties,” in reference to the series *Mooie tentoonstellingen* (Beautiful Exhibitions), made between 1984–1987. A same pattern is repeated: three trapezoid surfaces shaped into an exhibition space in perspective, full of paintings. (...) As such, the *Mooie tentoonstellingen* could be inscribed in a genre of painting that appeared not more than a hundred kilometers away from Eindhoven, in Antwerp, around 1600. Signs of the triumph of private collections, the *cabinets d'amateurs* reproduce a collection of paintings in an often-imaginary gallery. In a masterful analysis of these painted galleries, Victor Stoichita reminds us that they almost always place figures who love or are curious about art engaged in conversation at the center of the work. (...) These historical considerations allow us to see the *Mooie tentoonstellingen*, by analogy, as potential spaces of conversation about art. At bottom, “beautiful exhibition” is also the banal apostrophe that we hear hundreds of times in small talks during openings, where the formula might be sincere, or a camouflage to hide a social embarrassment. It may even be addressed directly at the artist—“beautiful exhibition!”—like a “*Bonjour, Monsieur Courbet!*” with the difference that here it is played out in the spaces of art sociability. In many places—with his multiple layers, his use of language, his various muffled allusions to the art world—Daniëls' work rustles with chitchat that reaches us in fragments. (...)

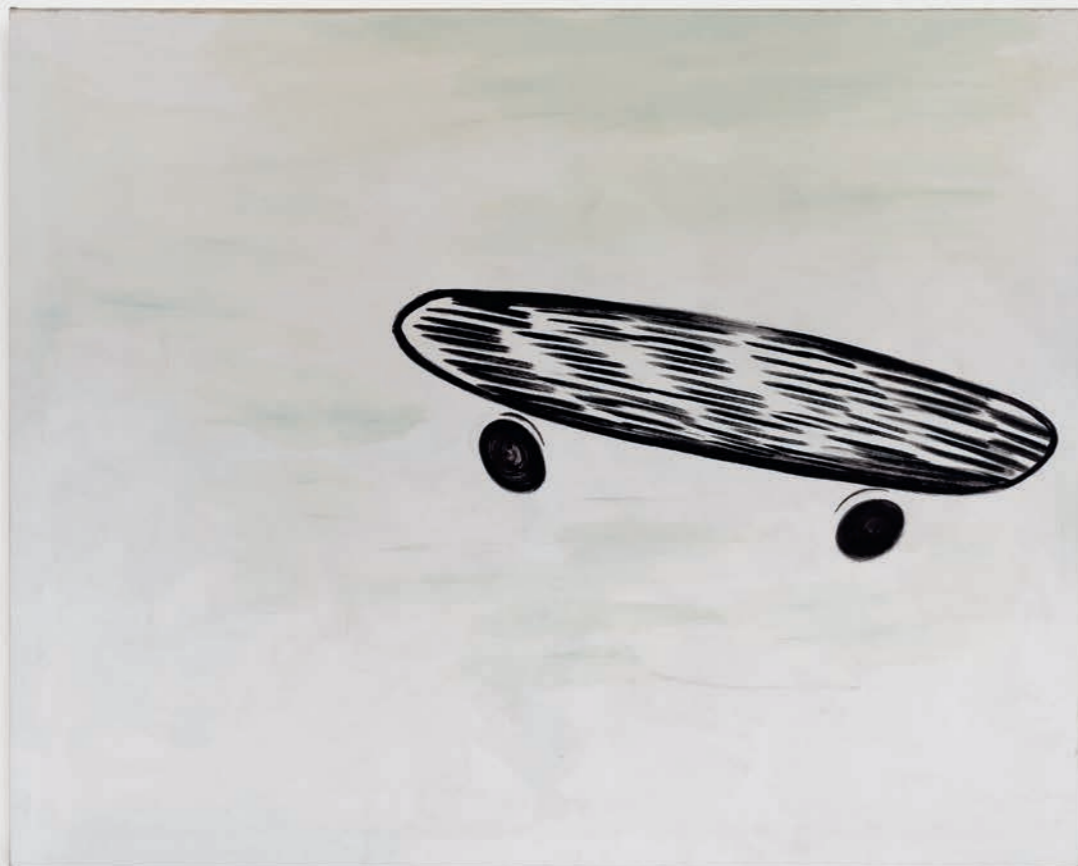




A maints endroits, par ses multiples couches, son usage du langage, ses diverses allusions feutrées au monde de l'art, l'œuvre de Daniëls bruisse de bavardages qui nous parviennent de manière lacunaire. (...)

S'il n'a plus grand chose à voir avec les oraisons mesurées des cabinets anversois, ce brouhaha rappelle combien à l'orée des années 1980, les discussions sur la peinture furent particulièrement véhémentes autour de la déferlante d'une nouvelle génération de peintres: néo-expressionnistes américains, *Neuen Wilden* allemands, *Transavanguardia* italienne (...). René Daniëls a participé aux grandes expositions manifestes de cette génération: *Westkunst* à Cologne en 1981, la *documenta 7* de Rudi Fuchs et enfin *Zeitgeist*, l'exposition *blockbuster* à Berlin en 1982, qui reste le point d'acmé des pugilats critiques. (...) Aujourd'hui pourtant, on peut s'interroger sur ce que pouvait bien faire le peintre néerlandais au milieu de ces terres artistiques brûlées par les walkyries postmodernes. (...) A y regarder de plus près, en effet, ce que la peinture de Daniëls reflète, c'est qu'il accepte d'être au mieux un participant de cette histoire picturale des années 1980, mais certainement pas l'un de ses héros.

This brouhaha may not have that much to do with the measured oration of the Antwerp cabinets, but it does remind us of just how vehement the discussion about painting was at the start of the 1980s with the surge of a new generation of figurative painters: American neo-expressionists, German *Neue Wilden*, and Italian *Transavanguardia* (...). René Daniëls participated in the major exhibitions-manifestoes of that generation: *Westkunst* in Cologne in 1981; Rudi Fuchs' *Documenta 7*; and, lastly, *Zeitgeist*, the blockbuster 1982 exhibition in Berlin, which remains the pinnacle of critical pugilisms. (...) Today, however, we might wonder just what Daniëls could have been doing in the middle of an artistic terrain that had been scorched by postmodern Valkyries. (...) When we look at it more closely, we see that Daniëls' works reflect the fact that, at the very most, he had accepted to *participate* in the pictorial history of the 1980s, but that he had no intention of being its hero.



\* Paul Bernard, extrait de l'essai « NO OPENING NO CLOTHING » publié dans le catalogue *René Daniëls, Fragments d'un roman inachevé*, Bruxelles/Genève, WIELS/Fonds Mercator/MAMCO, 2018

\* Paul Bernard, excerpted from the essay "NO OPENING NO CLOTHING" in *René Daniëls. Fragments from an unfinished novel*, Brussels/Geneva/London, WIELS/MAMCO/Koenig Books, 2018



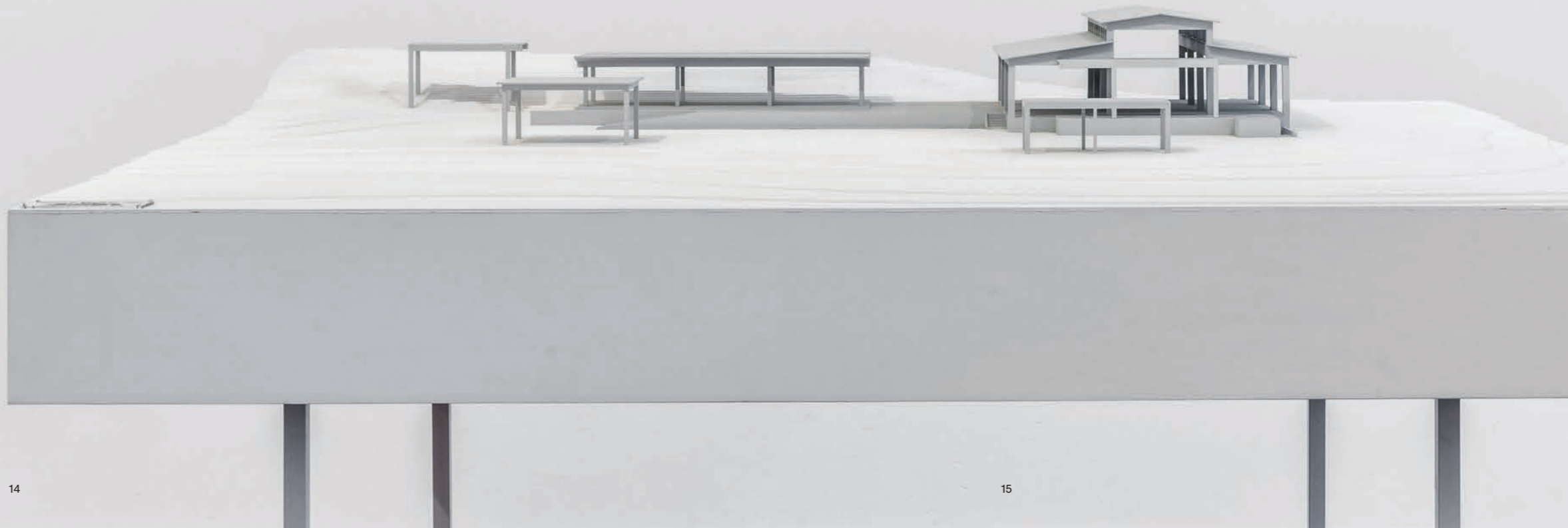
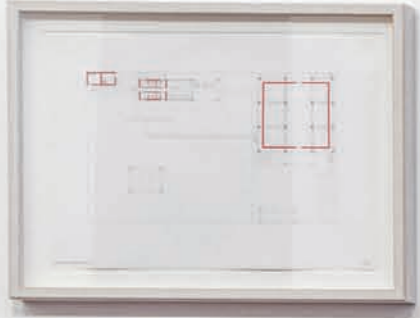


