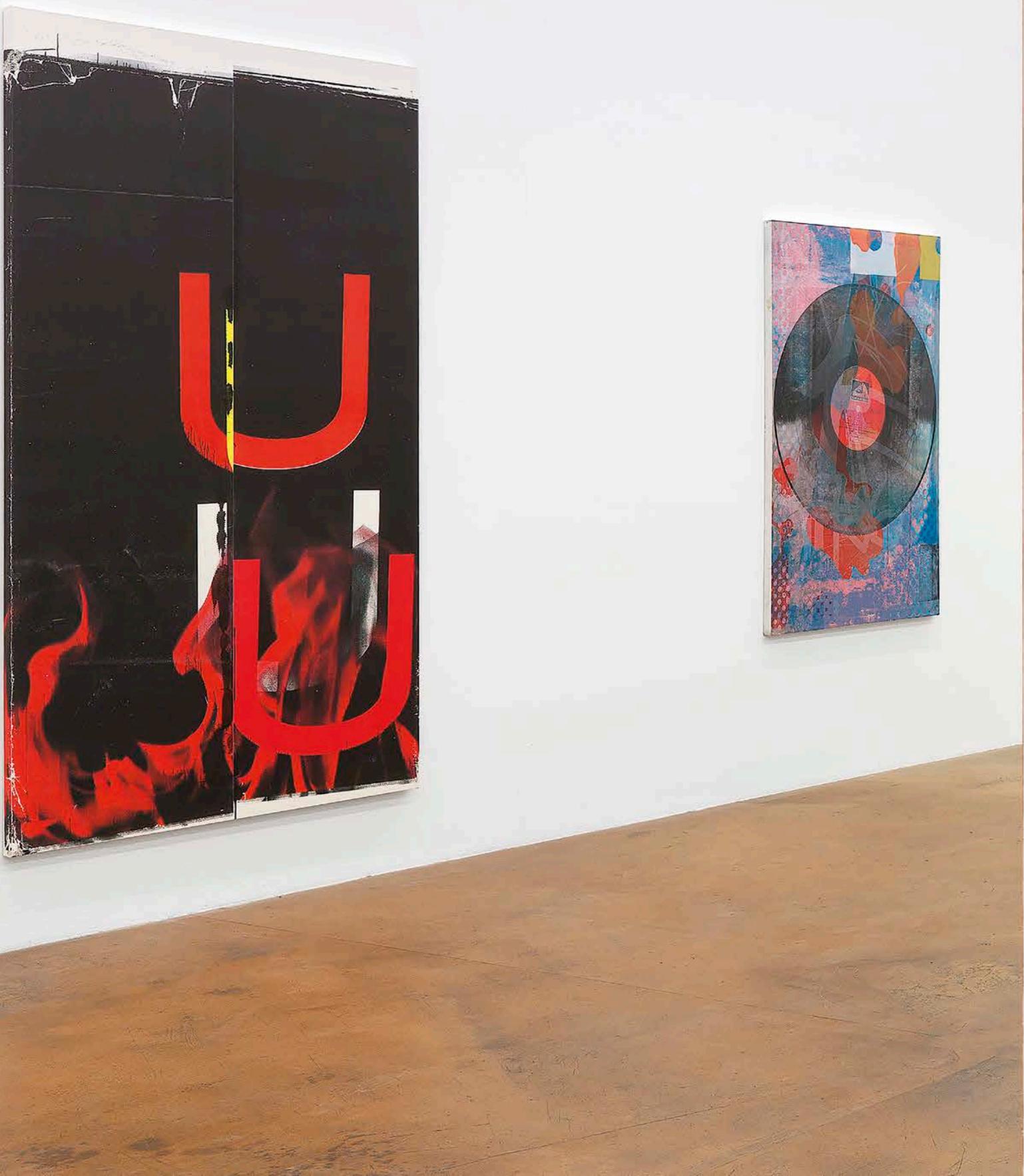


ONANIA

Nº 13 2024



## 04 On View

- Tishan Hsu
- Erica Pedretti
- Paul Thek
- Paul Neagu

## 30 Preview

- Le MAMCO, de mémoire

## 40 Rear Views

- Récits de collection
- Pictures & After

## 62 Highlights

- Silvia Kolbowski
- Adrian Piper
- Shizuko Yoshikawa
- Klára Kuchta

Le MAMCO Journal est édité semestriellement à 12'000 exemplaires.  
Rédacteur en chef → Lionel Bovier / Rédaction → Chloé Gouédard,  
Kevin Slide / Textes → Lionel Bovier, Sophie Costes, Valérie Da Costa  
Delphine Folliot, Chloé Gouédard, Julien Fronsacq, Elisabeth Jobin,  
Charlotte Morel / Traductions → Christopher Scala / Design →  
Gavillet & Cie / Devaud / Typographie → Apax + Practice (optimo.ch)

Couverture → Tishan Hsu, *Interface Remix*, 2002 (détail) /  
Intérieur de couverture → Vue d'exposition, 2023 (Wade Guyton,  
Kelley Walker) / Images → Annik Wetter, sauf : couverture, p. 4, 6, 8-9,  
10, 12: Tishan Hsu; p. 14: Kurt Blum; p. 16-17: Katalin Deér; p. 18:  
Patrick Christe; p. 20, 22: Sammlung Falckenberg/Deichtorhallen  
Hamburg; p. 24, 26-27: Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne;  
p. 32, 36-37: Ilmari Kalkkinen; p. 70: Lisa Frisco

Courtoisies → Tishan Hsu, Miguel Abreu Gallery, New York and  
Empty Gallery, Hong Kong (couverture, p. 4, 6, 8-9, 10, 12); Bündner  
Kunstmuseum Chur (p. 16-17); Musée cantonal des Beaux-Arts  
de Lausanne (p. 24, 26-27); Paula Cooper Gallery, New York (p. 38) /  
Pré-presse → Bombie, Genève / Production → Swissprinters AG,  
Zofingen / Logistique → Chloé Gouédard / ©2023, MAMCO Genève,  
les artistes et les auteurs / ©2024, ProLitteris, pour les œuvres de  
Tishan Hsu, Paul Neagu et Erica Pedretti / ©The Estate of Paul Neagu  
©The Estate of Paul Thek  
Tous droits réservés

MAMCO Genève  
10 rue des Vieux-Grenadiers | CH-1205 Genève  
T +41 22 320 61 22 | info@mamco.ch | mamco.ch

# Editorial

## Lionel Bovier

□ L'intelligence artificielle s'est récemment imposée au cœur des débats de société, n'épargnant pas, avec ses logiciels de création comme DALL-E (prononcez Dalí...), le domaine de la culture. Même si l'on devrait assortir ces termes (et son acronyme de «IA») de guillemets permanents, tant ils sont problématiques dans leur usage, force est de constater qu'ils viennent remplacer celui de «cyborg» (pour «organisme cybernétique»), qui, depuis les années 1950, désignait l'horizon d'êtres humains «augmentés» et de machines communicantes. Apparu dans le contexte de la cybernétique (principe scientifique formalisé par Norbert Wiener en 1948), c'est, comme souvent au 20<sup>e</sup> siècle, à la littérature qu'il revient d'abord d'en inventer les principes et d'en diffuser les représentations: c'est en effet à Isaac Asimov que l'on doit les «lois de la robotique» (1942) et la question de la «singularité» de la machine (*I-Robot*, 1950).

Les rapports du corps humain et de la technologie font ainsi partie des problématiques qui agitent l'art de l'après-guerre, bien avant que la société digitale n'en réactive certaines valences. De la technophilie du Pop anglais des années 1950 aux performances corporelles du Body Art, les exemples ne manquent pas. Mais, c'est sans doute Paul Thek (1933-1988) qui formule le plus clairement un nouveau rapport au corps dès 1964, en introduisant avec ses «reliquaires technologiques», des dissonances organiques et émoticives dans le langage neutre de l'art minimal qui occupe alors la scène artistique new-yorkaise. D'abord surnommées «meat pieces», ces œuvres (réalisées à l'aide de cire d'abeille, de fils de nylon et de résine) imitent des parties du corps humain qui sont placées dans des «boîtes» en Plexiglas – à mi-chemin entre sculpture contemporaine et présentation d'une relique. Issues d'un dialogue complexe et conflictuel entre

■ In recent times, artificial intelligence has come to touch every part of our lives, with image generators like DALL-E (pronounced like “Dalí”) even extending their influence into the cultural sphere. The phrase “artificial intelligence” and its initialism “AI” are so problematic that we should probably never drop the quotation marks. But, like it or not, they have entered the mainstream as replacements for “cyborg,” a portmanteau of “cybernetic” and “organism” coined in the 1950s to refer to a future of “augmented” humans and interactive machines. The term emerged from cybernetics, a scientific discipline formalized by Norbert Wiener in 1948. As was often the case in the 20th century, it was left to science-fiction writers to invent the underlying principles and to offer up representations of what this future might look like. After all, it was Isaac Asimov who proposed the “laws of robotics” (1942) and the notion of the “singularity” (*I, Robot*, 1950).

The relationship between the human body and technology was a central theme of post-war art, long before the advent of the digital age brought many of these questions to the fore once again. Examples are not difficult to find: one need only look at the 1950s British Pop artists’ fascination with technology or the performative practice of Body Art. But this new relationship with the body was perhaps borne out most strikingly in the work of Paul Thek (1933–1988): with his *Technological Reliquaries* (1964 onward), he took the neutral language of Minimal art—the dominant aesthetic of the New York art scene of the day—and infused it with organic and emotive dissonances. Initially baptized *Meat Pieces*, these works imitated parts of the human body. Made from beeswax, nylon thread, and resin, they were encased in Plexiglas boxes. Part contemporary sculptures, part relics, these pieces

croyances religieuses, culture classique et expression d'une mutation de l'humain, ces œuvres font de Thek une figure singulière de la contre-culture américaine.

Au milieu des années 1980, Tishan Hsu (\*1951) prend aussi l'art minimal comme point de départ pour réaliser ses premières œuvres, transformant le motif moderne de la grille en «matrice». Donnant «corps» à une technologie digitale émergeante, ses tableaux-reliefs marquent les surgissements de l'organique à travers une surface d'informations «liquides». La pratique précurseure de Hsu quant à l'impact des nouvelles technologies sur la perception et les affects trouve aujourd'hui une nouvelle pertinence et se développe pleinement à travers les outils de l'image numérique, depuis les années 2000.

Cette séquence d'expositions entend faire résonner l'œuvre de Tishan Hsu, dont le MAMCO présente la première rétrospective en Europe, avec celles de Paul Thek, mais aussi d'artistes tels que Paul Neagu (1938–2004) et son principe «d'énergie cellulaire» ou d'Erica Pedretti (1930–2022) et son interrogation de l'hybridité du vivant. Il s'agit ainsi de proposer l'anamnèse d'un concept actuel et de rappeler que, contrairement aux réflexions des futurologues d'aujourd'hui, l'idée du «cyborg» contenait une promesse de déconstruction des conservatismes sociaux et économiques, ainsi que des oppositions binaires de genre ou de nature/culture. Tandis que l'IA se fonde sur des principes mimétiques, certes accélérés et multipliés, le «cyborg» permettait l'émergence d'une critique de l'essentialisme, en postulant l'hybride comme devenir. Alors que c'est «le même», en version quantitativement augmentée, qui préside actuellement aux questions d'intelligence artificielle, c'est à un changement d'état qu'aspirent l'utopie du «cyborg». Car, comme le soulignait Donna Haraway, dès les années 1980, «nous sommes des chimères, des hybrides, des cyborgs, image condensée de l'imagination et de la réalité».

reflected a complex, divisive dialog between religious beliefs, classical culture, and an expression of the changing nature of humanity, establishing Thek's position as a unique figure of US counterculture.

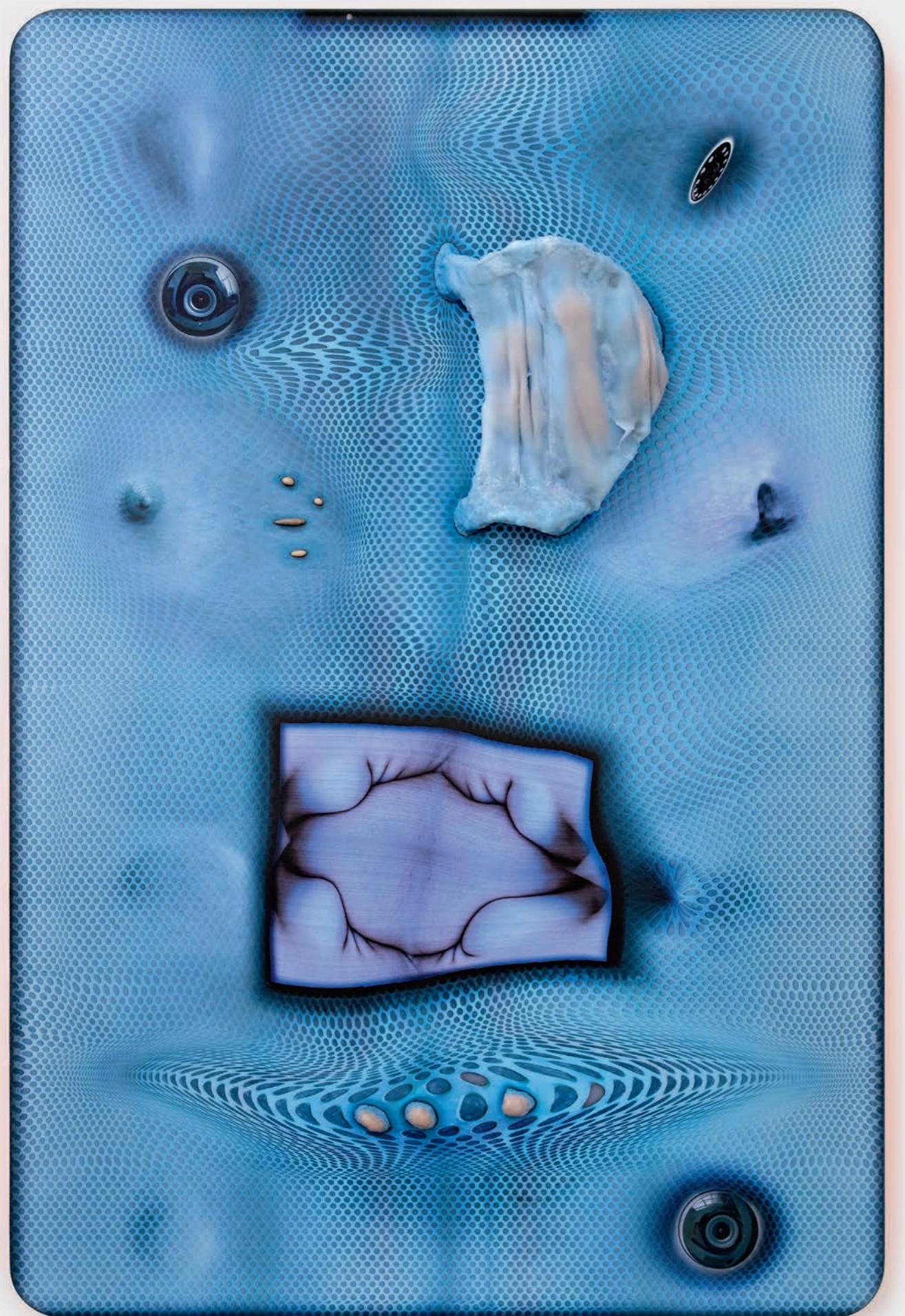
In the mid-1980s, Tishan Hsu (b. 1951) also took Minimal art as the starting point for his early works: textured canvases that gave form and shape to new digital technologies. Employing the modern grid pattern as his “matrix,” he added organic details that appeared to protrude from a surface of “liquid” information. Hsu’s pioneering exploration of the perceptive and emotional impact of new technologies finds new resonance today. It remained a central aspect of his practice following his embrace of graphic design software in the 2000s.