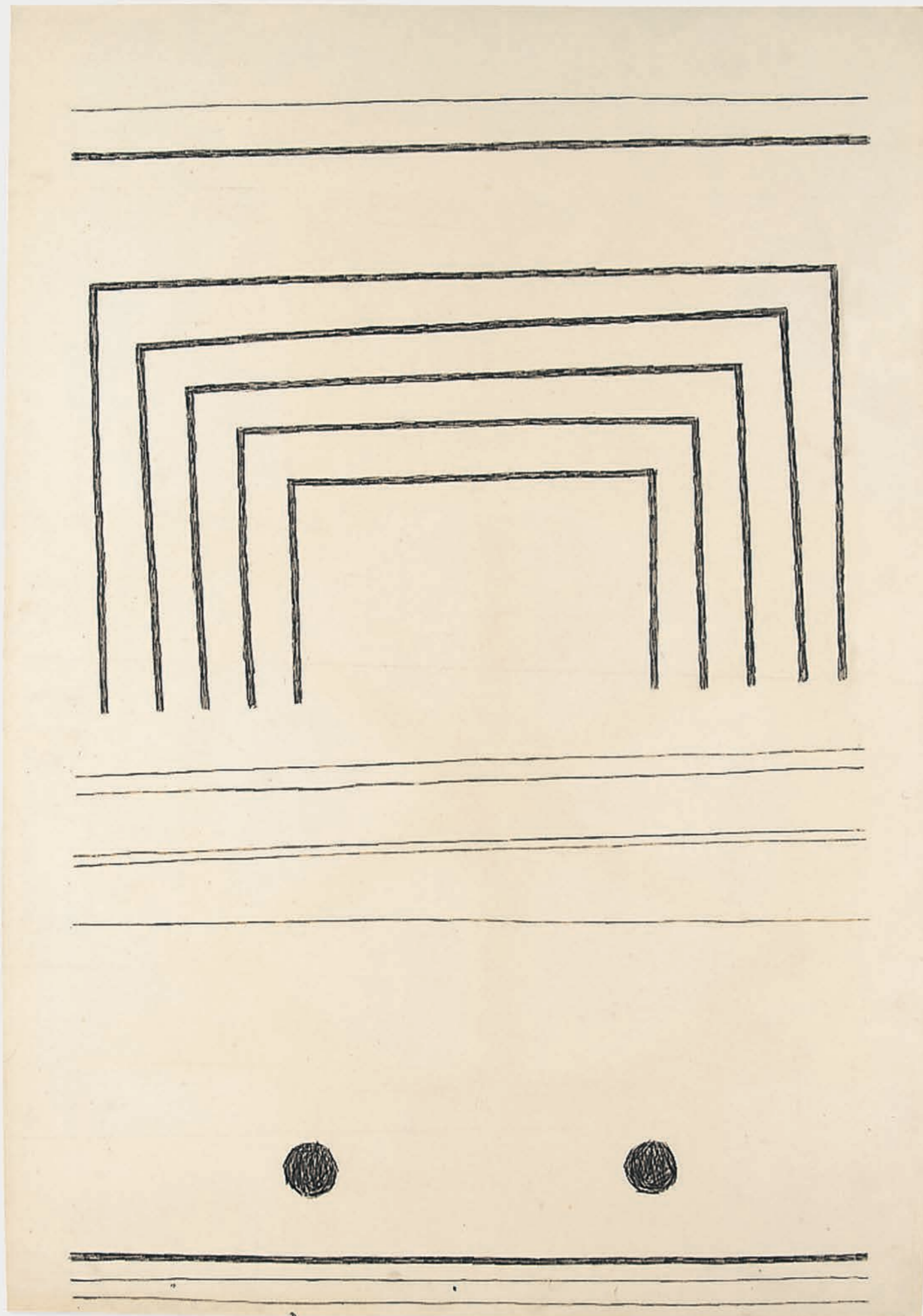
# Martin Kippenberger

□ Le MOMAS (Museum of Modern Art Syros) de Martin Kippenberger (1953-1997) a été créé en 1993 et a existé jusqu'en 1996, dans un bâtiment inachevé et abandonné situé sur l'île de Syros, en Grèce. Ce musée a été « fondé » alors que Kippenberger, invité sur place par son ami Michel Würthle, y repéra, près de la mer, le squelette d'une architecture en béton. Il en fit le cadre d'une institution sans murs et sans collection – un non-musée. Directeur autoproclamé d'un lieu autofondé, Kippenberger invita des artistes à faire des propositions pour le MOMAS, qui fut d'avantage un *musée des projets* qu'un musée des œuvres. « Si on ne me donne pas la possibilité de faire une exposition dans un musée, je créerai mon propre musée, loin, à la lisière du monde de l'art. J'inviterai mes amis et collègues et enverrai des invitations. Ces cartons d'invitation seront les seules preuves concrètes » de l'activité de ce musée avançait Kippenberger au sujet du MOMAS. Cosima von Bonin, Hubert Kiecol, Stephen Prina, Christopher Wool (qui en réalisa la signalétique), Lukas Baumewerd, Michel Majerus, Michael Krebber, Heimo Zobernig furent parmi les artistes invités à intervenir dans un lieu destiné à un public fort réduit (une dizaine de personnes tout au plus). Le MAMCO possède presque la totalité des plans et maquette du MOMAS. Cet ensemble, complété par des archives et des documents provenant notamment de l'Estate de Kippenberger, a fait l'objet d'une présentation à Palerme durant l'été 2018 (dans le cadre de *Manifesta*, la biennale européenne d'art contemporain). Il est aujourd'hui montré dans les salles du MAMCO. La présence de Kippenberger et du MOMAS est de tout façon permanente dans le musée genevois : à l'entrée de ce dernier, une rose des vents, insérée dans le sol et sur laquelle figure une grenouille, animal déifié par Kippenberger, accueille en effet le public et lui indique la distance qui le sépare du MOMAS (2254 km).

■ The MOMAS (Museum of Modern Art Syros) of Martin Kippenberger (1953–1997) was created in 1993 and existed until 1996 in an unfinished, abandoned building on the island of Syros in the Cyclades, Greece. This museum was “founded” when Kippenberger, invited there by his friend Michel Würthle, spotted by the sea the skeleton of a concrete architecture. He turned it into an institution with neither walls nor collections—a non-museum. The self-proclaimed director of a self-founded site, Kippenberger invited artists to make proposals for the MOMAS, which was more of a *museum of projects* than a museum of works. “If I am not given the possibility to put on an exhibition in a museum, then I’ll create my own museum, far away, on the edge of the art world. I’ll invite my friends and colleagues and send out invitations. The invitation cards are to be the sole concrete proofs of the activities of this museum,” stated Kippenberger concerning the MOMAS. Cosima von Bonin, Hubert Kiecol, Stephen Prina, Christopher Wool (who produced the signage), Lukas Baumewerd, Michel Majerus, Michael Krebber, and Heimo Zobernig were some of the artists invited to participate in a site destined to receive a very reduced public (ten people at most!). The MAMCO owns almost all of the plans and blueprints of the MOMAS. This series, rounded off by archives and documents, coming in particular from Kippenberger’s estate, were presented in Palermo in the summer of 2018 (as part of *Manifesta*, the European Biennial of Contemporary Art). It is now in the rooms of the MAMCO, where Kippenberger and the MOMAS are, in any case, a permanent presence: at the entrance of the Geneva museum, a compass rose, inserted in the floor, and on which can be seen a frog, an animal which was deified by Kippenberger, welcomes the public and indicates the distance that separates them from the MOMAS (2,254 km).







# Marcia Hafif

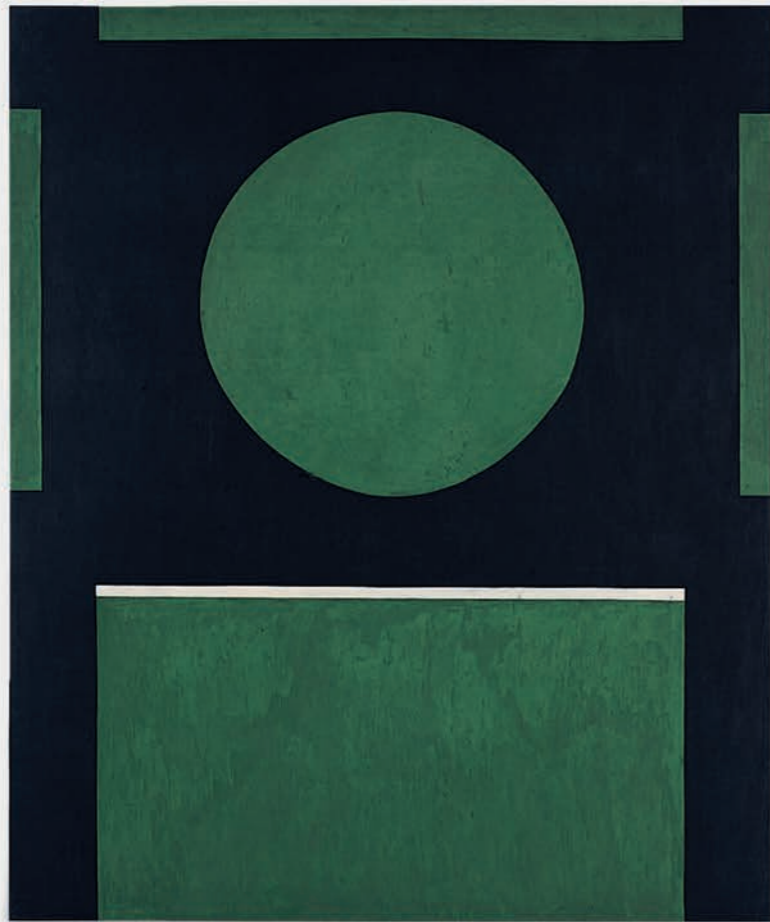
□ Lorsqu'elle quitte la Californie pour s'installer à Rome en 1961, Marcia Hafif (1929-2018) emporte avec elle l'enseignement des expérimentations artistiques de la Ferus Gallery de Los Angeles. Ses premières œuvres romaines, encore empreintes d'Expressionisme abstrait, cèdent peu à peu la place à des peintures caractérisées par une symétrie dont l'artiste attribue l'origine à un poignet cassé qui l'oblige à devenir ambidextre. Stimulée par le contexte italien, influencée par la publicité, les panneaux signalétiques, les tapis de jeu, les mosaïques de pavement, le cinéma et *L'œuvre ouverte* d'Umberto Eco, Hafif développe alors une œuvre qui procède par séries et multiplie les dualités forme/fond, dans des compositions qui flirtent avec la figuration. La couleur est posée en aplats lumineux et saturés. La toile dont le motif d'abord centré est agrandi jusqu'à ses limites s'approche du monochrome. Dans le sillage des gouaches découpées de Matisse, elle réalise, de 1966 à 1968, en parallèle de ses peintures, des collages « Pop » au moyen de papiers vinyliques colorés dans lesquels elle découpe un *pattern* décliné jusqu'à épuisement de la forme. « Préhistoire de son évolution vers le monochrome », son œuvre romaine témoigne de l'émergence dans la peinture abstraite de formes anthropomorphiques en une combinaison de lignes et de champs chromatiques.

Un hymne à la couleur qu'elle poursuit et accentue après son retour aux États-Unis. C'est en effet dans le contexte new-yorkais que se concrétisent, en 1972, les premières recherches auxquelles elle donne le titre générique « d'inventaire ». Elles sont élaborées à partir de questions simples et pragmatiques : « Que se passerait-il si je cessais de relier les couleurs les unes aux autres ? Que se passerait-il si je n'en utilisais qu'une ? » Que se passerait-il si elle laissait s'exprimer la puissance chromatique des pigments purs sur différents supports ? Marcia Hafif met alors en place une approche analytique

■ When she left California to move to Rome in 1961, Marcia Hafif (1929-2018) took with her the questionings and teachings of the Ferus Gallery in Los Angeles. The first works she produced in Rome, still tinged with Abstract Expressionism, then gave way to paintings characterized by a symmetry whose origins the artist attributed to a broken wrist, which forced her to become ambidextrous. Stimulated by the Italian context, and influenced by advertising, street signs, play mats, pavement mosaics, cinema, "the *opera aperta*" of Umberto Eco, Marcia Hafif developed a body of work which proceeded by series and multiplied the dualities of form/content in compositions that flirt with figuration. The color is applied in luminous, saturated flat tones. The canvas, whose motif was initially centred, is extended until its limits, to become close to a monochrome. In the wake of Matisse's cut-up gouaches, between 1966 and 1968, alongside her paintings, she produced "Pop" collages, using pieces of colored vinyl paper in which she cut out a pattern until the form had been exhausted. The "prehistory of her evolution toward monochrome," her work in Rome bears witness to the emergence in abstract painting of anthropomorphic forms with a combination of essential lines and chromatic fields.

An anthem to color, which she pursued and heightened after her return to the USA. It is in fact in the context of New York that, in 1972, her initial explorations into what she was to give the generic title "the inventory" came into being. These pieces were elaborated using simple, pragmatic questions such as: "what would happen if I stopped connecting the various colors together? What would happen if I used just one?" What would happen if she allowed the chromatic power of pure pigments to express themselves on different media? Marcia Hafif then adopted an analytical and systematic approach, whose aim was to bring out the act of painting: in other words, the work





et systématique qui a pour but de faire ressortir l'acte de peindre : soit le travail de la couleur, le choix de la technique et du support. Elle procède de nouveau par séries de façon à pouvoir épuiser les facteurs mis en jeu et rendre le spectateur attentif à la complexité du travail pictural.

A travers une activité théorique qui nourrit et complète ses réalisations, Marcia Hafif replace elle-même son œuvre dans une perspective historique qui remonte à Rodchenko et à l'origine du monochrome, et qui la conduit, dans les années 1980, au courant qui se propage sous les appellations de *Radical, Analytical* ou *Fundamental Painting*.

with colors, and the choice of the technique and medium. Once again, she proceeded in series so as to be able to exhaust the elements in use and make the spectators attentive to the complexity of pictorial work.

Via a theoretical activity which nourished and completed her productions, Marcia Hafif positioned her body of work in an historical perspective which went back to Rodchenko and the origin of monochromes, and which, in the 1980s, led her towards the growing current of so-called *Radical, Analytical, or Fundamental Painting*.





# Richard Nonas

□ Né à New York en 1936, Richard Nonas se consacre à la sculpture à partir du début des années 1970 après avoir suivi des cours de littérature et d'anthropologie sociale, et après avoir passé une dizaine d'années à étudier les indiens d'Amérique (au Mexique et aux Etats-Unis) et du Canada (Inuits).

Composé de 37 pièces en acier de même longueur et d'une hauteur variable, *Riverrun* (from *Swerve to Bend*), peut être montré de différentes manières : on peut utiliser la totalité des modules ou simplement une partie. C'est dire que cette œuvre s'adapte au lieu qui l'accueille. Nonas décrit ainsi sa façon de procéder : « J'installe chaque sculpture pour rouvrir puis fermer la partie du monde où elle est mise. Je l'installe pour transformer une histoire réelle nouvelle en existence humaine. J'installe ma sculpture pour donner forme au passé changeant. Pour reconnaître la possibilité même de l'histoire dans un monde qui s'enfuit. » Cette œuvre dépend du cadre spatial dans lequel elle est installée (en ce sens il s'agit d'un travail *in situ*). On la relie d'emblée à une esthétique minimaliste : simplicité des formes utilisées, modularité et répétitivité potentiellement infinie de ces formes, saisie de l'œuvre comme une construction donnée à voir et à expérimenter d'un seul tenant – autant de traits attachés à l'art américain de la fin des années 1960. Elle utilise par ailleurs l'horizontalité de l'espace : *Riverrun* (from *Swerve to Bend*) défile sous nos pieds – on peut, on doit même marcher dessus pour l'expérimenter –, elle s'étale au sol d'une manière très précisément construite. C'est là une donnée fortement présente chez des artistes américains de la génération de Nonas, comme Lynda Benglis, Robert Morris, Carl Andre ou Richard Serra. Elle va à l'encontre de toute l'histoire de la statuaire classique qui proposait des formes érigées, dressées à la verticale autour desquelles le spectateur pouvait tourner. Rien de tel ici : c'est le sol lui-même qui devient le point d'appui davantage que le socle de la sculpture, son territoire exclusif d'apparition.

■ Richard Nonas (\*1936, New York) has devoted himself to sculpture from the beginning of the 1970s, after taking courses in literature and social anthropology and also spending years studying the Indians of the USA and Canada. Nonas describes his way of working as follows: "I set up each sculpture to open then close again the part of the world where it is standing. I set it up to transform a totally new story into human existence. I set up my sculptures to give shape to a changing past. To recognize the very possibility of history in a world that is fleeing away."

Made up of 37 steel pieces of the same length but of a variable height, *Riverrun* (from *Swerve to Bend*) can be set up in various ways: it is possible to use all of its elements, or just some of them. In other words, this work can be adapted to the space displaying it, which is also reconfigured by it.

This sculpture can immediately be associated with a minimalist aesthetic, with a simplicity of forms, modularity and repetitiveness, making one work into a whole—all of the aspects associated with American art from the late 1960s can be found here. It also employs the horizontality of space: *Riverrun* (from *Swerve to Bend*) unfurls under our feet—it is in fact possible to walk across it to experience it—stretched out across the floor in a distinctly constructed way. This is an element which is clearly present among the American artists of Nonas' generation, such as Robert Morris, Lynda Benglis, Carl Andre, or Richard Serra. This type of work confronts the entire history of classic statuary which presents strict forms, that were upright and around which the spectators could walk. This is nothing like it: it is the floor itself that becomes the pivotal point, rather than the plinth of the sculpture, and is its entire zone of appearance.





# PREVIEW

□ Walead Beshty (\*1976, Londres, vit à Los Angeles) apparaît sur la scène artistique des années 2000 avec des photogrammes de grande dimension, des images en apparence abstraites, mais qui racontent en réalité leur propre fabrication. Produites en pliant et développant du papier photosensible, ces œuvres présentent des motifs angulaires indexant le geste du pli et des couleurs générées par les composants chimiques du tirage. En 2006, ses « Travel Pictures », des photographies prises dans la défunte mission diplomatique d'Irak à Berlin, sont passées par les rayons X des appareils de surveillance de l'aéroport, altérant ainsi les images, qui deviennent non seulement les reliques d'un lieu disparu mais également du voyage-même de l'artiste. Poursuivant ses réflexions sur le déplacement et le transit global, Beshty réalise, dès 2007, des « FedEx Sculptures » : des cubes de verre feuilleté sont expédiés par la compagnie de transport rapide. L'œuvre, dont l'apparence finale est déterminée par les différents transports qui l'endommagent, est présentée avec le matériel qui la conditionne et atteste ses déplacements : boîte FedEx, manifestes, étiquettes de transport et de datation. Révélant la violence de la globalisation que la plupart des marchandises tente de dissimuler, ces pièces démontrent également la vulnérabilité de l'objet d'art, assimilé à un corps qui traverse les frontières internationales. En 2014, Beshty réalise une installation de 12'000 cyanotypes d'outils et de débris de sa pratique sur des supports récupérés dans son atelier. Ses séries de sculptures en cuivre des années 2010 enregistrent quant à elle les manipulations et le travail nécessaires à leur production et leur présentation. Comme une pellicule qui fixe un moment dans le cours du temps, ces œuvres conservent une trace des actions discrètes qui les constituent et interrogent l'espace dans lequel l'art et ses discours sont produits et distribués—postulant que l'art est toujours un objet ouvert et dynamique et non pas statique et fini.

■ Walead Beshty (\*1976, London, lives in Los Angeles) first became known for his large-scale photograms, seemingly abstract images that in fact tell the story of their own making. Produced by folding and processing light-sensitive paper, the works develop patterns of angles, creases, and folds, while their colors are generated by the chemicals of the developing process. In 2006, for his "Travel Pictures" series, shot in the then-recently defunct Iraqi Diplomatic Mission in Berlin, he explored the damages airport security's X-ray scanners can do to images, making them not only "relics" of a site but of his own travel experience altogether. Pursuing his reflection on displacement and global transit, he realized in 2007 his first "FedEx Sculptures" in which shatterproof glass boxes are shipped to various destinations in standard FedEx containers—the works' final appearance being determined by the damages accumulated while travelling. Displayed alongside the material evidence of these journeys—the opened FedEx boxes complete with waybills, time stamps, and dated forms—these glass sculptures reveal the violence of globalization that most commodities conceal and thus demonstrate the artwork as vulnerable as a body moving across international borders. In 2014, for his exhibition at London's Barbican Centre, Beshty showed an installation of over 12,000 blue cyanotype photograms of tools and remnants from the artist's practice "exposed" on debris materials found in the studio. His "copper" works from the 2010s register the manipulation and labor involved in their production, installation, and displacements. Much like film capturing a moment in time, they map the labor involved in art's context. All these works thus interrogate the space within which contemporary art and its discourse are produced and distributed, while postulating the art object as dynamic, rather than static.



# Walead Beshty

en conversation  
avec Lionel Bovier

LB Ce que je trouve de plus frappant dans ton travail, c'est sa capacité à inventer des « formes » qui sont générées par une procédure conceptuelle. Chaque œuvre ou série d'œuvres est ainsi issue d'un « script ». Ta pratique explore logiquement la production de l'image dans toute son extension matérielle : de la photographie (en tant que l'une des premières « industries » de l'image) aux technologies digitales les plus récentes, mais aussi de sa fabrication à sa distribution. C'est le premier fil que j'aimerais suivre pour cette exposition : l'élaboration de « programmes » qui génèrent des formes et la conception de l'œuvre en tant que résultat d'un processus rendu visible/lisible.

**Je suis en conflit avec les approches qui considèrent que la spécificité du médium est signifiante en tant que telle (comme dans une enquête ontologique). Je pense au contraire que c'est la spécificité de l'objet et du matériau qui est signifiante.**

WB Je pense qu'il est important de souligner que ces « scripts » proviennent de conditions spécifiques et réelles, à l'instar de FedEx, du transport aérien, des systèmes de contrôle et de sécurité par rayons X ou du travail anonyme d'individus pour le transport et l'installation d'œuvres d'art. Cette interdépendance est importante. C'est aussi une façon d'utiliser les choses d'une manière imprévue ou, plutôt, de se servir de systèmes censément neutres pour montrer qu'ils « informent » les choses qu'ils transmettent ou déplacent.

LB En jouant sur les modalités d'installation, de transport et de conservation des œuvres, tu questionnes en effet tout l'appareil institutionnel. C'est, disons, la dimension

LB What I find most striking in your work is its capacity to invent "forms" that are generated by a conceptual procedure. Each body of works proceeding from a "script," your practice can logically explore all fields of image production: from photography (as one of the first "picture industry") to recent digital technologies, but also from fabrication to distribution. That's the first thing I'd like to make visible in the exhibition: the elaboration of programs that generate forms and works as results of a "visible/legible" process.

WB I think an important aspect of this is the emphasis on the script arising from specific, real world conditions, say FedEx, air travel/X-rays surveillance and the security of the State, or the labor of anonymous individuals to install and transport works. This interdependency is important. It's also a matter of using things in a way that was not intended, or rather, to take systems that are meant to be neutral, and show how they "inform" the things which they transmit or circulate.

LB By playing with modes of installation, transport, conservation, etc. of an artwork, you also question the institutional apparatus. This is, say, your "Asher's influence" ...

« sous l'influence de Michael Asher » de ton travail. Et c'est précisément le deuxième fil que je souhaiterais dérouler dans l'exposition : le lien que tu entretiens avec la « critique institutionnelle » des années 1960-1970 (sans recourir aux procédures textuelles des années 1980). Et, en ce sens, démarquer ta pratique de ce que je nommerais un « héritage de James Welling ».

WB Je crois en effet avoir retenu quelque chose de la manière dont travaillait Asher et de l'avoir étendue à des objets plus conventionnels, utilisant leur mobilité pour définir une œuvre dynamique et ouverte. Asher se concentrait sur la forme « exposition », ce qui rend son travail plus statique et plus « fini », alors que c'est le mouvement et l'usage des objets qui m'importent, l'extension d'une logique institutionnelle ou structurelle au monde. Pour moi, Asher est à la fois exemplaire et confiné au format de l'exposition : son travail n'existe que dans un seul lieu. Mon ambition était de concevoir les objets au-delà du contexte de l'exposition, comme une continuité de sites de réception.

En ce qui concerne Welling, Tillmans ou toute pratique spécifiquement photographique, je dirais que pour ma part le médium n'a pas d'importance ; ce qui en a c'est le matériau. Je traite l'objet photographique comme n'importe quel autre objet. Ce qui ne veut pas dire que je ne me soucie pas de sa spécificité, mais que sa nature de médium ne m'intéresse guère. Je suis en conflit avec les approches qui considèrent que la spécificité du médium est signifiante en tant que telle (comme dans une enquête ontologique). Je pense au contraire que c'est la spécificité de l'objet et du matériau qui est signifiante. En ce sens, mes œuvres qui utilisent les « matériaux » de la photographie n'ont ni plus ni moins de relations entre elles qu'avec celles qui utilisent le cuivre ou les écrans LCD.

LB Il y a une troisième dimension que j'aimerais que l'exposition rende visible, une dimension qui traverse ta pratique d'une façon plus philosophique et autoréflexive : la plupart des « gestes » que tu inventes ressortissent à une forme de corruption d'un système. Moins dans le sens d'une déconstruction, à mon sens, que d'une forme de destruction. Comme si tout ce qui pouvait

That's the second aspect I'd like to underline: the thread that goes from Institutional Critique of the 1960-1970s to you (without resorting to the 1980s text-based procedures). I also want to remove it from any "Welling's heritage" in that sense.

WB I think I took an element of the way Michael Asher was working and extended it to more conventional art objects, used their transportability to make a dynamic and ever-evolving work. Asher focused on exhibitions, which makes his work more static and finite, while, for me, it is the movement and use of objects which is important, extending an institutional or infrastructural logic into the world. For me, Asher is exemplary but also confined to the format of the exhibition, his work can only exist in a single place. My hope was to conceive of objects beyond the exhibition site, as a continuity of sites of reception.

As for Welling, Tillmans, or other photo-specific practices, my response is that first of all, medium doesn't matter to me, *material* does. I treat photographic objects like any other objects. This is not to say that they are not treated specifically, but the nature of the medium is not important. This produces an automatic conflict with approaches that assume that medium-specificity is meaningful in its own right (as in an ontological inquiry). I rather think that object- or material-specificity is significant. In short, my works using photographic materials have as much to do with one another, as they do with the "copper" series, or LCD-based works.

LB Finally, there's a more philosophical and self-reflexive undercurrent in the work that I'd like to make visible: most of the "gestures" you invent are based on a mode of "corruption"—not so much a deconstruction as a corruption to my sense. The question might be, "what's left of a conceptual practice?": traces, remnants, dirt, or ghosts ...

WB I wouldn't put it in negative terms: I see what remains as communal or political, in the strict sense of the term. Lack of authorship or dispersed authorship is not a critique of authored works, but an



subsister d'une pratique conceptuelle, ce sont des traces, des débris ou des fantômes...

WB Je ne considère pas ces qualifications d'une façon négative, comme une forme de perte : je vois au contraire dans « ce qui reste » quelque chose de l'ordre du *commun*, du politique au sens strict du terme. Les manques ou les doutes dans l'affirmation d'un auteur ne sont pas une critique de l'auteur, mais l'affirmation de la nature collective de l'énoncé esthétique. De la même manière, les effets imprévus d'un système sont tout autant partie prenante de ce système que les effets prévus (FedEx peut être utilisé pour produire des objets spécifiques, d'une façon positive, même si ce n'était pas prévu ou compris en tant que tel). Je pense que ce qu'il reste des pratiques d'art conceptuel, ce qu'elles continuent de pointer, c'est le collectif, le démocratique ou, plus philosophiquement, ce qui relève de la vie elle-même. Je crois que ce que l'art conceptuel a fait, c'est de révéler que l'art n'était pas *dans* l'objet, mais dans ce qui l'entourne, dans ce qui donne vie aux objets lorsqu'on les utilise.

Des systèmes peuvent produire des effets inattendus, ce qui rend leur caractère systémique clair. En d'autres mots, on les voit mieux en tant que systèmes lorsqu'ils produisent des effets auxquels l'on ne s'attendait pas. Il en va de même de la notion de « bruit » dans tout système. Le « bruit » est un effet de résistance matérielle à la communication d'un message, mais il décrit également comment le système fonctionne : des fritures sur la ligne de téléphone révèlent la transmission électronique du son, les craquements d'un disque rappellent le procédé de gravure du vinyle, la trame d'un jpeg nous montre comment un jpeg traite l'information, etc.

affirmation of the collective nature of aesthetics. Similarly, the unintended effects of systems are as much a part of the system as the intended effects (FedEx can be a way to produce specific objects, in a positive sense, even if it isn't intended to be understood as such). I think that what is left of Conceptual art practices, what it alludes to, is the collective, the democratic, or more philosophically, life. I think what Conceptual art did was to assert that life was not in the object, but around it, and that we give objects life by using them.