The exhibition at MAMCO is the first retrospective of Hsu’s art to be held in Europe. It is part of a series of projects that aims to set up a dialogue between his practice and the works of Paul Thek, as well as productions by other artists such as Paul Neagu (1938–2004), known for his interest in the cell as an energy center, and Erica Pedretti (1930–2022), whose art focused on the hybridization of living beings. The series offers a fresh perspective on a subject of topical interest. It reminds us that, contrary to modern-day predictions of what the future may hold, the idea of the “cyborg” represented a departure from conservative social and economic notions, as well as binary oppositions between genders and the nature-culture divide. Artificial intelligence is based on mimetic principles, albeit at a faster pace and grander scale, whereas the “cyborg” represented a kind of hybrid future, posing a direct challenge to the concept of essentialism. In other words, while current discussions around AI focus on quantitatively augmenting the “existing,” the “cyborg” was a vision of a utopia built around a change of state. As Donna Haraway wrote in the 1980s, “We are all chimeras, theorized and fabricated hybrids of machine and organism—in short, cyborgs. [...] The cyborg is a condensed image of both imagination and material reality.”



ON  
VIEW

Tishan Hsu, *skin-screen: emergence (quadriptych)*, 2023 (détail)



# Tishan Hsu

→ 05.03–09.06.2024

→ Exposition organisée par Lionel Bovier et Elisabeth Jobin, en collaboration avec la Secession de Vienne et le soutien de la Fondation du Groupe Pictet

Depuis plus de quarante ans, Tishan Hsu (\*1951, Boston, vit et travaille à New York) articule dans son travail la rencontre du corps et de son environnement technologique. Sculptures, peintures en relief, sérigraphies, dessins ou, plus récemment, vidéos, sondent les implications cognitives, physiques et sociales de la confrontation quotidienne des objets technologiques et des individus. L'exposition que le MAMCO lui consacre est la plus importante jamais réalisée en Europe. Elle est le fruit d'une collaboration avec l'artiste et la Secession de Vienne, qui a organisé une présentation de nouvelles productions de Hsu. La majorité de ces pièces sont également montrées à Genève et le MAMCO a complété cet ensemble par une sélection d'œuvres plus anciennes, afin de retracer l'ensemble de la carrière de l'artiste.

Tishan Hsu achève des études d'architecture au MIT de Boston avant de déménager à New York en 1979, où il se consacre à l'art. De nuit, il travaille à temps partiel comme «word processor» dans un bureau d'avocat sur Wall Street, où il utilise les premiers logiciels de traitement de texte. Il y fait l'expérience quotidienne de la confrontation du corps face à l'ordinateur, une impression qu'il essaie de retransmettre visuellement. La diversité des matériaux qu'il emploie alors (bois, ciment, carreaux en céramique, polystyrène, résine, caoutchouc) est constitutive de son vocabulaire esthétique: elle donne un effet de réalité troublante à la notion d'interface (la peau, la membrane, l'écran) par laquelle se partagent – ou se nouent – l'information et le sensible.

La démarche de Hsu se distingue de manière singulière au sein de la scène artistique de Downtown Manhattan des années 1980 dans laquelle il évolue. Contrairement aux artistes qui l'entourent – dont la majorité

For more than four decades, Tishan Hsu (b. 1951 in Boston, lives and works in New York) has used art to explore the relationship between technology and the human body. His sculptures, wall pieces, silkscreen prints, drawings and, more recently, videos examine the cognitive, physical, and social implications of everyday encounters between people and machines. The exhibition at MAMCO is Hsu's biggest to date in Europe. It is a collaborative effort with Secession in Vienna, which hosted an exhibition of the artist's newer creations. Most of those recent pieces are also on display at MAMCO, alongside a selection of Hsu's older works, providing an overview of his entire career.

Hsu studied architecture at the Massachusetts Institute of Technology (MIT) before moving to New York in 1979 to focus on his art. He landed a part-time night job as a word processor at a Wall Street law firm, where he worked with early word-processing software. This experience gave him first-hand insight into the interaction between user and machine—an insight he then sought to convey visually. The diversity of materials that Hsu employed (wood, cement, ceramic tiles, polystyrene, resin, and rubber) constituted his aesthetic vocabulary at the time, bringing an unsettling sense of reality to the notion of the interface: the skin, membranes, and screens where information and perception meet or take shape.

In the 1980s, Hsu was part of Manhattan's downtown arts scene. He stood out from his contemporaries—most of whom had a Conceptual art-school background—for his enduring fascination with the history of painting, with objects and, crucially, with the power of color to elicit emotional and sensory responses.





a été formée dans des écoles d’art alors imprégnées par l’enseignement conceptuel –, Hsu reste attaché à l’histoire de la peinture, à l’objet et surtout à la couleur pour sa capacité à mobiliser les sens par les émotions qu’elle suscite. Ces notions plus classiques infusent dans son travail, tandis que sa formation technique le pousse à explorer la manière dont l’irruption de la technologie bouleverse les rapports quotidiens entre le corps et les objets. Sa palette se situe ainsi entre ces deux pôles: du rose pâle de sa propre peau au bleu froid de l’espace numérique.

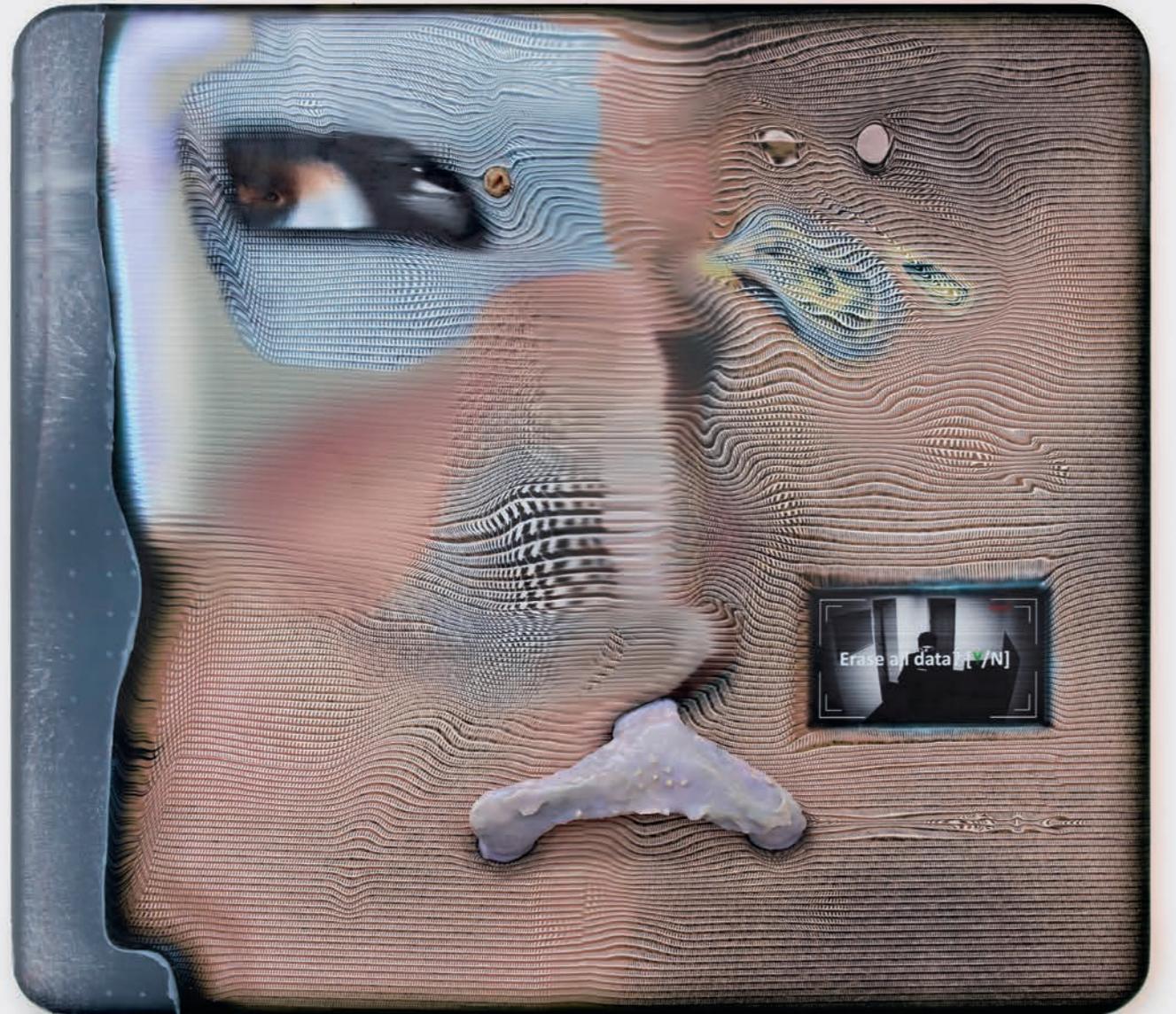
Ses pièces citent discrètement certains éléments d’un design industriel florissant, qui tend vers une ergonomie de plus en plus fluide et haptique: les distributeurs (ATM), les haut-parleurs portatifs, les voitures, les ordinateurs personnels et surtout les écrans. Ses pièces murales en reprennent l’arrondi des angles, ainsi que l’aura lumineuse que Hsu recrée en peignant le dos de ses œuvres d’une couleur fluorescente qui se reflète sur les murs blancs. La surface est recouverte de plusieurs couches d’acrylique grattées. Ces incisions reproduisent autant des motifs organiques – cellules, globules, orifices – qu’un flux magnétique. Les sculptures qu’il conçoit sont, quant à elles, dotées de protubérances biomorphiques et souvent dallées, un détail matériel qui permet à l’artiste de travailler la notion de la grille, à laquelle s’intéressaient avant lui les artistes minimalistes et conceptuels. Pour sa part, Hsu se concentre sur son potentiel infini de croissance: la grille est à la fois la matrice de l’imagerie technologique – un champ de pixels – et le module organique, la cellule vivante qui se reproduit et prolifère de manière exponentielle.

De 1988 à 1990, Hsu s’établit à Cologne. Cette parenthèse loin de New York lui permet de faire le point sur sa pratique et réfléchir à une manière de poursuivre son travail à l’abri des pressions commerciales dont il fait alors l’objet. Peu après son retour, il prend la décision de se soustraire au marché de l’art. Il enseigne à temps partiel au Sarah Lawrence College jusqu’en 2018, tout en continuant à produire des œuvres mais sans pour autant les exposer. Il travaille alors la sérigraphie sur toile dans des compositions modulaires: les écrans sérigraphiques carrés s’organisent

These classical notions permeate Hsu’s oeuvre, while his technical background pushes him to explore the changing relationship between body and machine in today’s high-tech age. His color palette sits between these two extremes: the pale pink hue of his own skin and the cool blue of the digital screen.

Hsu’s works contain discreet references to the growing focus in industrial design on seamless user experiences and haptic interfaces—a trend observed, for example, in ATMs, portable speakers, cars, PCs and, most prominently, screens. He gives his sculptural paintings rounded corners to mimic the shape of a screen, while the fluorescent color he applies to the rear of the panels reflects onto the white walls, recreating a screen’s hallmark glow. The incisions he carves into the layers of acrylic are suggestive of both organic forms—cells, corpuscles, orifices—and the magnetic patterns formed on a screen. Meanwhile, Hsu’s sculptures, which feature protrusions reminiscent of the human form, are often tiled, allowing him to experiment with the grid pattern like the Minimalists and Conceptualists who came before him. But unlike these predecessors, Hsu focuses on the pattern’s infinite propensity for growth: the grid is both the matrix characteristic of computer-generated images—a field of pixels—and the living cell that divides and proliferates exponentially.

Hsu took a two-year hiatus from New York (1988–1990) to live and work in Cologne. That time away allowed him to reconsider his practice and how he could develop his work free from the commercial pressures he was experiencing. Shortly after returning to New York, Hsu decided to remove himself from the art market altogether. He took up a part-time teaching position at Sarah Lawrence College in Bronxville—a role he held until 2018. During this period, his output consisted of modular, checkerboard-style silkscreen prints on colored canvases. These pieces feature repeating, merging, mutating motifs based on animal and medical iconography, with arms and legs emerging from and overlaying the grid pattern. By taking the module as his starting point, Hsu was also able to produce ever larger works.



en damiers sur des toiles préalablement recouvertes de couleurs. Les motifs, tirés d'une iconographie animale et médicale, se répètent, fusionnent et mutent lorsque des bras ou des jambes jaillissent de la matrice pour en traverser les différents éléments. La construction d'une œuvre à partir du module lui permet également d'élargir le format de ses œuvres, qui explose avec l'apparition de Photoshop au tournant du millénaire.

Les techniques artisanales auxquelles il s'était adonné jusque-là laissent place à un travail à l'écran et à la production d'échantillons numériques qui, potentiellement, peuvent être répétés à l'infini. Devenue virtuelle, l'image devient une véritable peau. Elle est capable d'envelopper n'importe quelle surface numérique ou physique, n'importe quel objet – une toile, un mur, l'image mouvante d'une vidéo, ou encore une sculpture. La révolution d'Internet et de ses moteurs de recherche donnent également accès à une nouvelle mémoire photographique. Ainsi les travaux les plus récents de Hsu intègrent des images d'une archive souvent personnelle, travaillées numériquement puis, après impression digitale, mises en reliefs par des adjonctions d'éléments en silicone, en métal ou encore par des protubérances en résine acrylique. Ces nouveaux matériaux donnent à penser des sculptures aux dimensions plus grandes encore, comme c'est le cas de *tablet-skin-screen*, la plus grande pièce de l'exposition. Sa structure modulaire en acier laisse suggérer un potentiel de propagation et de colonisation de l'espace, comme si une action était en cours. Habité par cette potentialité, cet objet transmet une forme de menace : quelque chose est appelé à y évoluer, ou à se métamorphoser.

His pieces grew significantly in size when he embraced Photoshop at the turn of the century.