Systems can produce unintended outcomes, which make their "system-ness" clear. In other words, we can see them clearer when they produce effects we don't expect. This is similar to the conception of noise in a system. Noise arises from material resistance to the communication of a message, but noise also describes the system being used, static on a phone line speaks to the electronic transmission of sound, crackle informs us about the nature of vinyl records, the raster in a jpeg tells us about how jpegs handle information, and so on ...









# REAR VIEW

## *Pattern, Decoration & Crime*

Lynda Benglis, Cynthia Carlson,  
Jennifer Cecere, Marc Camille  
Chaimowicz, Brad Davis, Noël Dolla,  
Sam Gilliam, Tina Girouard, Simon  
Hantai, Valerie Jaudon, Richard  
Kalina, Joyce Kozloff, Robert Kushner,  
Thomas Lanigan-Schmidt, Alvin D.  
Loving, Kim MacConnel, Rodney  
Ripps, Tony Robbin, Miriam Schapiro,  
Alan Shields, Ned Smyth, George  
Sugarman, Claude Viallat, Betty  
Woodman, George Woodman, Mario  
Yrisarry, Robert Zakanitch, Joe Zucker

- Organisée par Lionel Bovier, Franck Gautherot et Seungduk Kim, en collaboration avec Le Consortium, Dijon
- L'exposition a bénéficié d'un United Way Worldwide Grant on behalf of the generosity of Soros Fund Charitable Foundation

10.10.2018–03.02.2019









Si ce mouvement artistique peut être qualifié de récessif, il semble néanmoins servir de socle à nombre de pratiques actuelles ; il s'agissait une dimension supplémentaire de cette enquête historique, au-delà de la réévaluation de « Pattern & Decoration », que d'offrir un terrain d'anamnèse pour le présent.

Essentiellement américain, le mouvement « Pattern & Decoration » a été défendu par les galeries Holly Solomon à New York et Bruno Bischofberger en Suisse, et a réuni un groupe d'artistes d'abord constitué de Valerie Jaudon, Tina Girouard, Joyce Kozloff, Robert Kushner, Kim MacConnel, Tony Robbin, Miriam Schapiro, Ned Smyth et Robert Zakanitch, rapidement rejoints par Cynthia Carlson, Brad Davis, Richard Kalina et Jane Kaufman, puis s'élargissant encore avec les contributions de Rodney Ripps, Betty Woodman, George Woodman, Mario Yrisarry et Joe Zucker.

L'exposition réunissait aussi plusieurs œuvres d'artistes associés au groupe Supports/Surfaces, tels que Noël Dolla et Claude Viallat, dont la réception est également en transformation depuis quelques années et des pièces de Lynda Benglis, Jennifer Cecere, Marc Camille Chaimowicz, Sam Gilliam, Simon Hantaï, Thomas Lanigan-Schmidt, Alvin D. Loving, Alan Shields et George Sugarman.

“Pattern & Decoration” is justly viewed as an overlooked movement, but it served nonetheless as a springboard for a number of contemporary practices: taking an essentially historical approach, the exhibition thus aimed to re-evaluate the movement and reassess its contribution in light of contemporary art today.

Essentially American, the “Pattern & Decoration” movement was supported by gallerists Holly Solomon in New York and Bruno Bischofberger in Switzerland, and was first formed by Valerie Jaudon, Tina Girouard, Joyce Kozloff, Robert Kushner, Kim MacConnel, Tony Robbin, Miriam Schapiro, Ned Smyth, and Robert Zakanitch, quickly joined by Cynthia Carlson, Brad Davis, Richard Kalina, and Jane Kaufman, and enlarging later to Rodney Ripps, Betty Woodman, George Woodman, Mario Yrisarry, and Joe Zucker.

The exhibition also included several works by artists associated with the Supports/Surfaces group, Noël Dolla and Claude Viallat, whose practice has been widely revisited and reconsidered in recent years, together with works by Lynda Benglis, Jennifer Cecere, Marc Camille Chaimowicz, Sam Gilliam, Simon Hantaï, Thomas Lanigan-Schmidt, Alvin D. Loving, Alan Shields, and George Sugarman.

M  
E  
A  
B  
E  
R

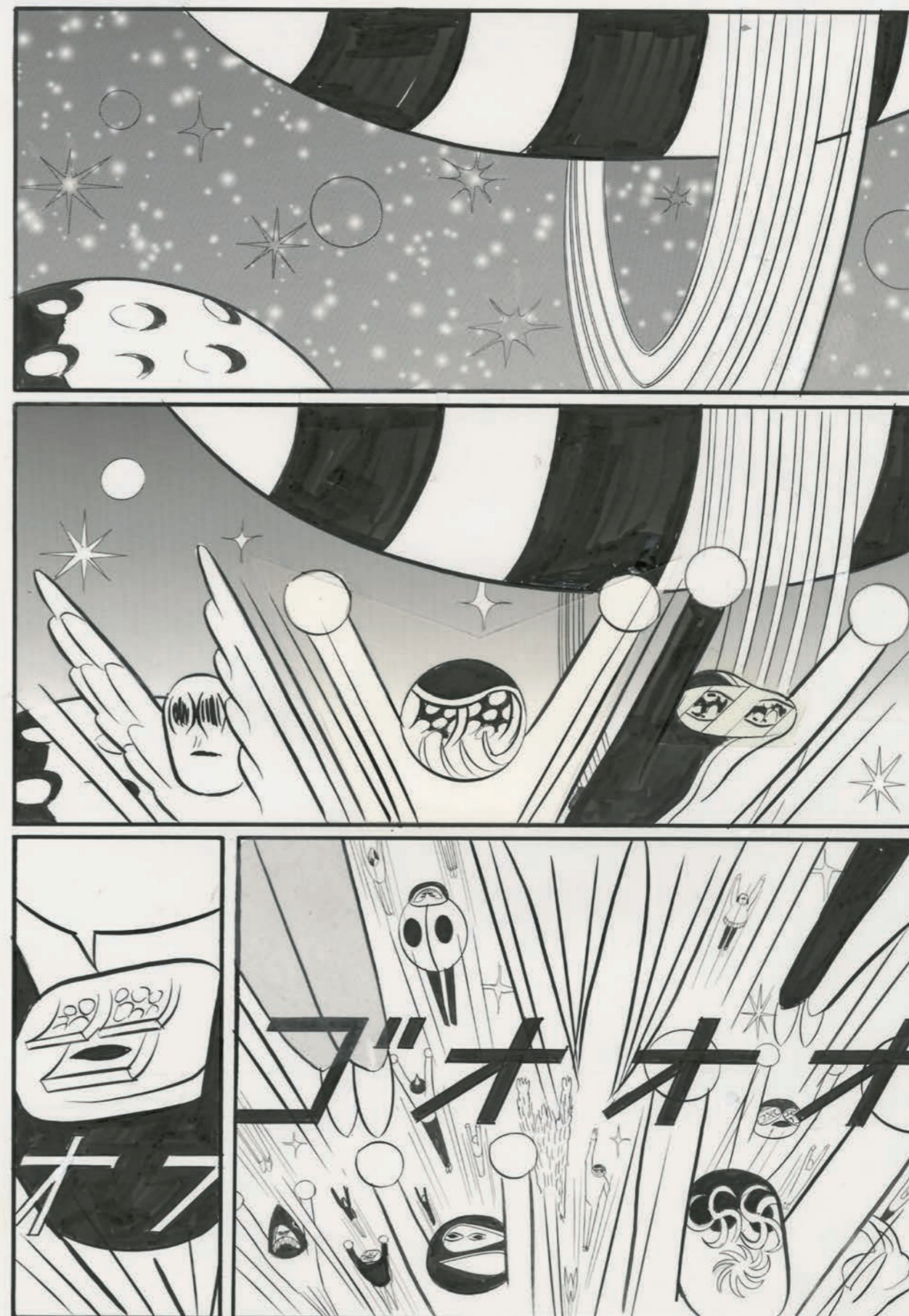
# Cabinet d'arts graphiques

## Yūichi Yokoyama

- Organisée par Mathis Gasser et Fabrice Stroun
- Avec le soutien exceptionnel de la Fondation Leenaards

▣ Le Cabinet d'arts graphiques est dédié à des pratiques exogènes à l'art, telles que l'illustration et la bande-dessinée, mais qui ont partie liée avec des formes d'expression enregistrées dans le domaine artistique. Ni permanent ni éphémère, il est conçu comme une interface entre les expositions présentées au MAMCO et un champ de création qui résonne avec le terrain local. Sa programmation est confiée à Fabrice Stroun et il a été inauguré par la présentation de travaux du japonais Yokoyama, choisis en collaboration avec Mathis Gasser.

▣ The Graphic Arts Room is devoted to disciplines outside the field of fine arts in the strictest sense, but which are nonetheless recognized as expressive art forms in their own right: these include illustration, graphic design, and comic books. The semi-permanent space is conceived as an interface between the exhibitions presented at MAMCO and a creative field with close connections to the museum's locality. Program curator Fabrice Stroun presented the space's inaugural exhibition, featuring works by Japanese artist Yūichi Yokoyama, selected in collaboration with Mathis Gasser.



30.05–09.09.2018



□ Yūichi Yokoyama (\*1967, Miyazaki) est l'un des auteurs de bande-dessinée les plus expérimental de sa génération. Diplômé de l'Université d'Art de Musahino (Tokyo), il s'éloigne de la peinture au début des années 1990 pour se consacrer au *manga* (un terme employé au Japon pour décrire des recueils de caricatures dès le 18<sup>ème</sup> siècle, avant d'endosser son sens moderne de « bande-dessinée »). Si cette transition répond au besoin d'inscrire sa production d'images dans une séquence et d'introduire une dimension temporelle, ses histoires récuse tous canevas narratif classique : sans début ni fin, elles sont le plus souvent dénuées de personnages et font montre d'une grande hétérogénéité de découpages et d'effets graphiques. Les quelques « humanoïdes » qui habitent les planches ressemblent plutôt à des figures dans des maquettes d'architecture ou des avatars d'interfaces numériques qu'à des personnages munis de psychologie.

Yūichi Yokoyama cite volontiers l'influence sur sa pratique du Mono-Ha (« L'École des Choses »), un mouvement néo-avant-gardiste qui explore la rencontre de matériaux industriels et d'éléments naturels. Les artistes du Mono-Ha s'intéressent autant à la puissance allégorique des matériaux utilisés qu'à la manière dont leurs œuvres, le plus souvent monumentales et minimalistes, qualifient l'expérience perceptuelle, spatiale et temporelle du spectateur qui les contemple.

L'exposition du MAMCO se concentrait sur une histoire de 18 planches intitulée *Astronauts* et présentée sous deux formes complémentaires : les pages originales encrées en noir et blanc et les esquisses préparatoires en couleurs. Le processus de travail de l'artiste était ainsi rendu explicite. Travaillant à partir de références associées au manga de science-fiction japonaise d'après-guerre, Yūichi Yokoyama développe une syntaxe visuelle singulièrement abstraite. Les effets sonores qui accompagnent sa surprenante imagerie se superposent à la danse aérienne des personnages et à leurs lignes de force, soulignant ainsi les paramètres spécifiques du médium, tout en redéfinissant les limites de ce qu'une bande-dessinée peut être.

■ Yūichi Yokoyama (\*1967, Miyazaki) is one of the most experimental comic-book artists of his generation. A graduate of Tokyo's Musahino Art University, he relinquished painting in the early 1990s to focus on *manga*—the Japanese term used since the 18th century to describe albums of caricatures, and which became synonymous with comic books in the second half of the Meiji era (the late 19th and early 20th centuries). Yokoyama's shift to manga reflected his urge to make pictures in sequence, incorporating a temporal dimension, though his stories eschew classical narrative frameworks: with no beginning nor end, they are often devoid of characters and deploy a broad, eclectic range of cut-out and graphic effects. His occasional human representations resemble digital avatars, or the figures in architectural models or drawings, rather than individual, psychologically rounded characters.

Yūichi Yokoyama readily acknowledges the influence of Mono-Ha (“The School of Things”), a Japanese neo avant-garde group that explored the interaction between industrial materials such as steel, glass, or concrete, and natural elements such as wood, stone, or fire. Mono-Ha artists were interested in both the allegorical power of their chosen materials, and the ways in which their chiefly monumental, minimalist works alter the viewer's visual, spatial and temporal experience.

MAMCO's exhibition focused on an 18 pages story titled *Astronauts* and presented in two forms: as black and white original pages in ink and adhesive screen-tones, and as colored preparatory sketches. The artist's process was hereby made apparent. Working through a facture associated with post-War Japanese science-fiction comic books, Yūichi Yokoyama develops a singularly abstract visual syntax. The sound effects accompanying his bewildering imagery merge with the aerial dances of his characters and their speed lines, emphasizing the unique parameters of his chosen medium just as it redefines our very understanding of what a comic book can be.





# FEAT TURE

# General Idea

## Conversation entre Lionel Bovier et AA Bronson

□ LB Dans l'exposition *General Idea: Photographies 1969-1982*, nous avons essayé de suivre le travail du groupe, durant la première décennie de son existence, à travers le prisme de la photographie. Ce qui m'a d'abord frappé, c'est la variété des usages de l'image photographique que vous avez développée et la mobilité de chaque image par rapport à des catégories artistiques. Dans la première salle étaient ainsi montrées les premières expérimentations du groupe qui devaient quelque chose aux mouvements artistiques des années 1970 comme l'art conceptuel, mais aussi le Land Art et le Body Art. Mais la photographie était également le « médium » choisi pour la « fiction fonctionnelle » que fut Miss General Idea. Comment expliques-tu cette simultanéité du rôle attribué à la photographie, de sa valeur documentaire à sa capacité à nourrir la mythologie que General Idea commençait alors d'édifier ?

**Pour nous, Andy Warhol dominait la scène new-yorkaise. La façon dont il avait créé la Factory – qui, à son tour, générait et reflétait sa façon de faire de l'art – nous semblait cruciale. Nous avons créé notre propre « faux » simulacre de son univers glamour avec nos personnages et nos reines de beauté.**

AB De nous trois – Felix Partz, Jorge Zontal et moi –, Jorge était le véritable photographe. Si General Idea n'avait jamais existé, il aurait très bien pu mener une carrière dans le cinéma et dans « l'art » photographique. Jorge était en général plutôt léthargique – le surnom que nous lui donnions était un homonyme pour « horizontal » –, mais il avait toujours son Leica dans les

■ LB In the exhibition *General Idea. Photographs 1969-1982*, we tried to follow the development of the group's work in its first decade of existence, through the specific angle of photography. What first struck me was the variety of uses you developed of the photographic image and the mobility of each image among categories. If the first room was showing early experiments which owed something to artistic movements of the 1970s, such as Conceptual art but also Land and Body art, it was also the chosen “medium” for the “functional fiction” of Miss General Idea. How do you explain this simultaneity of role attributed to photography, from its documentary value to its capacity to feed the mythology General Idea started to build then?

AB Of the three of us—Felix Partz, Jorge Zontal and me—it was really Jorge who was the photographer. If General Idea had never happened, he would have been already well along on the road to a career in cinematography and “art” photography. Jorge was generally rather lethargic—the name we gave him is a homonym for “horizontal”—but his Leica was always in his hands

maines et il documentait tout. Il aimait travailler dans la chambre noire et passait nombre d'après-midi sous la lumière de l'agrandisseur à développer des pellicules et à faire les tirages des photos du jour. Nous avons l'habitude de nous retrouver pour un café en fin de matinée, d'ouvrir le courrier et de parler de nos différents projets. Le flot constant de photographies – littéralement des centaines – participait à celui de la conversation, c'était une façon de faire le point sur tout ce qu'on faisait et de retoucher les projets en cours. A l'origine, certaines des photographies étaient faites en tant qu'œuvres et d'autres non. Mais, avec notre intérêt pour le temps réel et le performatif, nous avons assez vite intégré le flot constant des images dans les projets eux-mêmes. Par exemple, *What Happened* (1970) et *Line Project* (1970) utilisent tous deux des photographies documentaires comme moyen de pousser plus avant la narrativité du projet.

LB Quelles étaient à cette époque les influences artistiques du groupe ? Est-ce que, par exemple, vous regardiez Robert Smithson – son « *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan* », publié dans *Artforum* en 1969, vient à l'esprit par rapport à vos expériences avec les miroirs à peu près au même moment ? Quelle était votre lecture, d'un point de vue canadien, de la scène artistique new-yorkaise et européenne ?

AB La publication de l'article de Robert Smithson dans *Artforum* a été un événement majeur pour nous. Il faisait écho avec une grande clarté à nos propres préoccupations et à notre façon très désinvolte de faire de l'art. Il exprimait l'élan commun qui nous habitait tous. Lorsque Jorge et moi nous rencontrâmes pour la première fois, nous avons découvert que nous faisons tous les deux des autoportraits photographiques dans des miroirs. J'amenais partout avec moi un ensemble de cinq miroirs convexes en plastique tandis que Jorge photographiait son reflet dans les miroirs publics ou les vitrines. Et Felix avait découvert des accessoires miroités de vitrines commerciales qu'il utilisait pour refléter la lumière dans notre appartement, par exemple depuis une fenêtre ensoleillée jusqu'à la porte du fond

and he documented everything. He loved to work in the darkroom and spent many evenings by the light of the enlarger, developing film, and printing the day's photos. Our habit was to meet over coffee in the morning, open the mail, and talk about our projects. So the constant flow of photos—literally hundreds of them—became part of the flow of conversation, a way of reviewing everything that we did and tweaking projects on the fly. Originally some of the photos were made as artworks and some were not, but with our interest in real time, and the performative, it wasn't long before this image flow entered into the projects themselves. *What Happened* (1970) and *Line Project* (1970) both used documentary photos as a way of moving forward the narrative of the project, for example.

LB What were the artistic influences of the group at this time? Did you, for instance, look at Robert Smithson—his *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan*, published in *Artforum* in 1969, comes to mind in relation to your experiments with mirrors around the same time? What was, from a Canadian point of view, your understanding of the New York art scene and of the European one?

AB Robert Smithson's article in *Artforum* was a major event for us. It echoed our own concerns and our own very casual way of making art with such clarity, and gave voice to the common impetus we found in each other. When Jorge and I first met, we found that we were both making photographic self-portraits in mirrors. I carried a set of five convex plastic mirrors with me everywhere, whereas Jorge took photos of himself reflected in public mirrors and store windows. And Felix had discovered mirrored window display trinkets that he used to reflect light around our apartment, for example from the sunny front window out the back door into our damp dreary little back yard. When Smithson's article appeared, it was as if someone were writing about us. That well-thumbed copy of *Artforum* lay around our studio for many years. I often wonder where it is now ...

Another strong influence in those early days was Joseph Beuys, not only for his



de notre petite arrière-cour tristement humide. Lorsque l'article de Smithson parut, c'était comme si quelqu'un écrivait sur nous. L'exemplaire écorné d'*Artforum* est resté dans l'atelier de nombreuses années. Je me demande souvent où il est à présent...

Une autre influence forte dans ces premières années fut Joseph Beuys, pas simplement pour ses idées sur l'éducation et la vie comme art, mais aussi pour ses volumineuses productions de multiples à bas prix qui faisaient que chacun pouvait devenir un collectionneur. En regardant en arrière, je me demande si l'usage par Beuys de photographies documentaires n'a pas influencé nos propres incursions dans la performance, bien que nous découvrions aussi les Actionnistes viennois à cette époque.

Pour nous, Andy Warhol dominait la scène new-yorkaise. La façon dont il avait créé la Factory – qui, à son tour, générait et reflétait sa façon de faire de l'art – nous semblait cruciale. Nous avons créé notre propre « faux » simulacre de son univers glamour avec nos personnages et nos reines de beauté tout sauf glamour. Les images photographiques de Warhol proliféraient de diverses manières, en tant que sérigraphies, film, même à travers *Interview Magazine*, et cette polymorphie était aussi un modèle pour nous.

LB L'exposition était aussi attentive au rôle de la publication dans la production et la distribution de ces images. Je pense bien sûr ici à *FILE Magazine*, mais aussi, et d'une manière générale, à la centralité de l'imprimé dans de nombreux projets. Comment le groupe a-t-il décidé la production de ces images, en partant d'une production d'expérimentations photographiques ou en produisant une iconographie pour le magazine ?

AB J'aurais beaucoup à dire là-dessus, mais je vais essayer de simplifier : l'intérêt pour les publications et, plus particulièrement, pour les magazines venait de moi. J'avais réalisé un encart culturel pour un journal étudiant à l'université, j'étais membre d'un groupe d'éditeurs fondateurs d'un journal underground, *The Loving Couch Press*, dans les années 1960, et avais fait l'expérience d'un magazine à la vie brève et d'un format

ideas on education and life as art, but also for his voluminous output of low-cost multiples, which made it possible for anyone to be a collector. Looking back, I wonder if Beuys' use of documentary photos influenced our own forays into performance, although we were also discovering the Viennese Actionists at that time.

Andy Warhol dominated the New York scene for us. The way he created the Factory scene—which in turn generated and reflected his art-making—was crucial for us. We created our own “fake” simulacrum of his glamorous scene with our less-than-glamorous beauty queens and characters. Warhol's photographic images proliferated in various ways, as silkscreened paintings, as film, even as *Interview Magazine*, and that multi-valenced method was also a model for us.

LB The exhibition also paid attention to the role of publication within the production and distribution of these images. Of course, I think here of *FILE Magazine*, but also, in general, to the centrality of printed matter for many projects. How did the group decide on the production of these images, starting with photographic experimentations or as an iconography for the magazine?

AB There's so much I could say here but I will try to make it short: the interest in publications and especially magazines came more from my side. I had designed a cultural insert for the student newspaper in university, gone on to be one of a group of founding editors for an underground newspaper called *The Loving Couch Press* in the 1960s, and experimented with a short-lived magazine of experimental format called *The Magazine* in the late 1960s. I also edited and designed the periodical *Snore* for the Coach House Press in Toronto, and designed an issue of their poetry magazine *Is* (1970). This was of course the era (and the city) of Marshall McLuhan. We were very interested in the conceptual structure of the magazine format, and we did our best to deconstruct it in various ways.

We began *FILE* in 1972, initially as a place to publish the “Mail art” materials that were arriving in our mailbox every day from artists across Canada and the USA





expérimental, *The Magazine*, à la fin des années 1960. J'avais aussi édité et conçu le mini périodique *Snore* pour Coach House Press à Toronto, et conçu un numéro de leur magazine de poésie, *Is* (1970). C'était bien sûr l'époque (et la ville) de Marshall McLuhan. Nous étions très intéressés par la structure conceptuelle du format magazine, et nous faisons de notre mieux pour la déconstruire de plusieurs manières.

## Nous essayions toujours de faire deux choses à la fois : d'une part, de titiller les tendances homophobes du monde de l'art de l'époque avec nos reines de beauté, nos « drag queens » et nos caniches ; d'autre part, de dissimuler notre imagerie dans un langage conceptuel qui lui permettait une entrée dans le monde de l'art au sens large.

Nous avons commencé avec *FILE* en 1972, initialement conçu comme un espace pour publier des pièces de « Mail Art » qui arrivaient dans notre boîte aux lettres d'artistes du Canada et des États-Unis, mais aussi d'Europe de l'Ouest, d'Europe de l'Est et d'Amérique du sud. Mais, bien entendu, nous réalisons rapidement que c'était le médium parfait pour notre production photographique. Imitant « l'essai photographique » qu'était *LIFE Magazine*, nous produisîmes un certain nombre de travaux centrés sur l'image photographique comme *Borderline Cases* (1973). A cette époque, nous travaillions aussi beaucoup avec des matériaux que nous nous appropriions : non seulement le format du magazine illustré et du concours de beauté, par exemple, mais aussi des images elles-mêmes, plus spécifiquement celles de la période de l'après-guerre que nous trouvions dans des magazines comme *Fortune*, notre favori, une publication américaine consacrée au monde des affaires. Au milieu des années 1960, ce style de travail a débordé le cadre du magazine pour accéder aux murs des galeries. Notre *Showcard Series* (1975-1979), *Three Men* (1977) et l'autportrait punk *Ménage à Trois* (1978) combinent de différentes façons des

but also from Western Europe, Eastern Europe and South America. But of course we quickly realized that this was the perfect medium for our photographic output. Mimicking the “photographic essay” of *LIFE Magazine*, we produced a number of image laden photographic works such as *Borderline Cases* (1973). By this time, we were also heavily into appropriated material, not only the format of the picture magazine

and the beauty pageant, for example, but also images themselves, especially those from the postwar period that we found in magazines such as the American business magazine *Fortune* (which was our favorite). By the mid-1960s, this style of working had leapt out of the magazine and onto the gallery walls. Our *Showcard* series (1975–1979), *Three Men* (1977), and punkish self-portrait *Ménage à Trois* (1978) combine re-photographed found materials with original photographic material in various ways. The *Showcard* series especially forms a loose structural narrative exploring the territory of our interests through more than 300 photographs, each with a handwritten text and rubber-stamped “categories.”