Abandoning his earlier practice of making art by hand, Hsu turned to working on screen, producing digital samples that offered the potential for endless repetition. For him, these virtual images were akin to a skin that could cover any surface (digital or physical) and any object (a canvas, a wall, a video clip or a sculpture). The dawn of the internet age and search engines also gave Hsu access to new photographic sources. His more recent pieces incorporate digitally processed and printed images, many from his personal archives, to which he adds silicone or metal elements, or acrylic resin protrusions, to produce a textured effect. Armed with these new materials, Hsu was able to take the size of his sculptures up yet another notch, as is the case with *tablet-skin-screen*, the largest item in the exhibition. With its modular steel structure, this piece appears ready to spread and colonize the surrounding space, giving the impression of something happening before our eyes. This sense of potential has a threatening effect, as if a transformation or metamorphosis might take place.



# Erica Pedretti

→ 05.03–09.06.2024

→ Exposition organisée par Elisabeth Jobin,  
avec le soutien de Pro Helvetia,  
Fondation suisse pour la culture

□ Née en Moravie (actuelle République tchèque), Erica Pedretti (1930–2022) grandit à Sternberg. Elle arrive en Suisse en 1945 en tant que réfugiée de guerre. À l'issue d'une formation à l'Ecole des beaux-arts de Zurich, elle est contrainte, en 1950, d'émigrer à New York où elle travaille comme orfèvre. Elle y explore des motifs qui ressurgiront à plusieurs reprises dans une carrière qui s'étend sur plus de 70 ans: les poissons et les oiseaux, en particulier, qui l'intéressent pour leur liberté de mouvement et les éléments dans lesquels ils se meuvent – l'eau et l'air. Au fil des ans, le travail de Pedretti s'oriente vers une forme d'hybridité – des corps et des êtres (animaux, végétaux, humains et créatures célestes), traversée par une pensée de l'altérité et de l'exil.

Elle revient en Suisse, dans les Grisons, en 1952, et épouse l'artiste romanche Gian Pedretti, avec qui elle aura cinq enfants. Durant les années 1960, elle abandonne progressivement l'orfèvrerie pour le travail sur papier, en particulier les eaux-fortes, travaillant le motif de l'ange qu'elle décline dans des séries souvent narratives. Son travail d'artiste est étroitement lié à celui d'écriture, qu'elle pratique depuis l'enfance. Ces deux activités progressent en parallèle, tant Pedretti a pour habitude de vaquer à plusieurs projets en même temps, sans distinction. Si son travail artistique fait l'objet de quelques expositions monographiques en Suisse (Berne, 1975 ; Soleure, 1976 ; Schaffhouse, 1981), sa prolifique activité d'autrice tend à éclipser ses recherches plastiques. Elle deviendra, au fil des ans, l'une des écrivaines les plus lues de Suisse, et publiera de nombreux articles, textes radiophoniques et romans.

A la fin des années 1970, sa famille déménage à La Neuveville, dans le Jura bernois. Pedretti y dispose d'un grand atelier où elle

■ Erica Pedretti (1930–2022) was born and grew up in Šternberk, Moravia (modern-day Czech Republic). In 1945, she arrived in Switzerland as a war refugee. She studied at the Zurich School of Art and Design before having to emigrate to New York in 1950, where she worked as a goldsmith. The patterns and motifs that were staples of Pedretti's trade would appear time and again in a body of work spanning more than seven decades. She developed a special interest in fish and birds, which fascinated her on account of both their freedom of movement and the natural elements—water and air—through which they moved. Over the years, Pedretti developed an artistic practice marked by hybridization: bodies and beings (animals, plants, humans, and celestial creatures) imbued with allusions to notions of otherness and exile.

Pedretti returned to Switzerland in 1952, settling in the Canton of Graubünden. She married Swiss painter Gian Pedretti, with whom she would go on to have five children. In the 1960s, she steadily renounced working with metal in favor of paper, producing series of often narrative etchings based around the motif of the angel. Pedretti's art is indissociable from her work as a writer, which had its origins in her childhood. She pursued both passions in parallel, reflecting her inclination for splitting her attention, without distinction, across multiple projects at once. Although Pedretti's art was exhibited in several solo shows in Switzerland (Bern in 1975, Solothurn in 1976, Schaffhausen in 1981), it tended to be eclipsed by her prolific writings. She became one of the most widely read authors in Switzerland, publishing numerous articles, radio dramas, and novels.





s'adonne à la sculpture. Parmi ses réalisations, se distingue la série des *Objets à suspendre*, des pièces frêles et creuses qu'elle présente suspendues au plafond. Sur une structure en fil de fer, Pedretti appose du plâtre, de l'acrylique, des plumes, du tissu imprégné, suggérant l'os, la membrane, la peau, l'écaillle ou l'aile. Les attributs des poissons et des oiseaux se confondent, même si demeure l'état de suspension qui leur est commun. Ses recherches s'accompagnent de dessins au crayon et au stylo. Sur la feuille, les motifs s'organisent en réseaux et méandres organiques dans lesquels surgissent des becs, des coquillages, des plantes ou des yeux. Cette tendance «surréalisante» se confirme bientôt dans de très grandes sculptures d'ailes: de plusieurs mètres d'envergure, celles-ci sont tendues de toile empesée de latex – elle partage l'attrait pour ce matériau avec Heidi Bucher. Veinées de bambou et de fils de fer, translucides et souples, ces ailes semblent arrachées à des êtres pour se transformer en créatures indépendantes. Certaines sont destinées à être exposées en plein air, dans des parcs ou des lieux publics, des espaces partagés où elles s'usent avec le temps, jusqu'à leur destruction.

Dans une nouvelle publiée en 1984, un personnage de Pedretti décrit l'expérience d'apesanteur propre au vol: «Totalement libre, sans fond, rien de fixe ne se présente, cette mousse seulement, haute ou profonde, droite ou oblique, est-ce une fantasmagorie qui trouble ses sens au point qu'elle ne sait plus où se dresse sa tête, où elle pend, comment elle se sent, ce qu'il en est d'elle (...).». Les objets suspendus de Pedretti, qui traduisent plastiquement cette impression de flottement, forment le cœur de l'exposition au MAMCO qui revient sur les années d'expérimentation avec la matière que l'artiste déploie dans la seconde partie des années 1970, et qui se conjugue avec son intérêt pour l'hybridation des êtres et des formes.

In the late 1970s, the family moved to La Neuveville in the Canton of Bern, where Pedretti began producing sculptures in her large studio. Her output from this period included *Objets à suspendre*, a series of fragile, hollow objects that she displayed hanging from the ceiling. These pieces were formed from a wire frame, onto which Pedretti applied plaster, acrylic, feathers, and impregnated fabric in a manner suggestive of bones, membranes, skin, scales, and wings. Fish- and bird-like features blended into one another, although these objects were without exception in a state of suspension. At the same time, Pedretti experimented with pen and pencil drawings on paper, creating intricate patterns—meshes, twists, and turns with an organic quality—interspersed with beaks, shells, plants, and eyes. This surreal quality soon transposed to her sculptures: vast wings, measuring several meters across, covered with latex-stiffened fabric—Pedretti shared a fascination for latex with Swiss artist Heidi Bucher, her contemporary. Veined with bamboo and wire, these flexible, translucent wings appear as if torn from a being, taking on a life of their own. Some were intended to be displayed outdoors, in parks and other public spaces, where they would wear out over time until their ultimate destruction.

In a short story published in 1984, Pedretti describes the sense of weightlessness during flight experienced by one of her characters: "Completely free, nothing in her line of sight, no fixed point of reference save for this swirling foam, high or deep, straight or oblique—a dreamlike experience that overwhelmed her senses to such an extent that she no longer knew where her head was pointing, what direction she was traveling, how she felt, what was happening to her..." Pedretti's hanging objects—an artistic manifestation of this floating sensation—form the core of the MAMCO exhibition, which looks back at the artist's experimentation with different materials in the latter half of the 1970s, along with her interest in the hybridization of beings and shapes.



# Paul Thek

→ 05.03–09.06.2024

→ Exposition organisée par Valérie Da Costa  
avec Françoise Ninghetto

□ Paul Thek (1933–1988), l'un des artistes américains les plus singuliers de la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle, a toujours refusé d'appartenir aux courants artistiques dominants de son époque. Au cours des années 1960, son travail s'est développé en marge du Pop Art et de l'art minimal, en prenant le corps comme sujet et en développant de nouveaux modes de représentation.

L'artiste se fait connaître au début de cette décennie par sa série des *Meat Pieces* (plus tard nommés *Technological Reliquaries*) qui représentent des fragments corporels traités comme des morceaux de chair, sculptés dans de la cire colorée et enfermés dans des boîtes en Plexiglas. Les séjours en Italie qu'il débute en 1962, sa découverte de la sculpture antique, mêlée à celle des ex-voto des églises de la péninsule sont autant d'influences pour ces réalisations qui conjuguent le transcendant et le technologique.

Commencées en Italie en 1963, poursuivies aux Etats-Unis, entre 1964 et 1967, les *Technological Reliquaries* sont présentées dans les galeries new-yorkaises les plus importantes du moment (Stable Gallery, Pace Gallery), mais la relative confidentialité de la réception du travail de Thek et son aversion pour le système de l'art américain le conduisent à se mettre à distance de la société américaine et à choisir de passer la plupart de son temps en Europe (Hollande, Italie). Il faut d'ailleurs attendre 1977 pour qu'une institution américaine, l'Institute of Contemporary Art de Philadelphie, dirigée par Suzanne Delehanty, lui consacre une exposition personnelle (*Processions*).

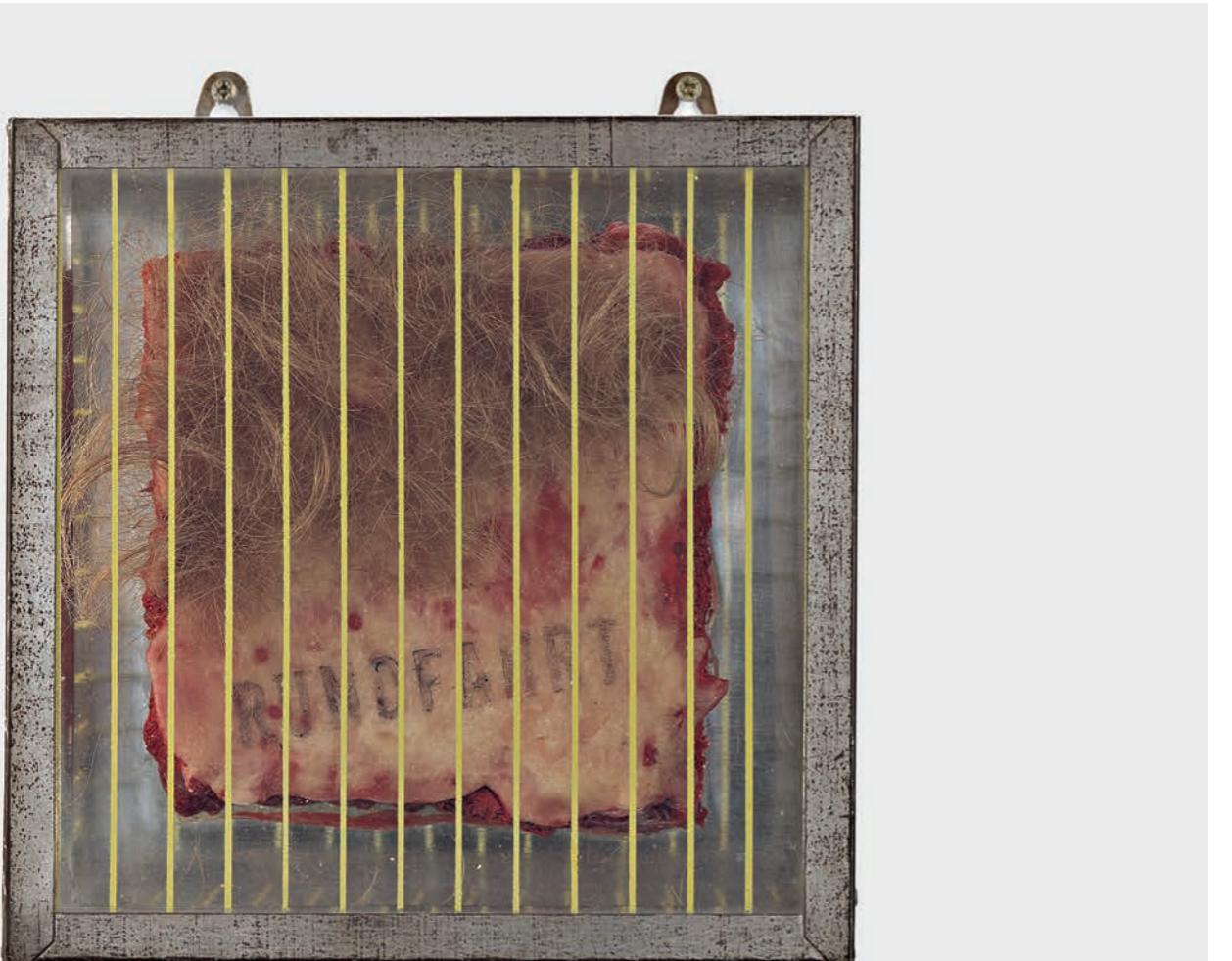
Parallèlement aux grandes installations éphémères, collectives et immersives de la fin des années 1960 et du début des années 1970, basées sur le motif symbolique et universel de la pyramide (Moderna Museet

■ Paul Thek (1933–1988), one of the most distinctive American artists of the late 20th century, steadfastly refused to conform to the dominant movements of his time. Working on the fringes of Pop art and Minimalism in the 1960s, he developed new forms of representation with the human body as his subject.

Thek came to prominence in the early 1960s for his *Meat Pieces* (later renamed *Technological Reliquaries*)—body fragments represented as chunks of flesh, sculpted from colored wax and encased in Plexiglas boxes. Starting in 1962, he made a number of trips to Italy, where he was exposed to antique sculpture and the cult of the dead as expressed through ex-votos in local churches. These discoveries strongly influenced this particular series, which straddles the line between technology and the transcendental.

Thek began producing his *Technological Reliquaries* in Italy in 1963, and continued working on them between 1964 and 1967 once back in the United States. He showed them at Stable Gallery and Pace Gallery, two leading New York art venues of the era. But the limited recognition his work gained at home, coupled with his aversion for the US art system, prompted Thek to distance himself from American society and spend most of his time in Europe, especially Italy and the Netherlands. It wasn't until 1977 that Thek landed his first solo exhibition in the United States. Entitled *Processions*, the show was held at the Institute of Contemporary Art in Philadelphia, directed by Suzanne Delehanty.

In the late 1960s and early 1970s, Thek produced a series of temporary, immersive, collaborative installations based around the universal and symbolic motif of the pyramid. These were hosted at the Moderna Museet



de Stockholm en 1971-72, documenta 5 de Kassel en 1972 et Kunstmuseum de Lucerne en 1973), Paul Thek revient à une pratique du dessin et de la peinture qui reste au cœur de son travail jusqu'à la fin de sa vie (il meurt du sida en 1988).