LB Through these projects, General Idea also developed a form of art enunciation that one would today call “queer,” where gender and identity issues are intertwined. I'm also thinking here about *S/HE* (1977), where you organize “enactments” of masculine and feminine roles. It appears to me that you managed not only to come with such a politics for the representations you used, but also to disguise them under a seemingly Pop allure. Was it a strategy to avoid “getthoization” of

matériaux trouvés et re-photographiés avec des productions photographiques originales. La série *Showcard* en particulier forme une ample narration structurale qui explore nos centres d'intérêt à travers plus de 300 photographies, chacune accompagnée d'un texte écrit à la main et de « catégories » apposées par timbres humides.

LB A travers ces projets, General Idea développait aussi une forme d'énonciation artistique qu'on appellerait aujourd'hui « queer », dans laquelle les questions de genre et d'identité sont entremêlées. Je pense également ici à *S/HE* (1977) dans lequel vous organisez la « représentation » de rôles masculins et féminins. Il me semble que vous avez réussi non seulement à mettre en place une politique des représentations que vous utilisiez, mais aussi à dissimuler ces dernières sous une apparence Pop. Était-ce une stratégie pour éviter la « ghéttoisation » de telles représentations dans le monde de l'art de l'époque et est-ce que le groupe a souffert de réactions conservatrices ?

AB Nous essayions toujours de faire deux choses à la fois : d'une part, de titiller les tendances homophobes du monde de l'art de l'époque avec nos reines de beauté, nos « drag queens » et nos caniches ; d'autre part de dissimuler notre imagerie dans un langage conceptuel qui lui permettait une entrée dans le monde de l'art au sens large, comme avec *S/HE*. C'était un équilibre délicat. Ce n'est que lorsque la théorie « queer » commença à émerger à la fin des années 1980 que nous avons pu mettre la question du genre de côté et nous focaliser sur les problèmes liés au virus HIV et au SIDA, qui nous ont consumés pendant les sept dernières années que nous avons passées ensemble. Pendant cette période ultime nous avons produit une série d'autoportraits photographiques de grand format, en utilisant des techniques d'impression pour panneaux d'affichage, qui se termine avec *Playing Doctor* (1992) et *Fin de siècle* (1994).

LB Comment analyserais-tu l'influence de ces expérimentations photographiques, l'usage des images trouvées, l'appropriation, sur ce que tu as fait après General Idea ?

such representations in the artworld of this time and did the group suffer from such conservative reactions?

AB We were always trying to do two things at once: on the one hand to tantalize the homophobic tendencies of the art world of the time with our beauty queens, drag queens, and poodles; on the other hand, to cloak our imagery in a conceptual language that allowed it *entrée* into the art world at large, as in *S/HE*. It was a delicate balance. Only when queer theory began to emerge in the late 1980s could we leave gender behind for the moment, and focus on the issues of HIV and AIDS, which consumed us for our last seven years together. During this final period we produced the series of large-scale photographic self-portraits using billboard technology, ending with *Playing Doctor* (1992) and *Fin de siècle* (1994).

LB In retrospect, how do you think these photographic experimentations and the use of found images, appropriation, etc., influence the work you did after General Idea?

AB In a way, I don't feel there really is an “after” General Idea. Many of the ideas I explored in the late 1990s and 2000s are implicit in the early work of General Idea. I just went back and continued to explore themes that we had first played with in the early 1970s. Nobody has ever written about General Idea in relation to Theosophy or the occult, for example, but both *Borderline Cases* and the *Humpty Dumpty* project of the early 1970s have their roots in Blavatsky, and in the Kabbalah. And there are many examples of works relating to the body, even specifically to my body, like *Mirror Sequences*, and *Body Binding*, both included in this exhibition, as well as the two early portraits of me as a shaman published in *FILE* in 1973. My more recent shamanic self-portraits, including *Red, Black, Gold* (all 2011), and *Blue* (2013), as well as *The Flasher* (2018), follow from those early beginnings. For the most part I still use the same strategies that we developed during our twenty-five years together, including our use of altered images, found images and appropriation, drawn especially from the world of advertising and mass media.



AB D'une certaine manière, je ne crois pas qu'il y ait vraiment un « après » General Idea. Beaucoup des idées que j'ai explorées à la fin des années 1990 et 2000 sont implicitement présentes dans les premiers travaux de General Idea. Je suis juste revenu en arrière et ai continué d'explorer des thèmes avec lesquels nous avons joué dès le début des années 1970. Personne n'a pour l'instant écrit sur General Idea et sa relation à la théosophie ou à l'occulte, par exemple, mais *Borderline Cases* et le projet *Humpty Dumpty* du début des années 1970 puisent leurs racines dans Blavatsky et la Cabbale. Et il y a de nombreux exemples d'œuvres liées au corps, y compris au mien, comme *Mirror Sequences* et *Body Binding*, tous deux inclus dans cette exposition, de même que les deux premiers portraits de moi en chaman publiés dans *FILE* en 1973. Mes portraits chamaniques les plus récents, y compris *Red, Black, Gold* (tous de 2011) et *Blue* (2013), tout comme *The Flasher* (2018), découlent de ces toutes premières années de travail. La plupart du temps, j'utilise encore les mêmes stratégies que nous avons développées durant les vingt-cinq années de travail en commun, y compris notre usage des images altérées, des images trouvées et de l'appropriation, issues principalement de la publicité et des médias de masse.





# Mail Art

## Elisabeth Jobin

□ « I write you because you are there and I am here » : cette phrase, tamponnée par le Hongrois Endre Tót sur une lettre du 22 septembre 1975 à John M Armleder, co-fondateur du collectif Ecart, ponctue souvent les missives de l'artiste. D'une apparente évidence, elle dit cependant beaucoup de la nécessité d'un dialogue entre un créateur reclus à Budapest, et son interlocuteur genevois: de fait, la communication par voie postale est, durant la décennie 1970, l'un des seuls terrains d'échange pour les artistes d'origines diverses que rassemble néanmoins une appartenance à une avant-garde informelle, héritière de Fluxus. C'est ainsi que des catalogues, voire même des expositions, sont élaborés par l'intermédiaire de la poste, devenue un véritable espace de création.

Ce phénomène mondial et diffus, mis en place par les artistes comme alternative aux galeries et aux musées, est au cœur de l'exposition « Mail Art ». Elaborée à partir des archives du groupe Ecart – à la présentation desquelles le MAMCO alloue un espace semi-permanent depuis 2017 –, elle a été réalisée dans le cadre d'un projet de recherche mené conjointement par la HEAD – Genève et le MAMCO\*. Visant à l'archivage du fonds, cette collaboration entend également valoriser par le biais d'expositions l'histoire singulière de ce groupe, qui menait de front des activités de collectif, de galeriste, d'éditeur et de libraire entre 1969 et 1982.

Les archives Ecart témoignent ainsi de l'implication des Genevois dans le circuit parallèle du Mail Art. L'exposition actuelle dévoile par exemple les travaux des principaux correspondants d'Ecart, dont Endre Tót, justement, mais aussi Anna Banana ou encore David Zack. Celui-ci réalise en 1974 le *CV Nut Art Show*, une présentation de son abondante correspondance sur des cordes à linge, accompagnée d'un catalogue sous forme d'enveloppe. Ecart n'hésite pas non

■ « I write you because you are there and I am here »: this sentence, stamped by the Hungarian Endre Tót on a letter dated September 22, 1975 to John M Armleder, the co-founder of the Ecart group, often punctuated the artist's dispatches. While being obvious, it nevertheless clearly expressed the need for a dialogue between a reclusive creator in Budapest, and his Genevan correspondent: thus, communication via the post became, during the 1970s, one of the territories for an exchange between artists from varied origins, but who still all belonged to an informal avant-garde, the heir of Fluxus. So it was that catalogs and exhibitions were elaborated via the post, which became a genuine "space" for creation.

This diffuse, worldwide phenomenon, established by artists as an alternative to galleries and museums, is at the heart of the exhibition "Mail art." Constructed using the archives of the Ecart group—which have in part been displayed at the MAMCO in a semi-permanent space since April 2017—it has been produced in the context of a research project conducted jointly by the HEAD – Geneva and the MAMCO.\* Aimed at in-depth archiving, through exhibitions this collaboration also aims at valorising the singular history of the group, which organized at the same time activities as a group, gallerist, publisher, and bookseller between 1969 and 1982.

The Ecart archives thus pay witness to the involvement of Genevans in the parallel circuit of Mail art. For example, the current exhibition unveils the main correspondents of Ecart, including Endre Tót, of course, but also Anna Banana or else David Zack. In 1974, the latter put on the *CV Nut Art Show*, a presentation of his abundant correspondence on clothes lines, accompanied by a catalog in the form of an envelope. Ecart also had no hesitation about conceiving



Détails de vitrines de l'exposition *Mail Art*, espace Ecart, MAMCO  
 Haut: David Zack  
 Bas: Anna Banana, Robert Filliou et Ken Friedman



plus à imaginer des accrochages collectifs : invité à présenter un projet à la Biennale de Venise en 1976, le groupe demande à des dizaines d'artistes du monde entier de lui expédier leurs contributions sur des cartes postales.

Ces échanges postaux ont également la particularité de s'agrémenter d'empreintes de tampon-caoutchouc, dont l'utilisation permet aux artistes de parodier le geste bureaucratique. L'exposition montre ainsi un projet du Français Hervé Fischer qui, dans une tentative de répertorier le phénomène de la « tampomanie », publie une anthologie présentée lors d'une tournée d'expositions. A Genève, le groupe Ecart lui propose d'élaborer un second tome incluant de nouveaux tampons. Une entreprise qui a tôt fait d'échapper à tout contrôle éditorial, tant la production de tampons est alors exponentielle : l'ouvrage ne verra ainsi pas le jour, même si un volume de 310 pages est imprimé. Présenté au MAMCO, il sera relié et diffusé après l'exposition.

collective displays: invited to present a project at the Venice Biennale in 1976, the group asked dozens of artists from around the world to submit their contributions on post cards.

These postal exchanges have the particularity of being decked by rubber stamps, which allowed the artists to parody bureaucratic procedures. For example, the exhibition displays the project of the Frenchman Hervé Fischer who, in an attempt to catalog this phenomenon of "stamp-mania," published an anthology, presented during an exhibition tour. In Geneva, the Ecart group suggested putting together a second volume, including new stamps. This project quickly spun out of editorial control, given that the production of stamps had become exponential: this work was never to be published, even if a volume of 310 pages was printed. Presented at MAMCO, it will be bound and distributed after the exhibition.

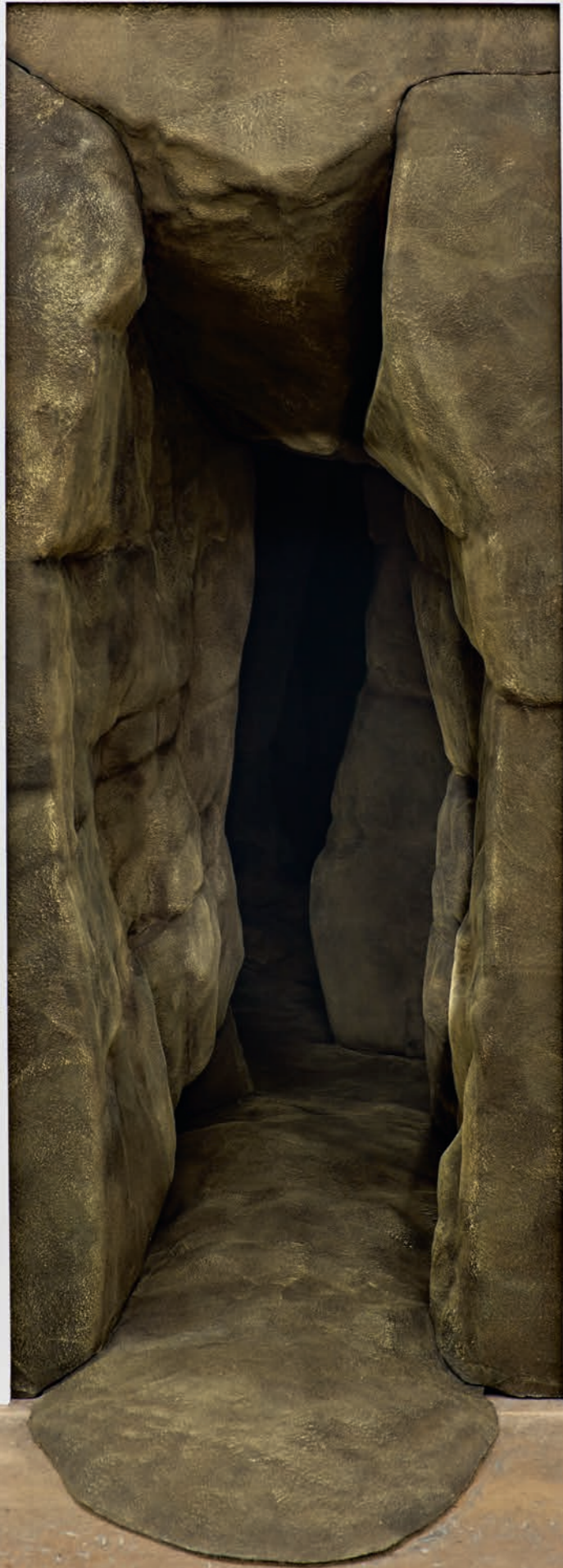


\*Pour plus de renseignement : [archivesecart.ch](http://archivesecart.ch)

\*For more information, see [archivesecart.ch](http://archivesecart.ch)







HIGH  
LIGHTS  
TS

# Sylvie Fleury

## *Be Good! Be Bad! Just Be!*



□ Créée à l'occasion de sa rétrospective au MAMCO en 2008, cette œuvre a été offerte au musée par l'artiste en 2011. Elle a été restaurée en 2012 grâce au soutien de la Fondation BNP Paribas.

A première vue, la grotte de Sylvie Fleury constitue une sorte d'envers de son travail : aux thématiques de la consommation et du luxe, elle oppose une nudité sombre ; aux voyages sidéraux suggérés par ses fusées et soucoupes volantes, elle oppose un lieu de repli intérieur. La grotte, lieu matriciel par excellence, invite à une exploration qui est aussi un retour sur soi, comme l'énonce son titre – *Be Good! Be Bad! Just Be!* – repris d'une publicité de parfum et renvoyant donc au monde de la consommation.

L'un des axes du travail de Sylvie Fleury consiste à remettre en question l'opposition entre superficialité et intériorité. Par l'usage de citations prélevées dans le monde publicitaire, l'artiste fait écho à l'art conceptuel, qui fait du langage le matériau d'une œuvre. Ses reprises de Piet Mondrian, Daniel Buren ou Carl Andre avec de la fausse fourrure ou du vernis à ongle, vont dans le même sens. *Be Good! Be Bad! Just Be!* peut donc être perçu comme un creuset où viennent se refondre les multiples préoccupations de l'artiste genevoise, avant de mieux se redéployer dans les formes extravagantes qui sont plus familièrement associées à son travail.

■ Created for her retrospective at MAMCO in 2008, this work was offered to the museum by the artist in 2011. It was restored in 2012, with support from the BNP Paribas Foundation.

At first sight, Sylvie Fleury's grotto seems to have turned her work on its head, for here she counters its usual themes of consumption and luxury with a dark bareness; and the sidereal voyages suggested by her rockets and flying saucers with a place for withdrawing inside oneself. The grotto, a quintessentially womb-like place, invites us on an exploration that also entails looking back over our past and returning to our origins. As an observer of popular forms of esotericism, Fleury's response to this mystical recess is to enjoin us all to be ourselves: *Be Good! Be Bad! Just Be!*—thereby returning to the world of consumption since this slogan has been lifted from a perfume advert.

One area of Sylvie Fleury's work consists in sounding the opposition between superficiality and interiority. By using quotations from the world of advertising, the artist is echoing Conceptual art, which uses language as the material for work. This kind of sampling-with-a-twist is the same she employs in her *détournements* of Piet Mondrian, Daniel Buren, and Carl Andre with fake fur and nail polish. Artists such as these inspire both fascination and iconoclastic longings in Fleury. *Be Good! Be Bad! Just Be!* could therefore be seen as a crucible in which the Geneva-based artist's multiple preoccupations are recast, for their better redeployment in the extravagant forms more usually associated with her work.

# Julije Knifer



□ Julije Knifer (1924–2004) a étudié de 1950 à 1956 à l'Académie des Beaux-Arts de Zagreb, où il découvre l'abstraction, notamment à travers le Suprématisme russe. Le travail qu'il développe depuis cette époque est souvent associé à une forme d'art « concrète », dont l'après-guerre européenne connaît de nombreuses variantes, qu'il s'agisse du Groupe Zéro ou de François Morellet. Julije Knifer participe aussi, entre 1959 et 1966 à Gorgona, un regroupement informel d'artistes, poètes et critiques, qui cherchent à démystifier l'expérience esthétique. Dans leur projet, le statut matériel de l'œuvre est moins important que l'idée et la pratique artistique ne peut être séparée de la vie. La revue *Gorgona*, publiée jusqu'en 1966 servait à diffuser ces positions dans l'ex-Yougoslavie et l'Europe de l'Est en général.

À partir de 1960, les œuvres de Julije Knifer se concentrent sur une forme qui alimentera désormais tout son travail : les méandres. La composition, la plupart du temps réduite à une palette en noir et blanc, s'organise dès l'abord comme une série de variantes. En commentant ce principe sériel, l'artiste décrivait son parcours comme « sans progression ni régression » et déclarait volontiers qu'il « avait sans doute déjà réalisé sa dernière œuvre et pas encore ses premières »...

À un examen plus attentif, les méandres suivent un rythme qui résulte de la disposition de séquences verticales. Les œuvres s'appellent les unes les autres, dans un schéma d'organisation collective. Elles invitent également à une expérience de la temporalité, tant le regard parcourt le chemin que dessinent les formes.

Le MAMCO possède plusieurs œuvres de l'artiste, offerte par sa succession, qui y a aussi déposé un ensemble important de dessins et de tableaux.

■ Julije Knifer (1924–2004) studied at the Academy of Fine Arts in Zagreb where he discovered abstraction, and notably Russian Suprematism. Knifer's work was associated with a “concrete” abstraction, a form explored in different variations throughout the post-war period in Europe, such as the Zero Group or the work of François Morellet. From 1959 to 1966, Julije Knifer was also part of Gorgona, an informal grouping of artists, poets, and critics who sought to demystify the experience of art. The Gorgona project centered on the group's belief that the material status of a work of art was less important than its essential idea, and that artistic practice was inseparable from everyday life. The *Gorgona* journal, published until 1966, disseminated the group's ideas throughout the former Yugoslavia and Eastern Europe.

From 1960 onwards, Julije Knifer concentrated on a motif that fuelled all of his subsequent work: meandering lines. Each composition—mostly using a minimalist black and white palette—is organized as a series of variations. Knifer described these serial works as a journey “without progression or regression,” and readily declared that he had “doubtless already produced his last work and not yet begun his first.”

On closer examination, we see that the meanders follow a rhythm defined by the disposition of their verticals. The works echo and reach out to one another, like elements in an organized, collective scheme. The viewer's gaze follows the rectilinear meanders in each case, inviting us to experience and reflect on the passage of time.

MAMCO possesses several works by Knifer, gifted to the museum by the artist's Estate, which also left on long-term loan an important ensemble of drawings and pictures.

# Gordon Matta-Clark

## Open House



□ En mai 1972, Gordon Matta-Clark crée *Open House*, œuvre non pérenne réalisée dans une rue de SoHo à New York. Avec cette œuvre, il poursuit ses investigations liées au recyclage des matériaux de rebut, utilisant une benne à ordures qu'il compartimente au moyen de cloisons de bois et de portes prélevées dans des chantiers environnants. Dès sa mise en place, *Open House* devient un centre d'activités, expérimental et ludique, où évoluent danseurs, performers et artistes. Un film super 8, réalisé le jour de l'inauguration, documente la confrontation avec le public de cette « chose-lieu » ou « épiphanie spatiale personnelle » comme la définissait Richard Nonas, ainsi que son inscription en marge du New York établi et prospère.

Une seconde version d'*Open House* est installée en octobre 1972 devant le 112 Greene Street où Matta-Clark expose du 21 octobre au 10 novembre. Ce second container, plus grand, bâti de cloisons irrégulières comme déconstruites, possède un escalier à ciel ouvert menant à une plateforme, pourvue d'un brasero, qui occupe la moitié de la structure.

Si les deux versions initiales de l'œuvre ont disparu en accord avec leur qualité d'événements et de projets conceptuels liés au recyclage, le Gordon Matta-Clark Estate, au vu du peu d'inventions topiques de l'artiste qui subsistent, décide, après son décès, de fixer l'état et le mode de présentation de l'œuvre. La version permanente utilise le container industriel de la reconstitution de l'œuvre pour la rétrospective du MOCA de Chicago en 1985. Cette reconstitution trouve aujourd'hui sa place au MAMCO.

■ In May 1972, Gordon Matta-Clark created *Open House*, a short-lived work produced in New York's SoHo neighborhood. This work continued his investigations on garbage recycling, using a dumpster that he divided up with wooden partitions and doors found on local construction sites. *Open House* was immediately used as an experimental, playful place for dancers, performers, and artists. Providing more freedom than alternative exhibition spaces, it was an urban equivalent to Land art works. A Super-8 film made on the opening day documents the public's confrontation with this "place thing" or "personal spatial epiphany," as Richard Nonas put it, as well as its appearance on the margins of the prosperous city of New York.

In October 1972, a second version of *Open House* was set up outside 112 Greene Street, where Matta-Clark had an exhibition from October 21 to November 10. This larger container, made of irregular, deconstructed partitions, had an open flight of steps leading to a platform with a barbecue that occupied half of the structure.

Although, as "events" and conceptual projects linked to the notion of recycling, the first two versions of the work did not survive, the Gordon Matta-Clark Estate, aware that there were few of the artist's spatial inventions still in existence, decided after his death to give his work and its way of presentation a lasting form. The permanent version made use of the industrial container from the reconstitution made for the retrospective held at the Museum of Contemporary Art, Chicago, in 1985. It has now found a legitimate place at MAMCO.

# Enrichissements



□ Le MAMCO ne disposant pas de budget d'acquisition propre, ce sont principalement des donations, reposant sur la générosité des artistes et de collectionneurs, qui permettent l'accroissement des collections. Le processus qui conduit à l'acceptation d'un don ne diffère pas de celui d'une acquisition : il s'agit d'évaluer la pertinence de l'œuvre vis-à-vis de la collection, de ses perspectives de développement et son potentiel à être régulièrement exposée.

Pour la seconde fois depuis 2016, Marc Jancou, qui tint galerie à Zurich, Londres, New York et Genève, et qui opère aujourd'hui depuis Rossinière (Suisse), a permis au musée d'accroître son corpus d'art contemporain. Après Allan McCollum, Stephen Prina, Marta Riniker-Radich et Marnie Weber, ce sont des œuvres de Erica Baum, Jonathan Binet, Carol Bove, Ross Chisholm, Steven Claydon, Roe Ethridge, Gavin Kenyon, Ken Lum, John Miller, David Noonan (illustré ci-dessus), Charles Ray et Meyer Vaisman qui entrent ainsi dans ses collections.

C'est un paradoxe du contemporain que d'être inévitablement le futur de l'histoire : ainsi, la collection du MAMCO, réunie uniquement grâce à des fonds privés mais inscrite, année après année, au patrimoine public, se révèle être le creuset des historiens de demain et la ressource de futures expositions dédiées à l'histoire récente de l'art.

■ As MAMCO does not benefit from an acquisition budget, it is mainly donations, thanks to the generosity of both artists and collectors that allow for the growth of its collections. The process that leads to the acceptance of a gift is no different than that of an acquisition: the point is to evaluate the work's relevance to the collection and to its development's perspectives, as well as its potential for being regularly exhibited.

For the second time since 2016, Marc Jancou, who had galleries in Zurich, London, New York, and Geneva, and who operates now from Rossinière (Switzerland), allowed the museum to enrich its collections of contemporary art. After Allan McCollum, Stephen Prina, Marta Riniker-Radich, and Marnie Weber, works by Erica Baum, Jonathan Binet, Carol Bove, Ross Chisholm, Steven Claydon, Roe Ethridge, Gavin Kenyon, Ken Lum, John Miller, David Noonan (reproduced above), Charles Ray, and Meyer Vaisman, enter the museum's inventory.

The paradox of the contemporary is that it will inevitably be history's future: thus, the MAMCO's collections, acquired entirely thanks to private means, but year by year joining our public heritage, become a crucible for tomorrow's historians and a resource for future exhibitions devoted to the recent history of art.



## Lionel Bovier & Christophe Cherix (eds.) *ECART. Geneva 1969–1982*

□ En 1969, John M Armleder cofonde à Genève le group Ecart avec Patrick Lucchini et Claude Rychner. Cette aventure artistique collective, placée dans la continuité du mouvement Fluxus, se développe ensuite pour devenir une galerie autogérée, une maison d'édition, une librairie... Basé à Genève, le groupe Ecart est reconnu comme l'un des relais importants de l'art expérimental des années 1970 en Suisse. Le MAMCO réédite ici, en collaboration avec la HEAD – Genève, un ouvrage de référence épuisé depuis une vingtaine d'années.

Edition française  
ISBN 9782940159987 / 29 CHF

■ In 1969, John M Armleder co-founded in Geneva the Ecart group with Patrick Lucchini and Claude Rychner. This collective artistic adventure, in the continuity of Fluxus, evolved to become an independent gallery, a publishing house, a bookshop... Ecart is recognized as one of the most important relays of the experimental art of the 1970s in Switzerland. MAMCO, in collaboration with HEAD – Geneva, has initiated the new edition and the first English translation of a reference book it published 20 years ago.