C'est d'abord la vie simple, extatique et panthéiste qu'il mène sur l'île de Ponza, en Italie, où il réside une partie de l'année entre 1969 et 1975 qui est la source de nombreuses peintures sur papier journal – une manière pour lui de revenir aux origines de la création en représentant ce qui l'entoure, l'infini de la mer et sa vie en harmonie avec les éléments naturels. Puis, dans les années 1980, la peinture est un moyen de parler de sa quête mystique, alors qu'il fait plusieurs retraites dans des monastères du Vermont. Fortement marqué par la spiritualité, profondément religieux, il se nourrit, entre autres, des lectures des mystiques Saint Augustin et Maître Eckhart.

La Suisse a joué un rôle particulier dans la réception du travail de Paul Thek, puisqu'il fut soutenu notamment par Harald Szeemann et par Jean-Christophe Ammann. Toutefois, depuis l'exposition itinérante *Paul Thek. The Wonderful World that Almost Was* qui a circulé au Migros Museum et à la Kunsthalle de Zurich en 1996, son travail n'a plus fait l'objet d'une présentation institutionnelle en Suisse.

L'exposition que lui consacre aujourd'hui le MAMCO s'inscrit dans le prolongement de cette histoire, tout en souhaitant porter un nouveau regard sur l'œuvre inclassable de cette figure singulière de la contre-culture américaine. Elle propose, à partir d'un choix d'œuvres qui attestent la diversité des moyens d'expression que Paul Thek a explorés (sculptures, peintures, dessins et gravures), une traversée de sa pratique du début des années 1960 à la fin des années 1980. Elle s'attache à souligner cet entremêlement entre le spirituel et le corporel, le sacré et le profane, la nature et la technologie, la vie et la mort – autant d'oppositions qui reviennent au fil de ses créations, contribuant à faire de son œuvre hors normes un voyage initiatique.

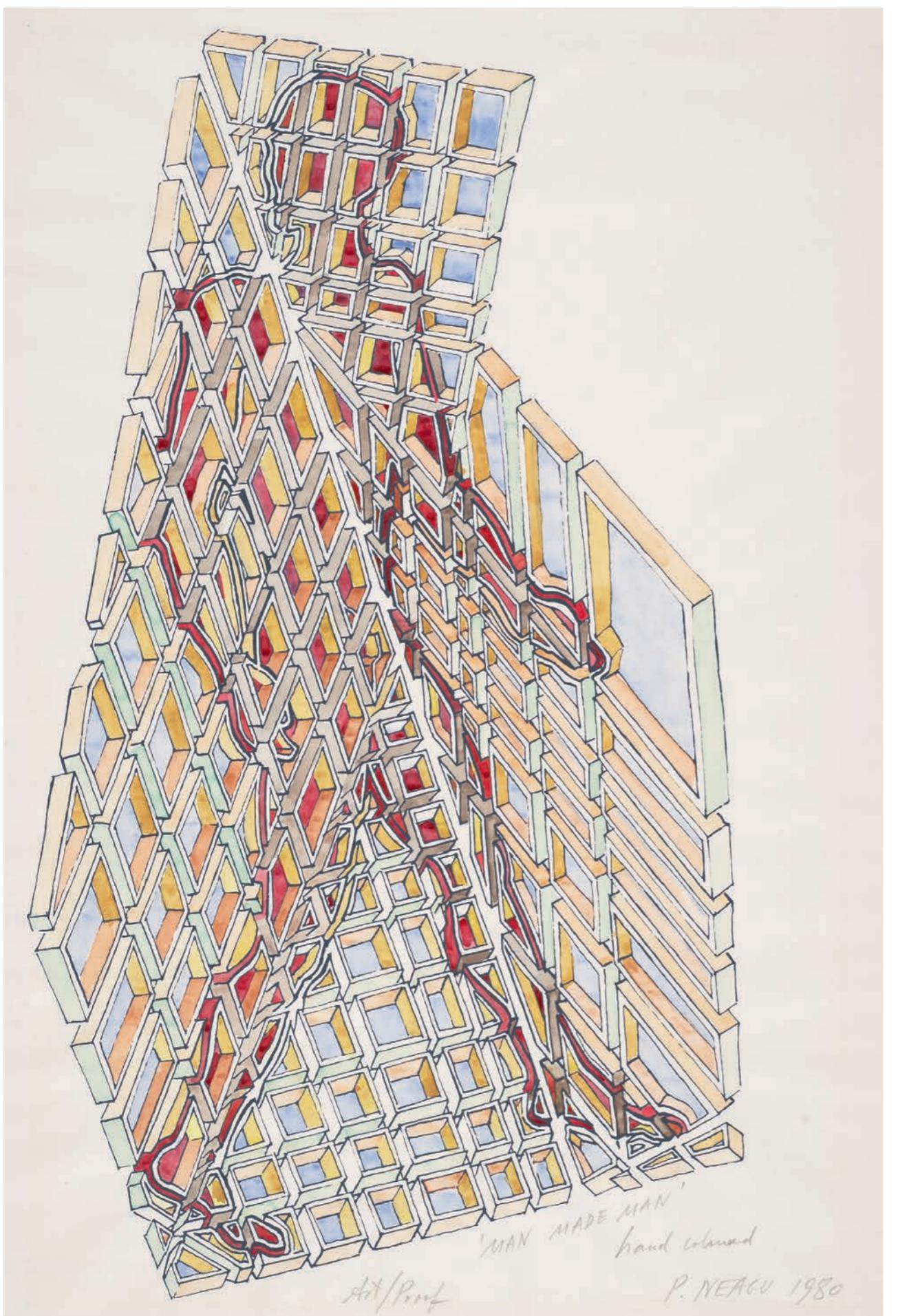
— Valérie Da Costa

in Stockholm (1971–1972), documenta 5 in Kassel (1972) and the Kunstmuseum Luzern (1973). At the same time, he rekindled his passion for drawing and painting, which remained central to his practice until his death from AIDS in 1988.

Between 1969 and 1975, Thek spent part of each year on the Italian island of Ponza. The experience opened his eyes to the possibility of a simple life of both ecstasy and pantheism, which inspired a series of paintings on newspaper representing the infinite expanse of the ocean and the natural elements, reflecting a sense of reconnection with the origins of creation. In the 1980s, Thek's paintings captured his growing interest in mysticism, nurtured during frequent retreats at monasteries in Vermont. A spiritual and deeply religious man, he was heavily influenced by the mystic writings of Saint Augustine and Meister Eckhart, among others.

Switzerland played a prominent role in bringing Thek's work to a wider audience, with the artist receiving support from Harald Szeemann and Jean-Christophe Ammann. However, his pieces have not been exhibited in a Swiss museum since 1996, when the traveling show *Paul Thek: The Wonderful World that Almost Was* was hosted at the Migros Museum of Contemporary Art and the Kunsthalle in Zurich.

The current exhibition at MAMCO adds a new chapter to this history, taking a fresh look at the work of this unique figure of US counterculture, whose art defies classification. It features a representative selection of Thek's pieces from the early 1960s to the late 1980s, showcasing the diverse forms of expression—sculpture, painting, drawing, and engraving—that characterized his artistic practice. The exhibition explores the indivisible link between the body and the spirit, between the sacred and the profane, between nature and technology, between life and death—the very oppositions that permeate Thek's art and make his unparalleled body of work a form of initiation journey.



# Paul Neagu

→ 05.03–09.06.2024  
→ Exposition organisée par Elisabeth Jobin,  
avec le soutien des archives de la galerie Rivolta  
et The Paul Neagu Estate (UK)

□ Electricien puis topographe à Bucarest, le Roumain Paul Neagu (1938–2004) étudie en autodidacte la philosophie et le dessin géométrique. Il suit finalement des études d'art classiques à l'Institut d'arts plastiques Nicolae Grigorescu à l'issue desquelles il voyage et expose dans plusieurs pays soviétiques, puis en Europe occidentale. Il s'installe définitivement à Londres en 1970 grâce à l'entremise du commissaire d'exposition écossais Richard Demarco. Dès lors, en parallèle à sa pratique, il enseigne successivement dans différentes écoles d'art londoniennes, où il compte parmi ses étudiant·e·s Anish Kapoor, Rachel Whiteread, Tony Cragg ou encore Marc Camille Chaimowicz.

Peu avant son départ pour le Royaume-Uni, Neagu développe une sculpture contrainte par un choix restreint de matériaux, tous bon marché, tels que des boîtes d'allumettes, du carton, du bois ou du cuir. Il crée des objets construits par unités cellulaires, parfois articulés par des charnières, qu'il met en scène lors d'actions urbaines à Bucarest (documentées dans le film *Neagu's Boxes*, 1969). Nourri par ses lectures anthroposophiques, il formule, dans le *Palpable Art Manifesto* publié à Edimbourg en 1969, les bases théoriques sur lesquelles il construira l'ensemble de son œuvre: la vision d'un art qui s'appréhende par les cinq sens et qui appelle à l'interconnectivité des êtres avec leur environnement. Nommé *Anthropocosmos*, ce système se traduit dans ses œuvres par une grille alvéolée qui fragmente en cellules creuses et rectangulaires les parties sensibles du corps humain – le doigt, la main, les lèvres, l'œil, le sein – ou le corps tout entier.

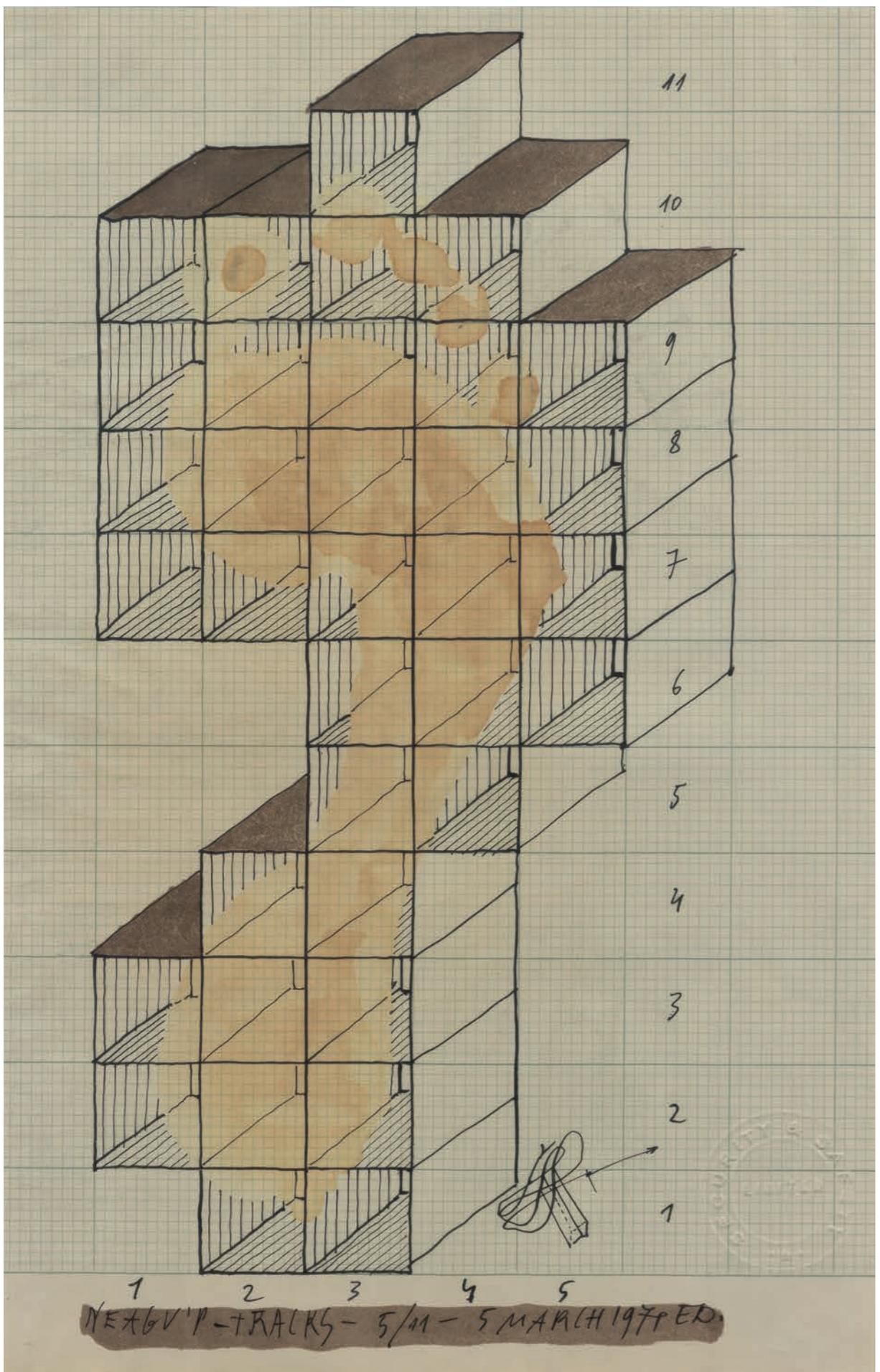
Insérée dans une grille géométrique, la figure humaine participe à un système intitulé *Generative Art Code*. Celui-ci théorise et codifie la coexistence dynamique des

■ Romanian-born artist Paul Neagu (1938–2004) worked first as an electrician and then as a topographer in his native Bucharest. After teaching himself philosophy and geometric drawing, he went on to study classical art at the Nicolae Grigorescu Academy of Fine Arts. He then spent some time traveling and exhibiting his works within the Soviet Union and later in Western Europe. In 1970, Neagu moved permanently to London with the help of Scottish curator Richard Demarco. Alongside his work as a practicing artist, Neagu taught at several of the city's art schools, where his students included Anish Kapoor, Rachel Whiteread, Tony Cragg, and Marc Camille Chaimowicz.

Before settling in the UK, Neagu developed a deliberately restrictive sculptural practice, using a narrow range of inexpensive materials such as matchboxes, cardboard, wood, and leather to create a series of box-like structures, some of which were hinged. These pieces were exhibited in the streets of Bucharest, as captured in the 1969 film *Neagu's Boxes*. In his *Palpable Art Manifesto*, published in Edinburgh in 1969 and inspired by his anthroposophical readings, Neagu set out the theoretical principles that would inform his future practice—a vision of art that is experienced with the five senses and that calls for humans to be at one with their environment. This approach is reflected in his *Anthropocosmos* series: honeycombed grid patterns divide the sensitive parts of the human body—fingers, hands, lips, ears, breasts—or, sometimes, the entire body, into hollow, rectangular cells.

Overlaid with a geometric grid in this way, the human figure becomes part of a system that Neagu named the “Generative Art Code,” reflecting his belief that our philosophical and social experiences are shaped





trois régimes qui, selon l'artiste, définissent les expériences philosophiques ou sociales: l'instinct primaire (représenté par le triangle), l'ordre et la rationalité de la société cartésienne (le rectangle) et enfin la révélation du soi grâce à la libération des normes et des contraintes (le cercle). Cet affranchissement ne peut être atteint que par le mouvement: le saut, la ronde, ou la «tornade», un motif clé de l'œuvre de l'artiste. Fort de ce programme, Neagu fonde en 1972 le Generative Art Group, un collectif de cinq artistes dont il est le seul membre non fictionnel, et du nom duquel il signe un catalogue et de nombreuses œuvres. Chacun des membres du groupe, dûment nommé et doté d'une biographie, se présente comme l'unité constitutive d'une superstructure.

Durant la décennie 1970, la plus décisive de son œuvre, Paul Neagu expose à trois reprises à la galerie Rivolta de Lausanne, avec laquelle il entretient une relation de confiance. Les expositions qu'il y conçoit en 1972, 1976 et 1981 sont envisagées comme des entités harmonieuses, l'artiste dessinant lui-même le mobilier de ses scénographies. L'exposition du MAMCO rassemble un important ensemble d'estampes et de dessins qui furent produites pour sa galerie lausannoise, ainsi qu'une sélection de documents d'archives mis à disposition par la famille Rivolta. Elle rend hommage à cet artiste singulier, qui se tint à l'écart des avant-gardes, tout en marquant discrètement, mais durablement, le paysage artistique européen.

by the dynamic interplay between three different aspects of our existence: our primal instincts (represented by the triangle), the order and rationality of Cartesian society (the rectangle), and the self-revelation that comes when we are freed from the shackles of norms and constraints (the circle). This emancipation can only be achieved through movement: jumping, dancing, and “going tornado”—a recurring theme in Neagu’s work. In 1972, having laid these theoretical foundations, Neagu established the Generative Art Group, a collective in whose name he signed a catalog and a number of works despite being the only non-fictitious member. The other four members, who were each given a name and a backstory, represented individual parts of a greater whole.

The most pivotal decade of Neagu’s career started in the early 1970s. His works were exhibited three times—in 1972, 1976 and 1981—at the Rivolta Gallery in Lausanne, with which he had a close personal relationship. For each of those shows Neagu took a holistic approach, also designing the decor and staging elements. The exhibition at MAMCO features a substantial body of lithographs and drawings produced by Neagu for the Lausanne-based gallery, as well as a collection of archive documents provided by the Rivolta family. It pays tribute to a singular artist who preferred to stay out of the limelight but who, in his own unassuming way, made a lasting impact on the European art scene.



# PREVIEW



# Le MAMCO, de mémoire: une exposition participative

→ 03.09.2024, jusqu'à la fermeture  
du musée pour rénovation  
→ Exposition coordonnée par Julien Fronsacq

Le MAMCO entrera bientôt dans une nouvelle phase de son histoire: la rénovation du bâtiment qui l'abrite. Ce stimulant projet de développement – le plus important depuis son ouverture –, devrait débuter en 2025 et durer au moins trois ans. Avant que cette nécessaire transformation n'intervienne, l'équipe du MAMCO invite ses publics, les membres de son association d'amis et de ses conseils, ses partenaires ainsi que toutes les personnes qui le souhaitent à participer à la dernière exposition avant travaux: demandez-nous de faire (ré)apparaître l'œuvre de votre choix parmi la collection. Vous souhaitez revoir une installation marquante ou ranimer le souvenir d'une exposition particulière, avoir la possibilité de retrouver votre œuvre préférée ou ré-évaluer votre appréciation d'une démarche d'artiste, faites-le nous savoir – tout élément de la collection peut être convoqué!

Depuis 2016, la collection du MAMCO s'est profondément modifiée: elle compte aujourd'hui plus de 6'000 œuvres et repose sur plusieurs corpus polygraphiques et monographiques. L'art minimal et conceptuel restent le socle de cette collection, mais ont bénéficié ces dernières années d'extensions géographiques, culturelles et temporelles. Notre Cabinet de poésie concrète, initialement construit autour de l'ancienne collection Steven Leiber, a connu de nombreux enrichissements récents. L'ensemble réuni autour de Fluxus s'est considérablement élargi et s'appuie également sur les Archives Ecart. Les années 1980 sont représentées par les productions de la «Pictures Generation», mais aussi de tendances telles que la peinture «Néo-Géo» et la «critique institutionnelle». Un ensemble d'œuvres des années 1990 témoignent de l'émergence d'une «esthétique relationnelle», tandis que

MAMCO will begin a new chapter in its history when the building it occupies is renovated. This exciting development project—the biggest in the museum's history—is scheduled to start in 2025 and will last for at least three years. Before the renovation work begins, however, we will put on one last exhibition curated by all of you: visitors, members of the Friends Association, members of the museum boards, partners, and other interested parties. Perhaps you found an installation especially striking or harbor fond memories of a specific exhibition. Or maybe you want another chance to see a special piece or to reflect again on the work of a particular artist. If you have a favorite in mind, please let us know: the museum's entire collection is fair game for this exhibition.

The MAMCO collection has changed beyond recognition since 2016. Today, it contains more than 6,000 pieces, divided into several solo and group sub-collections. While Minimal and Conceptual art remain the basis of the collection, works from other geographies, cultures, and eras have been added in recent times. Our Concrete Poetry room—initially based on the collection acquired from Steven Leiber—has been considerably expanded in the past few years. That's also true of our collection of works by artists associated with the Fluxus movement, which also incorporates the Ecart Archives. The 1980s are represented through creations by members of the "Pictures Generation," as well as by artists associated with the "Neo-Geo" and "Institutional Critique" movements. Moving forward in time, the collection includes a body of works attesting to the "Relational Aesthetics" trend of the 1990s, while pieces by US artists from the early 2000s bear witness



l'impact du digital sur la production et la diffusion des images est enregistré par des pratiques américaines du début des années 2000. Enfin, des acquisitions récentes permettent d'explorer les nouvelles tendances de la création contemporaine, avec une attention particulière portée à des questions actuelles telles que le genre, l'identité et la diversité culturelle, les retours de figuration et d'expressivité et les enjeux géopolitiques de la mondialité.

Les œuvres de la collection sont en grande partie publiées sur le site du musée ([mamco.ch](http://mamco.ch)), mais un certain nombre d'artistes n'y figurent pas encore, par absence de reproductions de qualité. Pour pallier ce problème, une liste de noms est ajoutée au site, afin que des œuvres de ces artistes puissent aussi être demandées. De même, la plupart des éditions, documents et multiples ne sont malheureusement pas en ligne. Néanmoins, le souvenir d'un objet spécifique peut nous être envoyé et nous ferons de notre mieux pour retrouver la référence.

Un formulaire posté sur le site du musée permet de participer, mais il est également possible de le faire par courriel ([participation@mamco.ch](mailto:participation@mamco.ch)) et sur les réseaux sociaux.

Le MAMCO est le musée de référence pour des artistes tels que Siah Armajani, John M Armleder, Collection Yoon-ja & Paul Devautour, Noël Dolla, Guy de Cointet, Sylvie Fleury, Marcia Hafif, Julije Knifer, Silvia Kolbowski, Olivier Mosset, Steven Parrino, Mai-Thu Perret, Présence Panchounette, Royden Rabinowitch, Sarkis, Philippe Thomas (and his agency, ready-mades belong to everyone©), and Franz Erhard Walther.

La collection inclut d'importants ensembles de Vito Acconci, Francis Baudevin, Marion Baruch, Walead Beshty, Etienne Bossut, Nina Childress, Natalie Czech, Peter Downsborough, Robert Filliou, Christian Floquet, Vidya Gastaldon et Jean-Michel Wicker, General Idea, Guerrilla Girls, Fabrice Gygi, Thomas Huber, IFP, On Kawara, Piotr Kowalski, Mike Lash, Louise Lawler, Renée Levi, Verena Loewensberg, Christian Marclay, John Miller, Anita Molinero, Maurizio Nannucci, Richard Nonas, Amy O'Neill, Roman Opalka, Dennis Oppenheim, Nam June Paik, Claudio Parmiggiani, Carmen Perrin, Bernard Piffaretti, Vaclav Pozarek, Arnulf Rainer, Christian Robert-Tissot, Denis Savary, Julia Scher, Jim Shaw, Anselm Stalder,

to the impact of digital technology on image production and distribution practices. Meanwhile, some of our recent acquisitions touch on new and emerging issues in contemporary art such as gender, identity, and cultural diversity, the revival of figurative and expressive art, and the geopolitical implications of the modern global age.

The bulk of the collection can be viewed on the museum's website ([mamco.ch](http://mamco.ch)), although the online catalogue omits works by some artists owing to a lack of high-quality images. To fill that gap, a list of artists is added to the website so their works can be requested for inclusion in the exhibition. Likewise, the online catalogue excludes the vast majority of publications, documents, and limited editions. However, if you recall a particular object you would like to see in the exhibition, please send us details and we'll do our best to locate it.

To submit a request, you can use the form posted on our website. Alternatively, you can write to us at [participation@mamco.ch](mailto:participation@mamco.ch) or get in touch via social media.

MAMCO is home to the largest collections of works by artists such as Siah Armajani, John M Armleder, Collection Yoon-ja & Paul Devautour, Noël Dolla, Guy de Cointet, Sylvie Fleury, Marcia Hafif, Julije Knifer, Silvia Kolbowski, Olivier Mosset, Steven Parrino, Mai-Thu Perret, Présence Panchounette, Royden Rabinowitch, Sarkis, Philippe Thomas (and his agency, ready-mades belong to everyone©), and Franz Erhard Walther.

The collection also includes substantial bodies of work by Vito Acconci, Francis Baudevin, Marion Baruch, Walead Beshty, Etienne Bossut, Nina Childress, Natalie Czech, Peter Downsborough, Robert Filliou, Christian Floquet, Vidya Gastaldon and Jean-Michel Wicker, General Idea, Guerrilla Girls, Fabrice Gygi, Thomas Huber, IFP, On Kawara, Piotr Kowalski, Mike Lash, Louise Lawler, Renée Levi, Verena Loewensberg, Christian Marclay, John Miller, Anita Molinero, Maurizio Nannucci, Richard Nonas, Amy O'Neill, Roman Opalka, Dennis Oppenheim, Nam June Paik, Claudio Parmiggiani, Carmen Perrin, Bernard Piffaretti, Vaclav Pozarek, Arnulf Rainer, Christian Robert-Tissot, Denis Savary, Julia Scher, Jim Shaw, Anselm Stalder,





Denis Savary, Julia Scher, Jim Shaw, Anselm Stalder, Tatiana Trouvé, Hannah Villiger, Patrick Weidmann, Moo Chew Wong et Heimo Zobernig, ainsi que d'importantes œuvres de Adel Abdessemed, Helen Frankenthaler, Bertrand Lavier, William Leavitt, Gordon Matta-Clark, Robert Morris, Martial Raysse, George Segal, Avery Singer, Frank Stella, and Xavier Veilhan.

La conservation du musée, sous la direction de Julien Fronsacq, fera ensuite la répartition des œuvres dans les espaces du musée, entièrement consacrés à ce projet. Elle aura également la responsabilité de procéder à des choix si les demandes excèdent les dimensions des salles et à des substitutions si une œuvre précise est déjà prêtée à d'autres institutions ou si elle est en restauration.

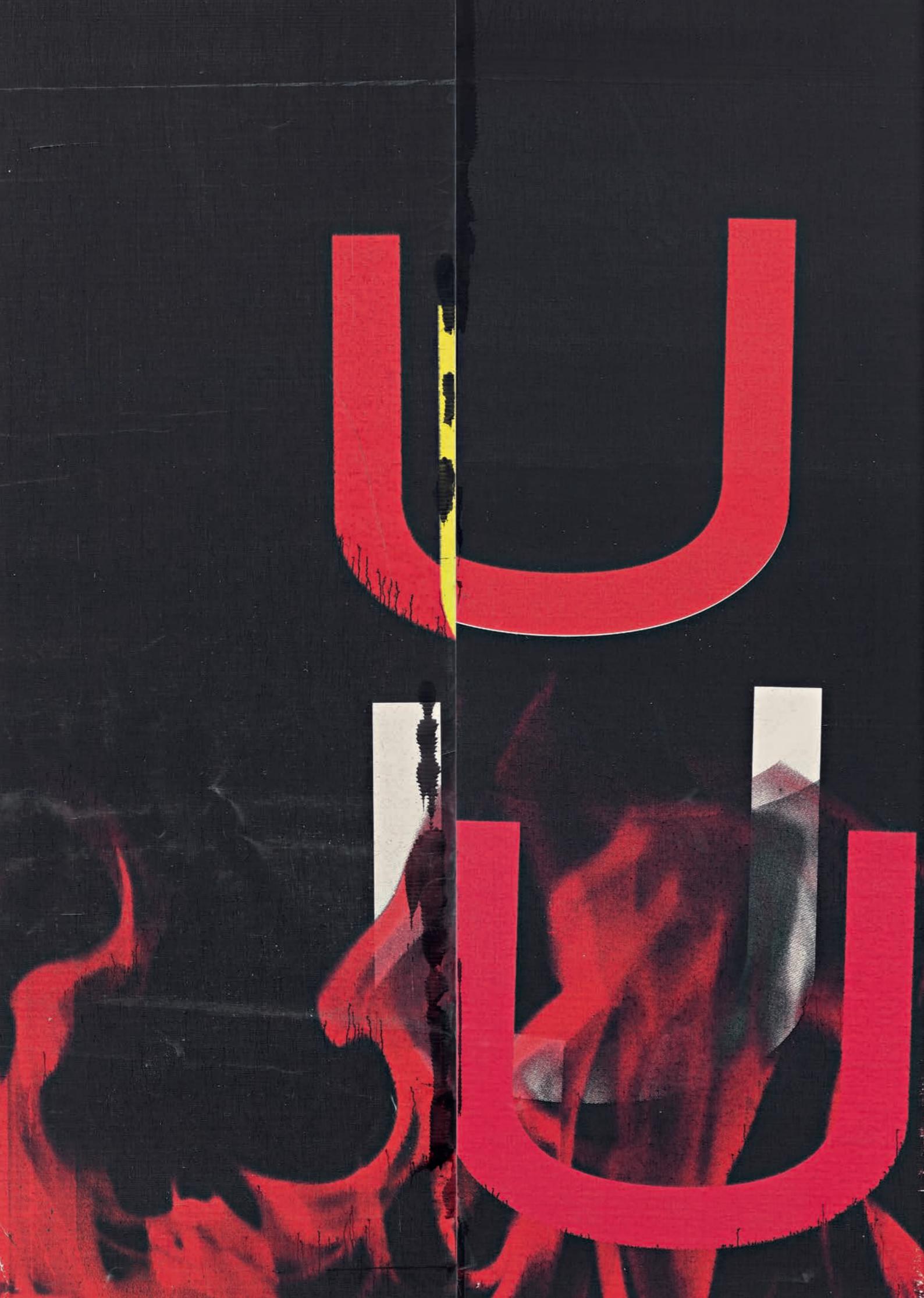
Enfin, pour célébrer les 30 ans du MAMCO, l'entrée sera gratuite pendant toute la durée de cette manifestation, qui sera également rythmée par un programme d'interventions publiques.