English edition / König Books  
ISBN 9783960984139 / 29 CHF

## René Daniëls *Fragments from an Unfinished Novel*

□ Cette monographie offre une vision d'ensemble de l'œuvre de René Daniëls, depuis la fin des années 1970 jusqu'en 1987, ainsi que les dessins qu'il produit depuis 2007. Avec de nombreuses œuvres reproduites pour la première fois, cette publication richement illustrée retrace le développement du langage visuel de Daniëls, en explorant les effets de répétition et de variation inhérents à son œuvre.

L'ouvrage est publié à l'occasion de l'exposition de René Daniëls au WIELS de Bruxelles et au MAMCO. Edité par Devrim Bayar, avec des contributions de Angela M. Bartholomew, Devrim Bayar, Paul Bernard et Jordan Kantor.

Edition française / Fonds Mercator  
ISBN 9789462302266 / 48 CHF

■ The monograph provides the most comprehensive overview of the artist's oeuvre, from the late 1970s until 1987, as well as more recent drawings and notes Daniëls has produced since 2007. Including historic paintings as well as works never previously reproduced, this richly illustrated publication recounts the development of Daniëls' visual language, while exploring the effects of repetition and variation inherent in his work.

The publication accompanies René Daniëls show at WIELS, Brussels, and at MAMCO. Edited by Devrim Bayar, with contributions of Angela M. Bartholomew, Devrim Bayar, Paul Bernard, and Jordan Kantor.

English edition / König Books  
ISBN 9783960983521 / 48 CHF



## Martin Kippenberger *MOMAS Hiking, 1997*

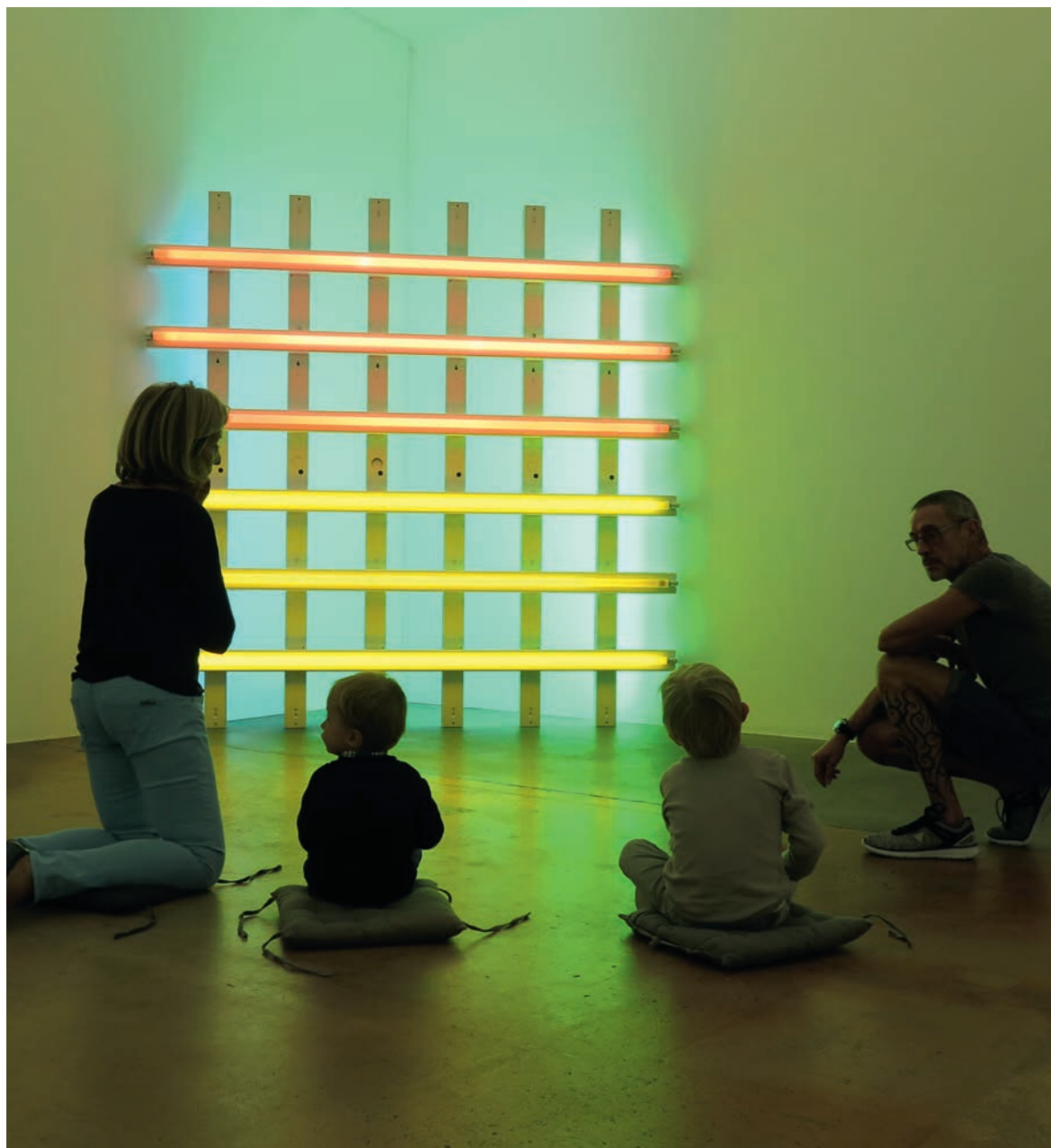
□ En 1993, dans un bâtiment abandonné sur l'île de Syros en Grèce, Martin Kippenberger fonde le MOMAS, un musée virtuel et utopique. En référence à ce projet, Kippenberger a scellé une plaque en fonte dans le sol à l'entrée du MAMCO qui ressemble à une table d'orientation. Ornée du fameux emblème de la « grenouille christique » du musée de Syros, cette plaque rend tangible un passage imaginaire qui relie les deux musées, séparés par 2254 km de distance ! Cette édition, réalisée à l'occasion de la rétrospective de l'artiste au MAMCO en 1997, est un frottage de la plaque sur différents papiers de correspondance d'hôtel.

80 exemplaires numérotés, livrés dans une boîte à pizza en carton (34 × 34 × 4 cm) et tamponnés « Büro Kippenberger », disponibles en bleu, vert, rouge, jaune et brun.  
4'000 CHF / Amis du MAMCO: 2'000 CHF

■ In 1993, in a building abandoned on the Syros Island in Greece, Martin Kippenberger founded MOMAS, a virtual and utopian museum. In reference to this, Martin Kippenberger created *MOMAS Hiking*, a cast-iron plate sealed into the ground at the entrance of MAMCO which looks like an orientation table. Inscribed with the Syros Museum's symbol, the infamous "Christ-like frog," this plate makes visible an imaginary path between the two museums, separated by 2254 km. This edition is a frottage with pastel pencil on hotels paper mill, realized by the artist during his retrospective at MAMCO in 1997.

80 copies, numbered, delivered in a pizza box (34 × 34 × 4 cm), and stamped "Büro Kippenberger," available in blue, green, red, yellow, and brown.  
4'000 CHF / Friends of MAMCO: 2'000 CHF

# Musée d'art moderne et contemporain



□ Le service des publics du MAMCO propose, tout au long de l'année, de nombreux formats de transmission et d'expériences visant à créer des espaces d'échange avec les visiteurs et à favoriser la découverte du musée et ses expositions.

Nos propositions s'adressent à tous les visiteurs, seuls ou en groupes : de la simple initiation à des modules d'approfondissement de l'art contemporain, des activités pour enfants et pour les familles, des visites et des conversations pour adultes, des visites-ateliers durant l'été et les vacances scolaires, des collaborations interdisciplinaires avec d'autres institutions culturelles genevoises, des rencontres d'artistes et des conférences.

Pour plus d'informations, consulter la page « médiation » et l'agenda du site Internet du musée, [mamco.ch](http://mamco.ch).

■ MAMCO's Education Services offers, throughout the year, numerous activities and programs to encourage the discovery of the museum and to create a space for engagement with the works on display.

Our offers are directed to everyone, from individual visitors to groups, and range from contemporary art's initiation to conferences for advanced knowledge, from activities for kids and families to artists' talks, from summer and holidays workshops to interdisciplinary collaborations with other cultural institutions.

To find out more, see the "Learn" section and our calendar of events on our website, [mamco.ch](http://mamco.ch).

# En 2019, Mirabaud vous offre le MAMCO!



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

— Lionel Aeschlimann,  
Associé gérant de Mirabaud



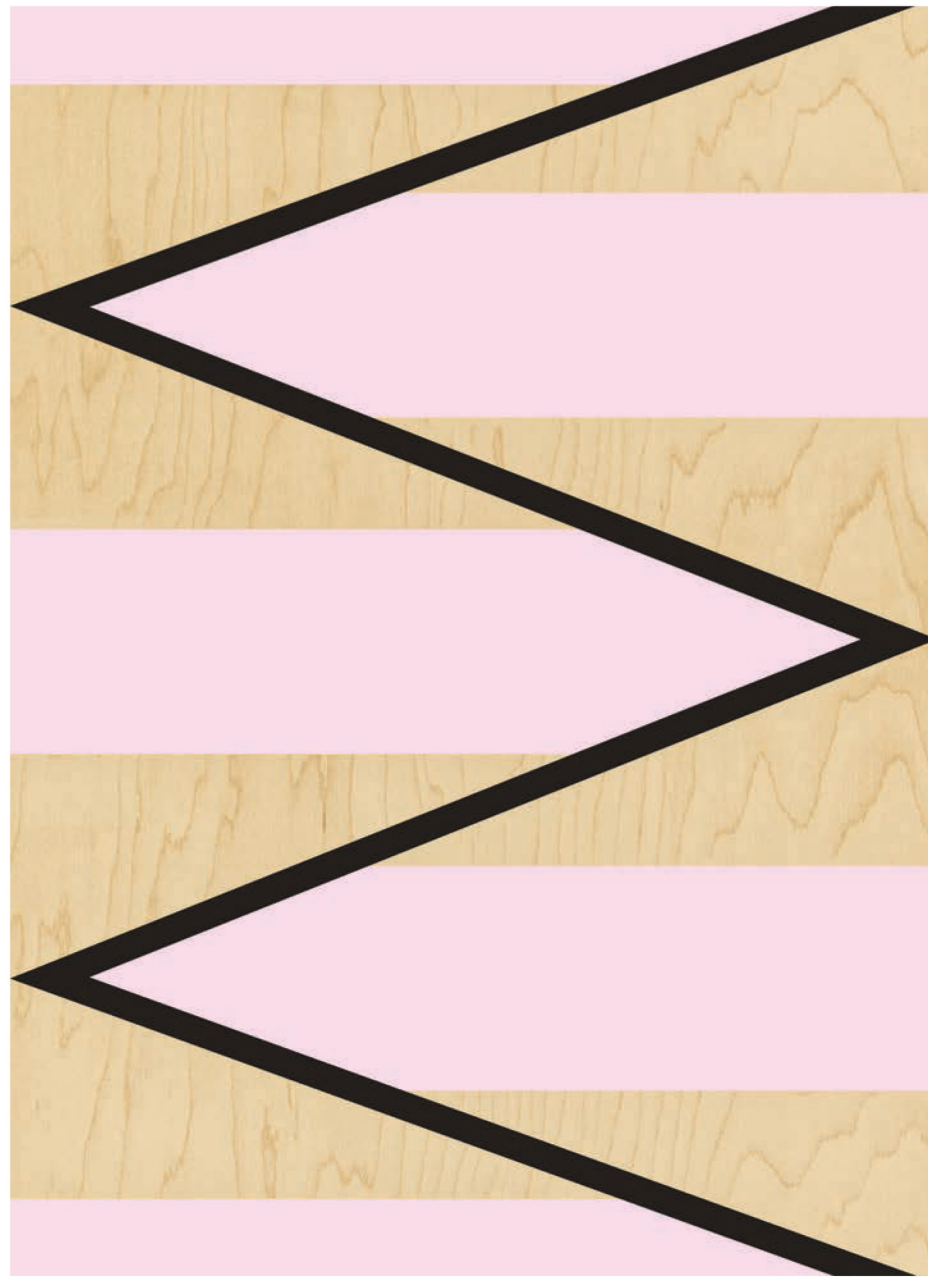
□ Pour ses 200 ans, la banque Mirabaud & Cie SA vous invite à célébrer l'art contemporain en vous faisant cadeau de l'entrée au musée. Pendant toute l'année 2019, vous pourrez librement profiter du MAMCO, de ses expositions, ses événements et ses activités. Pour les passionnés comme pour les débutants,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

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

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

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

# Association des Amis du MAMCO



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

Les membres du Cercle des Amis (+ 1'000 CHF) bénéficient d'une édition d'artiste exclusive. Pour l'année 2018, il s'agit d'une édition de Mai-Thu Perret imprimée sur soie (130 × 90 cm).

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

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

The members of the Circle of Friends (+ 1,000 CHF) benefit from an exclusive artist's edition. In 2018, the members of the Circle received an edition by Mai-Thu Perret printed on silk (130 × 90 cm).

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





GENIEVE  
MAMICO