Tatiana Trouvé, Hannah Villiger, Patrick Weidmann, Moo Chew Wong, and Heimo Zobernig, as well as important pieces by Adel Abdessemed, Helen Frankenthaler, Bertrand Lavier, William Leavitt, Gordon Matta-Clark, Robert Morris, Martial Raysse, George Segal, Avery Singer, Frank Stella, and Xavier Veilhan.

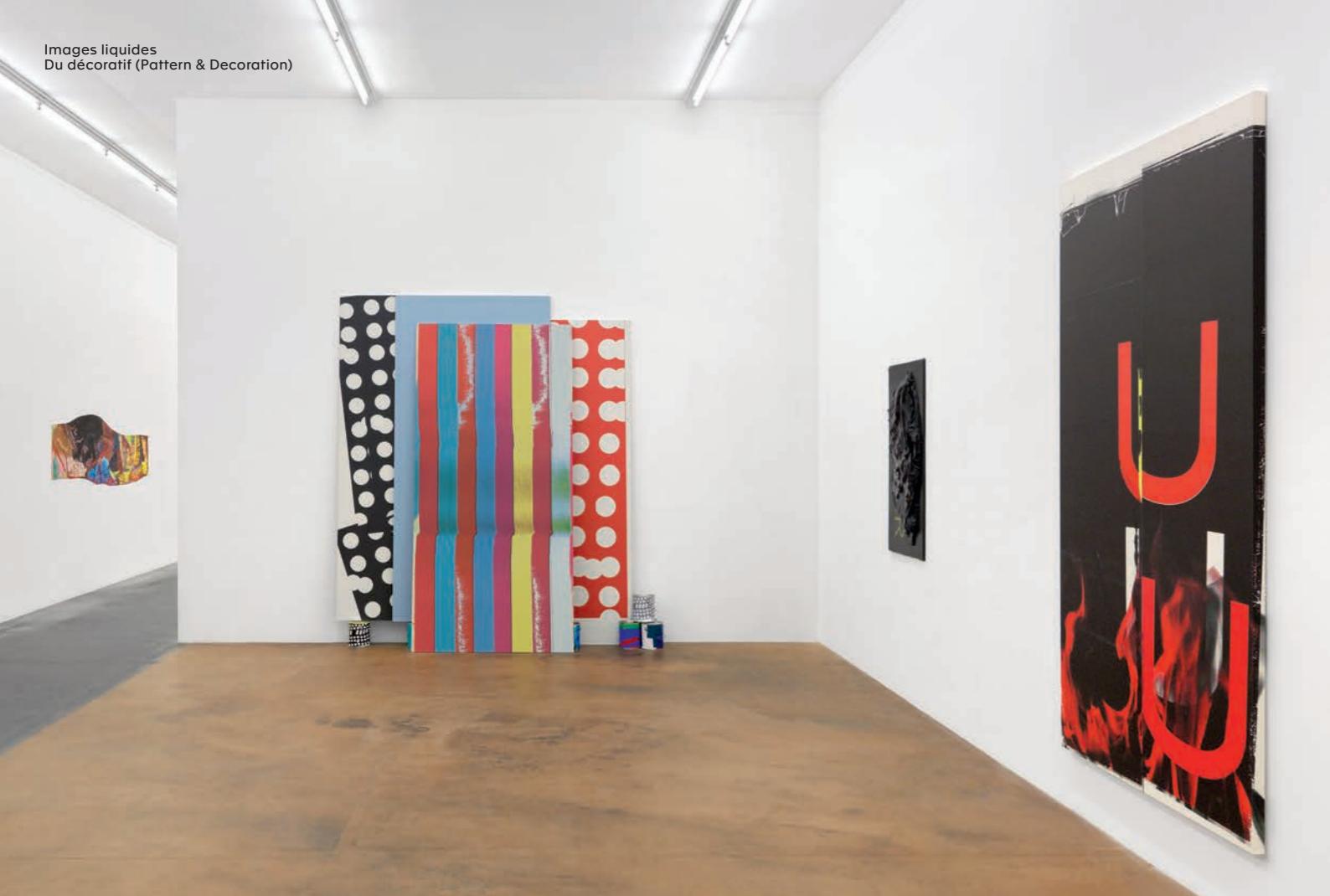
Our team of curators, led by Julien Fronsacq, will arrange the requested works throughout the museum, which will be devoted entirely to this special exhibition. It might not be possible to include all the requested works in the exhibition, as space is naturally limited. Also, some may be on loan elsewhere or undergoing restoration. In these cases, our curators will decide which items to exclude, or select replacements for pieces that are unavailable.

And since next year marks our 30th anniversary, MAMCO will be offering free admission to the exhibition and running a series of public activities and events.

# REAR VIEW



Wade Guyton, *Untitled*, 2020



# Récits de collection

→ 03.10.2023–28.01.2024  
→ Exposition organisée par Lionel Bovier,  
Julien Fronsacq et Elisabeth Jobin

## 1 IMAGES LIQUIDES

**Wade Guyton, Guyton|Walker,  
Kelley Walker, Seth Price**

□ A l'origine de cette exposition se trouvait un double pari: expliciter les contextes et les catégories qui déterminent l'enrichissement de la collection *et* offrir des points de vue actuels sur l'évolution récente de l'art. Avant la rénovation du bâtiment qui abrite le musée et après 30 ans d'activité, cette méthode permet d'éclairer les rouages de la construction d'une collection contemporaine à Genève et dessiner quelques perspectives de travail pour le futur. Chaque salle présentait ainsi la méthode, les contraintes, les opportunités et les résultats d'un travail autour de la collection du MAMCO.

L'histoire de l'art permet, avec une certaine distance temporelle, de construire des catégories esthétiques, de réunir des préoccupations et de comparer des pratiques artistiques. Mais, pour faire avancer ces regroupements, il faut d'abord formuler des hypothèses critiques. La présence dans la collection du musée d'un corpus représentatif des artistes réunis dans cette salle reposait précisément sur une telle proposition critique et découlait d'expositions monographiques en 2016 et 2017 et du soutien de collectionneurs.

Le parti-pris est le suivant: au tournant des années 2000, aux Etats-Unis et en Europe, se fait jour une nouvelle relation aux images car, pour de nombreux artistes, les développements numériques de la société ont changé le statut de l'œuvre d'art. A New York, un dialogue s'établit ainsi autour de ces questions entre Wade Guyton (\*1972, Indiana), Kelley Walker (\*1969, Georgia) et Seth Price (\*1973, Jérusalem). Héritiers du Pop Art et des «appropriationnistes» des années 1980, les trois artistes testent les limites des logiciels de traitement de l'image et de ses technologies de transmission.

## 1 LIQUID IMAGES

**Wade Guyton, Guyton|Walker,  
Kelley Walker, Seth Price**

■ This exhibition had a dual purpose: to reveal the contexts and criteria determining how pieces are added to the MAMCO collection and to provide contemporary insights into recent developments in art. Before the renovation work on the building that had housed the museum for 30 years begins, this project sheds light on how a collection of contemporary art takes shape in Geneva and offers perspectives for future acquisitions. Each room laid bare the process behind the development of the MAMCO collection: the method used, the constraints involved, the opportunities seized, and the results of these efforts.

Studying the history of art gives us the benefit of hindsight, allowing us to identify categories, draw connections between concerns, and compare artistic practices. But this kind of classification exercise is only possible if we first lay down some critical foundations. This is precisely why MAMCO decided to add to its collection a representative corpus of works by the artists on display in this room. The pieces in question were acquired following solo shows held in 2016 and 2017, with the support of private collectors.

In the early 2000s a number of U.S. and European artists recognized that the emergence of digital technology had fundamentally altered the status of art, and they began to develop a new relationship with images. In New York, a dialog on these issues emerged between Wade Guyton (b. 1972, Indiana), Kelley Walker (b. 1969, Georgia), and Seth Price (b. 1973, Jerusalem). Drawing on the legacy of Pop art and the “Appropriationists” of the 1980s, the three artists pushed the

Si la question de la circulation des images est au cœur des pratiques artistiques depuis les années 1960, c'est désormais leur «corporéalité» et leurs modifications dans différents contextes «d'apparition» qui font l'objet d'une enquête esthétique. Le rapport que les monumentaux tableaux imprimés par jet d'encre de Guyton entretiennent avec la digitalisation; la mutabilité des motifs que Walker scanne et sérigraphie sur toile; et les thermoformages d'objets au format de peintures que Price réalise, sont autant de stratégies artistiques qui conduisent les images à devenir une «peau liquide et informationnelle». Chaque forme, chaque image de Guyton, Price et Walker ne cesse en effet de se recycler pour se couvrir de nouvelles strates de sens. A la manière d'une recherche compulsive sur Internet ou de «samples» en musique électronique, les œuvres font apparaître un entrelacs de références, qui mélange publicité, culture populaire et histoire de l'art – et définit un nouveau régime de l'image au début du 21<sup>e</sup> siècle.

## 2 DU DÉCORATIF

**Gregory Bourrilly, Lucy Bull, Marc Camille Chaimowicz, Isabelle Cornaro, Noël Dolla, Rachel Jones, Pentti Monkonen, Mai-Thu Perret, Greg Parma Smith, Naoki Sutter-Shudo, Betty Woodman**

En 2018, le MAMCO consacrait une importante exposition au mouvement artistique intitulé «Pattern & Decoration». La plupart des artistes impliqué.e.s dans cette tendance des années 1970-1980 réagissaient aux écoles abstraites qui prédominaient depuis l'après-guerre – et notamment à l'art minimal et conceptuel. Mais, ces artistes critiquaient également la domination masculine et occidentale qui traverse le modernisme en général. Le groupe réuni autour du «motif» et de la «décoration», reconnecte alors avec des formes considérées comme mineures (textile, céramique, etc.) et revendique la notion de décoration comme le véritable *refoulé* de la modernité, cette période qui court de la fin du 19<sup>e</sup> siècle aux années 1950.

boundaries of image-processing softwares and data-transmission technologies.  
While the circulation of images was a central preoccupation of artistic practices starting in the 1960s, aesthetic investigations now focus on the “physicality” of images and how they are transformed depending on the circumstances of their “appearance.” Whether it is the relationship between Guyton’s enormous, inkjet-printed canvases and the digital world, the unstable nature of Walker’s scanned, silkscreen-printed patterns or Price’s thermoformed, painting-like objects—each is an artistic strategy in which images become a “liquid, informational skin.” Every shape and image produced by Guyton, Price, and Walker reveals new layers of meaning through a constant process of self-recycling. Just as we fall into internet wormholes when we look something up online, or as electronic music producers take samples from other artists, their works are interlacing patterns of references from the worlds of advertising, popular culture, and art history—thus establishing a new relationship with images at the dawn of the 21st century.

## 2 PATTERN & DECORATION

**Gregory Bourrilly, Lucy Bull, Marc Camille Chaimowicz, Isabelle Cornaro, Noël Dolla, Rachel Jones, Pentti Monkonen, Mai-Thu Perret, Greg Parma Smith, Naoki Sutter-Shudo, Betty Woodman**

In 2018, MAMCO held a major group exhibition examining the work of the “Pattern & Decoration” movement of the 1970s and 1980s. Most of the artists involved were reacting against the dominance of abstract schools in the postwar era, with a particular opposition to Minimal and Conceptual art. They were also commenting on the pervasive dominance of Western art and male artists in the context of modernism as a whole. The group reconnected with what was widely perceived as minor art forms, such as textiles and ceramics, and asserted “pattern” and “decoration” as the true “repressed” genre of the modern period (which extended from the late 19th century to the 1950s).

En faisant référence à l'ornementation utilisée pour des papiers-peints, des «quilts» ou des étoffes imprimées, en s'inspirant aussi bien de l'art décoratif islamique que des mosaïques byzantines et mexicaines, des broderies turques et de la gravure japonaise, des tapis indiens et des miniatures iraniennes, ces artistes ouvraient le champ géographique de l'art de leur temps. En créant des œuvres à mi-chemin entre le tableau et l'objet des arts appliqués, ils/ elles ont également été à la croisée d'une contestation postmoderne des disciplines. Enfin, en valorisant des pratiques artisanales dévaluées et en réclamant le droit de faire migrer ces techniques de la sphère domestique au domaine public de l'art, ils/ elles partageaient également plusieurs points communs avec l'art féministe des années 1970.

Si ce mouvement artistique peut aujourd’hui être qualifié de récessif, il semble néanmoins servir de socle à nombre de pratiques actuelles; c’était 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. Notre collection en porte les traces, en réunissant quelques acteurs de l’époque, mais également des artistes d’autres générations. Cet ensemble a été réuni grâce aux efforts conjugués d’amis du musée et des artistes exposés.

## 3 QUEERING THE NARRATIVE

**Louise Bonnet, Miriam Cahn, Luisanna Gonzalez Quattrini, Jenna Gribbon, Stefanie Heinze, Gavin Kenyon, Doron Langberg, Ebecho Muslimova, Louise Sartor, Sarah Slappey**

Le terme «queer» («étrange» ou «bizarre» en anglais) fait son apparition médiatique au début des années 1990 avec les activistes de «Queer Nation» et pénètre le monde académique sous la plume de Teresa de Lauretis. Il qualifie depuis des identités de genre et des sexualités s'affirmant en dehors la norme hétérosexuelle et de sa logique binaire. Appliquée à la littérature et à la structure d'un récit, cette

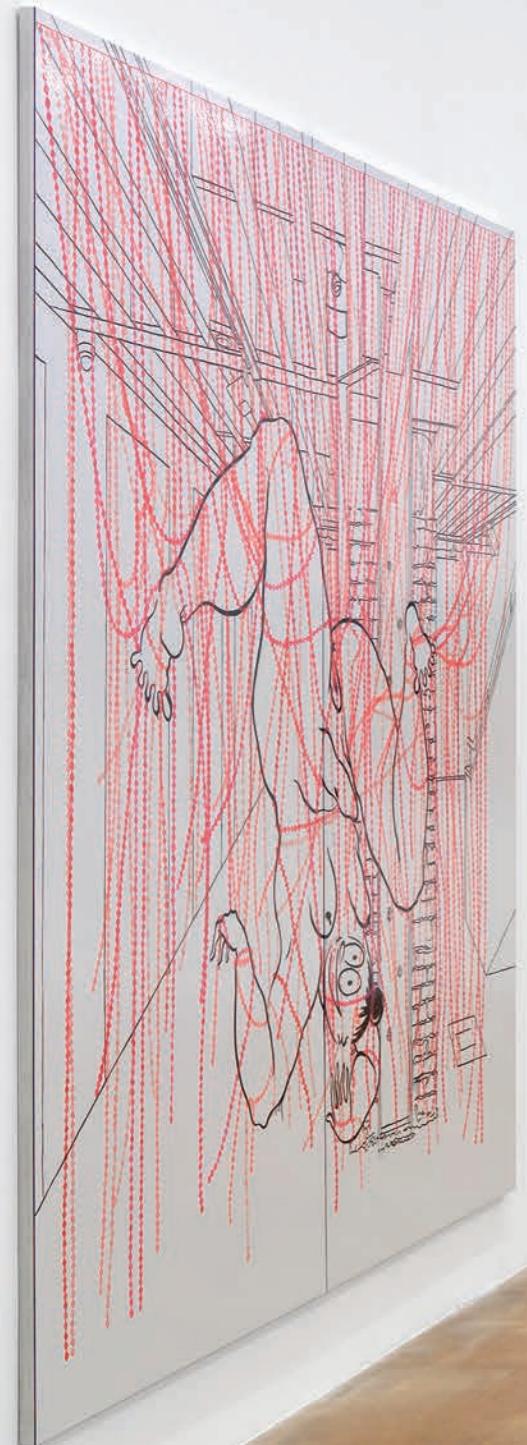
Referencing ornamental motifs on wallpaper, patchwork quilts, and printed fabrics, the movement opened up Western art of the time to eclectic sources of inspiration: from Islamic decorative art, and Byzantine and Mexican mosaics, to Turkish embroidery, Japanese prints, Indian rugs, and Iranian miniatures. By creating works that blurred the boundaries between traditional paintings and decorative art objects, the movement's artists—men and women alike—defined their position at the intersection of artistic disciplines. And by reviving interest in long-undervalued crafts and asserting the right to bring these techniques out of the domestic sphere and into the public world of art, they held much in common with the feminist art movement of the 1970s.

Despite now being viewed as an overlooked movement, it nonetheless served as a springboard for a number of contemporary practices. Taking an essentially historical approach, the exhibition aimed to re-evaluate the movement and reassess its contribution in light of contemporary art today. MAMCO holds some works by artists associated with “Pattern & Decoration,” as well as a number of productions from other generations. These pieces found their way into the collection thanks to the efforts of the MAMCO Friends Association and the generosity of the artists exhibited here.

## 3 QUEERING THE NARRATIVE

**Louise Bonnet, Miriam Cahn, Luisanna Gonzalez Quattrini, Jenna Gribbon, Stefanie Heinze, Gavin Kenyon, Doron Langberg, Ebecho Muslimova, Louise Sartor, Sarah Slappey**

The term “queer” found its way into the mainstream media in the early 1990s thanks to the activist organization Queer Nation, and it was ushered into the academic world through the writings of Teresa de Lauretis. The word has come to mean gender identities and sexualities that do not align with the binary divisions of heteronormativity. In the study of literature and narrative structure, the concept is increasingly used to map out non-linear, connecting and underground paths.





notion est devenue un outil permettant d'explorer des voies non-linéaires, intermédiaires ou souterraines.

Le titre de cette section, «*Queering the Narrative*», projetait cette idée sur la narration de l'histoire de l'art, dont bien des artistes dénoncent les biais génrés. Les œuvres réunies, en majorité très récentes, reprennent le thème classique de la représentation des corps qui, par le passé, a presque toujours été définie par des hommes pour leur propre plaisir. Ici, les artistes – des femmes, en majorité – se réapproprient l'image du nu et du portrait (en particulier féminin) pour en déjouer l'iconographie classique. Ebecho Muslimova emploie par exemple l'humour pour mettre en scène son alter ego pris au piège de son intérieur domestique; Jenna Gribbon peint sa compagne sans les filtres qui ont longtemps favorisé une vision idéalisée des corps au détriment des émotions des modèles; tandis que Stefanie Heinze transforme des phallus en personnages d'une scène burlesque.

Plusieurs des toiles exposées sont entrées dans la collection du MAMCO selon le dispositif commercial du «buy one, gift one»: récemment mis au point par le marché de l'art au bénéfice des musées, il est activé par les galeries dans le cas d'artistes pour qui la demande excède largement l'offre. Il s'agit alors de convaincre les collectionneuses et collectionneurs d'acquérir les œuvres par paire: une première pour enrichir leur propre collection et une seconde pour l'offrir à une institution muséale.

#### 4 FONDS D'ATELIER SILVIA KOLBOWSKI

Dès le début de sa carrière, à l'aube des années 1980, Silvia Kolbowski (\*1952) s'intéresse aux stratégies héritées de l'art conceptuel, un mouvement artistique qui marque la décennie précédente. Elle explore des sujets alors généralement négligés, comme la sexualité et la différence. A l'instar d'un certain nombre d'artistes féministes de sa génération, elle a recours à la photographie et à l'appropriation pour développer son approche critique de la représentation, en particulier celle de la femme dans les médias.

In this section, narration in art history—which many artists condemn for its gender biases—was analyzed through the queer prism. The works shown, most of which are very recent, explore representations of the body, an age-old theme that, in the past, was almost always defined by men guided by their own sense of pleasure. Here, the (mostly female) artists reappropriate (mostly female) nude imagery and portraiture in an attempt to subvert established iconography. Ebecho Muslimova, for example, provides a lighthearted depiction of her alter ego tangled up at home; in portraying her partner, Jenna Gribbon eschews the filters that are traditionally used to produce idealized visions of the body but leave no room for the subject's emotions; and Stefanie Heinze constructs a grotesque scene populated by phallus-like characters.

MAMCO acquired some of the paintings on display here through the “buy one, gift one” approach that was recently introduced on the art market in response to the high levels of demand for certain artists. Collectors are encouraged to buy two pieces from the galleries that represent such artists—one piece to add to their own collection and the other to be donated to a museum.

#### 4 SILVIA KOLBOWSKI'S STUDIO

Since the start of her career in the early 1980s, Silvia Kolbowski (b. 1952) has taken a particular interest in the strategies associated with Conceptual art, a movement that peaked in popularity in the 1970s. She explored topics that were largely overlooked at the time, including sexuality and difference. And, like other feminist artists of her time, she honed her own critical approach to representation—of women in the media, in particular—through photography and appropriation.

In the 1990s, the artist turned her attention to the role of art institutions themselves, including the mechanisms through which they assert their authority and produce either research or market value. In a nod to Michael Asher and Marcel Broodthaers' institutional critique, two of Kolbowski's series, *Enlarged from the Catalogue* and *Once More, with Feeling*, deconstruct various

Dans les années 1990, elle interroge les modalités de l'institutions artistique elle-même, en particulier ses mécanismes d'autorité et de production de valeur – qu'elle soit scientifique ou marchande. En écho aux pratiques de Michael Asher et de Marcel Broodthaers, les séries *Enlarged from the Catalogue* et *Once More, with Feeling* déconstruisent les dispositifs qui caractérisent l'art comme institution: la barrière, le dépliant, le cube blanc, le produit dérivé... Son travail récent, dans un dialogue fructueux avec l'histoire et l'actualité, continue d'explorer les mécanismes psychologiques de la communication, en particulier la façon dont le pouvoir politique et les médias abusent de biais psychiques tels que la menace et la peur.

Après l'acquisition en 2017 de l'iconique *Model Pleasure*, le MAMCO a récemment fait entrer dans ses collections le fonds d'atelier de l'artiste, soit une quinzaine d'œuvres (photographies, installations et vidéos) réalisées entre 1987 et 2019. Cet engagement fait suite au souhait de l'artiste d'archiver son travail en musée avant de quitter New York et d'une relation qu'elle entretient, depuis les années 1990, avec Genève au travers de certaines personnalités et programmes institutionnels. L'opération a été rendue possible grâce au soutien de la Fondation Coromandel, qui accompagne le développement de la collection du MAMCO depuis des années.

## 5 VERNACULAIRE

**Alfredo Aceto, Valentin Carron, Vidya Gastaldon, Amy O'Neill**

Du latin *vernaculus*, indigène, le terme désigne ce qui est propre à un pays. Toute l'histoire du 20<sup>e</sup> siècle est traversé de débats autour du vernaculaire, tant ses motifs, qu'ils soient authentiques ou non, ont été contradictoires et complémentaires au développement de l'industrie, du tourisme et de la mondialisation. Les artistes réunis ici semblent toutes et tous se jouer de ces valences, brouillant les questions d'origine, d'authenticité et l'opposition vrai/faux.

En résine imitation bois, la sculpture *Blind Bear* de Valentin Carron (\*1977) est ambivalente: l'artiste, originaire d'une

external characteristics of art as an institution, such as barriers, catalogues, the white cube, and derivative products. Her more recent work continues to explore the psychological mechanisms of communication—including the ways in which politicians and the media exploit emotional vulnerabilities like threat and fear—through a compelling dialogue between past and present.

After an initial acquisition of Kolbowski's work in 2017 (the iconic *Model Pleasure*), MAMCO recently added the artist's studio collection to its own holdings—over a dozen photographs, installations, and videos produced between 1987 and 2019. This move came in response to the artist's desire to entrust her work to a museum before leaving New York; it also reflects her links to a number of Geneva-based figures and museums since the 1990s. The acquisition was made possible thanks to the support of the Coromandel Foundation, which has been backing the expansion of MAMCO's collection for many years.

## 5 VERNACULAR

**Alfredo Aceto, Valentin Carron, Vidya Gastaldon, Amy O'Neill**

The word "vernacular," from the Latin *vernaculus*—or native—refers to that which is specific to a given country. The entire history of the 20th century is marked by the discourse of the vernacular, whose various manifestations—authentic or not—worked in favor of or against the development of manufacturing, tourism, and globalization. The artists shown here can all be seen to play on these interactions, blurring questions of origin, authenticity, and the true/false dichotomy.

*Blind Bear*, an ambivalent sculpture created out of faux wood resin by Valentin Carron (b. 1977), refers to the supposed authenticity of the culture of the Alpine region from which Carron came and that, in the early years of the 20th century, attracted artists in search of a traditional rural setting in which to live. The series *Shrine of the Pines*, by Amy O'Neill (b. 1971), is an updated version of a collection of the same name created in the 1930s by

région alpine qui a attiré au tournant du 20<sup>e</sup> siècle des artistes à la recherche d'une vie rurale traditionnelle, indexe ici l'hypothétique authenticité de sa propre culture. Pour la série *Shrine of the Pines*, Amy O'Neill (\*1971) s'inspire d'un «musée» éponyme («Le sanctuaire des pins») conçu dans les années 1930 par Raymond W. Overholzer et entièrement réalisé en bois de pin blanc, afin de souligner sa prochaine disparition des forêts américaines. Les œuvres de Vidya Gastaldon (\*1974) de la collection du MAMCO appartiennent à des corpus variés qui tous pointent l'influence de pratiques spirituelles singulières sur l'art: la «vraie fausse» maison gothique de la famille d'armurier Winchester; les tableaux spirites à la manière d'Asger Jorn; ou encore la référence à l'écrivain symboliste norvégien Tarjei Vesaas, «Etre dans ce qui s'en va». Enfin, avec une sculpture à mi-chemin entre la gargouille et la gouttière et une saisie dessinée d'écran GPS automobile, Alfredo Aceto (\*1991) relativise la neutralité d'outils qui se présentent comme d'innocents conduits.

A quelques pas du MAMCO, le nom de la rue du Village-Suisse rappelle que s'y tenait l'Exposition Nationale Suisse en 1896, avec son faux paysage de montagnes, ses vallons et son bétail et que l'identité helvétique est une construction fictionnelle récente, traversée d'éclats vernaculaires.

## 6 ALLÉGORIES POLITIQUES

**Adel Abdessemed, Cady Noland, Virginia Overton, Mohammed Sami**

Les artistes ont souvent su renvoyer du monde une image critique, insufflant une dimension politique aux formes qu'ils et elles déploient. Cette relation s'incarne dans différentes stratégies esthétiques, qui dépendent fortement de l'époque et des objectifs: confrontation directe dans les années 1960-1970, critique des représentations dominantes dans les années 1980 ou «images virales», comme le démontre la réponse d'artistes et d'activistes à la crise du sida.

L'une des stratégies les plus complexes à décrire occupe pourtant une place importante dès les années 1980 et résonne avec

Raymond W. Overholzer; the original arrangement consists entirely of white pine pieces aimed at focusing the viewer's attention on that wood's impending disappearance from US forests. The creations of Vidya Gastaldon (b. 1974) in the museum's collection have their place within disparate groups of works, each of which reflects the impact of uncommon spiritual practices on art: the "real fake" Gothic house owned by the gun-making Winchester family; spiritualist paintings reminiscent of Asger Jorn; and "Etre dans ce qui s'en va" (Being in What's Leaving), a reference to Norwegian symbolist writer Tarjei Vesaas. Lastly, with his sculpture combining gargoyle and gutter and his sketch of a car's GPS screen, Alfredo Aceto (b. 1991) questions whether ostensibly harmless conduits are, in fact, all that innocent.

A short walk from MAMCO brings you to a street named Rue du Village-Suisse. A vestige of the Swiss National Exhibition of 1896 with its fake mountain landscape adorned with valleys and cows, the street serves as a reminder that Swiss identity is a recent construct with numerous vernacular components.

## 6 POLITICAL ALLEGORIES

**Adel Abdessemed, Cady Noland, Virginia Overton, Mohammed Sami**

Artists often take a critical view of the world around them, using their work to convey a political message. This relationship is reflected in aesthetic strategies that vary across time and according to the artist's intent—from direct protest in the 1960s and 1970s, to criticism of dominant representations in the 1980s, and the so-called "viral images" characteristic of artists' and activists' response to the AIDS crisis.

Allegory—as defined by American art critic Craig Owens (and Walter Benjamin before him)—is among the most complex of these strategies to describe. Yet it played a key role in the 1980s and remains a prominent feature of much contemporary practice. In its conventional sense, an allegory is a figurative representation of a moral, philosophical, or general idea that carries a hidden



nombre de pratiques contemporaines: celle de l'allégorie, au sens que lui donne le critique d'art américain Craig Owens (et Walter Benjamin avant lui). Classiquement, l'allégorie est une personnification d'idées philosophiques, morales ou générales. Elle est donc un discours figuré qui présente à l'esprit un sens caché venant se superposer au sens littéral. En regard d'un «art post-moderne», où les référents de la période précédente sont mis à mal, Owens redéfinit l'allégorie comme un outil critique à part entière – une «attitude tout autant qu'une technique, une manière de percevoir tout autant qu'une manière de procéder». Pour lui, les pouvoirs et les enjeux de l'allégorie se traduisent par sa «capacité à sauver de l'oubli historique ce qui est menacé de disparaître», ceci à travers divers procédés: l'accumulation, l'appropriation, l'hybridation, la «discursivité» et, enfin, la relation spécifique au site.

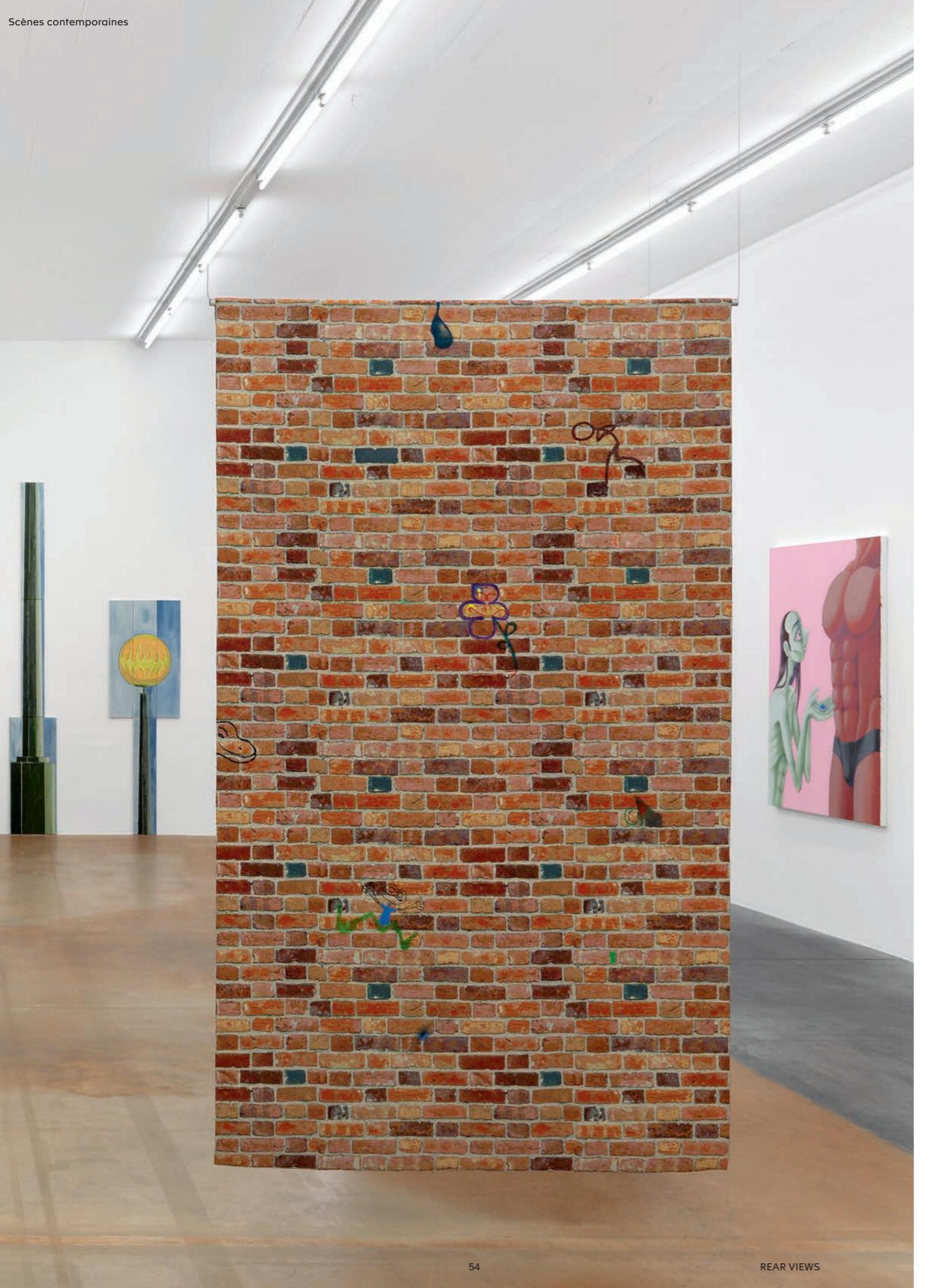
Ainsi, la sculpture *East of Eden* de Adel Abdessemed, un arrangement de couteaux d'abattage traditionnels selon un motif décoratif emprunté aux tapis arabes et représentant une inquiétante «floraison», fonctionne selon un procédé allégorique qui conjoint le beau et le dangereux. De même, le panneau en aluminium sérigraphié de Cady Noland met en relation des images trouvées pour faire ressortir, derrière le mythe du cowboy et du «pionnier», une forme de violence latente. La peinture de Mohammed Sami d'un monumental mur offrant une échappée sur le ciel renvoie à son expérience des camps de réfugiés et dissimule sous le travail pictural les drames personnels qui s'y jouent.

Les œuvres réunies n'avaient pas vocation à faire corpus: elles ne représentent pas une sensibilité générationnelle ou une esthétique commune, mais attestent l'usage, au sein du musée, de catégories transversales. Leur entrée dans les collections doit, à nouveau, beaucoup à un réseau de collectionneurs et de professionnels qui soutiennent le musée.

meaning above and beyond its literal interpretation. In his seminal essay on post-modernism—a movement that emerged as a reaction to the established narratives of modernism—Owens redefines allegory as a critical tool in its own right: “an attitude as well as a technique, a perception as well as a procedure.” For Owens, the power and significance of allegory lie in its “capacity to rescue from historical oblivion that which threatens to disappear,” which its proponents achieve through various strategies: accumulation, appropriation, hybridization, “discursivity,” and site-specificity.

Adel Abdessemed’s sculpture *East of Eden*, which consists of butcher’s knives arranged in a decorative yet disconcerting floral pattern akin to an Islamic prayer rug, serves as an allegory of the tension that exists between beauty and danger. Likewise, Cady Noland’s silkscreen-printed aluminum panel featuring a collection of repurposed images is suggestive of the latent violence behind the myth of the cowboy and the pioneers. Meanwhile, Mohammed Sami’s vast mural offering up a vista of the sky recalls his experience in refugee camps, providing an allegorical representation of the personal tragedies that unfold in these settings.

The pieces on display were not intended to form a unified corpus: they do not represent the sensibilities of a particular generation of artists or reflect a shared aesthetic practice. Instead, they are testament to the presence, within the museum’s collection, of works that cut across traditional categories. They too found their way into the MAMCO collection thanks to the generous support of collectors and artists.



## 7 SCÈNES CONTEMPORAINES

**Sarah Benslimane, Vittorio Brodmann, Timothée Calame, Julien Ceccaldi, Azize Ferizi, Louisa Gagliardi, Matthew Langan-Peck, Maggie Lee, Gaia Vincensini, Seyoung Yoon**

La collection du MAMCO est la somme des liens que le musée a tissés avec les différentes scènes artistiques qu'il côtoie depuis son ouverture, il y a 30 ans. Il s'agit non seulement de scènes nationales – la proximité géographique donnant lieu à des relations plus personnalisées – mais aussi de scènes internationales, grâce aux réseaux professionnels des conservatrices et conservateurs du MAMCO et aux partenariats mis en place au fil des ans.

A Genève, la scène régionale est dynamisée et enrichie par la présence d'une école d'art internationale, la HEAD – Genève, dont plusieurs des artistes exposé·e·s dans cette section sont issu·e·s (Vittorio Brodmann, Sarah Benslimane, Seyoung Yoon et Azize Ferizi). En outre, le lien avec le territoire local est activé par des programmes de soutien, dont le Prix Culturel Manor qui, tous les deux ans, distingue un·e jeune artiste en lien avec la région en lui proposant une exposition au MAMCO. Le musée acquiert des œuvres à cette occasion (Gaia Vincensini, Timothée Calame), faisant ainsi un pari sur des carrières d'artistes en devenir.

S'ajoutent à cela plusieurs dispositifs d'acquisition qui permettent au MAMCO d'enregistrer les développements des scènes contemporaines internationales. Le musée ne disposant d'aucun budget d'acquisition sanctuarisé, c'est grâce à ses partenaires (l'Association des amis du MAMCO, privés, sponsors, mécènes) que s'accroît sa collection. Ceux-ci sont sollicités lors d'actions telles que «In Course of Acquisition», que le MAMCO mène chaque année depuis 2017 à l'occasion de la foire artgenève où exposent des galeries internationales. Autant acteur qu'exposant, le MAMCO conjoint alors les forces de l'AMAMCO et de la banque Mirabaud & Cie pour acheter des œuvres proposées au sein de la foire et ouvrir ainsi sa collection à de nouvelles démarches (Matthew Langan-Peck, Louisa Gagliardi).

## 7 CONTEMPORARY SCENES

**Sarah Benslimane, Vittorio Brodmann, Timothée Calame, Julien Ceccaldi, Azize Ferizi, Louisa Gagliardi, Matthew Langan-Peck, Maggie Lee, Gaia Vincensini, Seyoung Yoon**

MAMCO's collection is a reflection of the interactions we have had with many different art scenes since opening our doors 30 years ago. Some of the art scenes are here in Switzerland—they are closer, which makes the interactions more personal—and some are more international in nature, thanks to our curators' professional contacts and to the partnerships that we have forged over the years.

The Geneva art scene owes part of its vitality and breadth to the Geneva University of Art and Design (HEAD – Genève), an international art school whose graduates were among the artists with works on display in this chapter (Vittorio Brodmann, Sarah Benslimane, Azize Ferizi, and Seyoung Yoon). Additional momentum comes from various local art initiatives. These include the Manor Cultural Prize, which is awarded every two years to a young artist with links to this region. We invest in the future of the winners—who are invited to exhibit their work at the museum—by acquiring works from them (e.g., Gaia Vincensini and Timothée Calame).

MAMCO's acquisition policy operates through various other channels as well, which allow us to keep pace with international contemporary art scenes. Because we have no acquisition budget of our own, we rely on our partners (MAMCO's Friends Association, private individuals, sponsors, and donors) to grow our collection. These partners are involved in acquisition-related activities such as "In Course of Acquisition," which MAMCO has been running every year since 2017 at the artgenève international art fair. With the support of MAMCO's Friends Association and Mirabaud & Cie private bank, we use that opportunity to purchase works (such as those of Matthew Langan-Peck and Louisa Gagliardi) shown by international galleries at the fair. That enables us to update our collection in line with emerging trends in the art world.



# Pictures & After

→ 22.02–18.06.2023

→ Exposition organisée par Lionel Bovier et Julien Fronsacq à partir des collections du musée

Vikky Alexander, Mitchell Anderson, Rasheed Araeen, John M Armleder, Erica Baum, Jennifer Bolande, Etienne Bossut, Troy Brauntuch, Valentin Carron, Collection Yoon Ja & Paul Devautour, Sylvie Fleury, Jack Goldstein, Nicole Gravier, IFP, Larry Johnson, Silvia Kolbowski, Bertrand Lavier, Louise Lawler, William Leavitt, Sherrie Levine, Robert Longo, Ken Lum, Tobias Madison & Emanuel Rossetti, Allan McCollum, John Miller, Richard Pettibone, Adrian Piper, Steven Parrino, Richard Prince, *readymades belong to everyone ®*, David Robbins, Walter Robinson, Allen Ruppersberg, Cindy Sherman, Laurie Simmons, Haim Steinbach, Sturtevant, Meyer Vaisman, Julia Wachtel, Ian Wallace

Depuis plusieurs années, le MAMCO a entrepris de réunir un ensemble significatif d'œuvres de la « Pictures Generation », ainsi que l'on désigne aujourd'hui la génération d'artistes qui a redéfini, au tournant des années 1980, les régimes de production et de distribution des images. Grâce aux efforts de la Fondation du musée, de son association d'amis et de la générosité de donateurs privés et des artistes, cet ensemble est aujourd'hui constitué – même si de nombreux développements restent possibles. Sa présentation au public était l'objet de cette exposition, qui entendait revenir sur les différentes stratégies mises en place par les artistes depuis les années 1960 et des échos que l'on peut en ressentir dans des pratiques plus contemporaines.

Dès les années 1960, Elaine Sturtevant et Richard Pettibone réalisent des œuvres « appropriées » à d'autres artistes, comme Roy Lichtenstein ou Andy Warhol. Cette réflexion sur des images qui existent déjà et qui font l'objet d'une « re-fabrication » constituent un précédent aux gestes de reproduction de Sherrie Levine dans les années 1980 ou de Yoon Ja & Paul Devautour dans la décennie suivante.

Au cœur des préoccupations de la génération qu'illustre, en 1977, l'exposition *Pictures* de Douglas Crimp, se trouvent un intérêt critique pour la représentation et des processus de citation, de dé-contextualisation. Troy Brauntuch, Jack Goldstein,

For several years, MAMCO has been building up a substantial collection of works from the “Pictures Generation,” the name now used to describe the generation of artists who reshaped image production and distribution practices in the late 1970s and early 1980s. Thanks to the efforts of the MAMCO Foundation and the MAMCO Friends Association, and to the generosity of artists and private donors, this process has reached a first step of achievement—albeit with scope for further development. This exhibition showcased the resulting collection and aimed to shine a light on the various strategies employed by artists since the 1960s and on how they have influenced younger practices.

In the 1960s, Elaine Sturtevant and Richard Pettibone set about “appropriating” the work of other artists—such as Roy Lichtenstein and Andy Warhol. Their “repurposing” of existing images foreshadowed the approach adopted by later artists such as Sherrie Levine in the 1980s and Yoon Ja & Paul Devautour in the 1990s, all of whom used reproduction as part of their artistic practice.

The generation of artists who featured in Douglas Crimp's *Pictures* exhibition in 1977 shared a critical interest in the representation of mass-media images and in their citing, reframing, and decontextualization. Troy Brauntuch, Jack Goldstein,





et de mise en scène d'images qui circulent dans les médias de masse. En véritables «iconographes», Troy Brauntuch, Jack Goldstein ou Robert Longo, vont ainsi choisir des images dans la production médiatique et les «re-donner à voir», soulignant ce qui fait leur impact, ce qui constitue le noyau de significations qu'elles véhiculent.

Au même moment, Cindy Sherman, Ian Wallace, David Robbins, Walter Robinson ou Philippe Thomas indexent les récits qui sont attachés aux images qu'ils manipulent, tandis que Ken Lum, Vikky Alexander, Richard Prince ou Julia Wachtel s'intéressent au langage de la publicité pour en articuler une critique.

A la fin de la décennie 1980, la «Commodity Sculpture» reprend ces stratégies, mais les applique à l'organisation d'objets, à l'instar de Haim Steinbach, mais aussi à des hybrides «sculptures d'ameublement», ainsi que John M Armleder désigne sa production sculpturale.

John Miller faisait l'objet d'une présentation monographique à partir d'œuvres de la collection du musée tant il est l'un des artistes, avec Mike Kelley et Jim Shaw, qui aura le plus clairement articulé une critique «post-Pictures» des systèmes de valeur de notre société.

Enfin, Louise Lawler et Allan McCollum, au travers de leurs pratiques respectives tout comme dans leurs collaborations, développent un système de mise en abyme et de simulacres des représentations qu'ils enregistrent.

Cette organisation par typologies permettait de faire ressortir les différentes stratégies déployées par les artistes de cette génération et de les confronter à des réalisations plus récentes de créateurs et créatrices suisses.

and Robert Longo could rightly be described as “iconographers”: by recasting mass-produced images in a fresh light, they sought to emphasize the reason for their impact and to tease out their underlying meaning.

Contemporaries such as Cindy Sherman, Ian Wallace, David Robbins, Walter Robinson, and Philippe Thomas focused on the stories behind the images they manipulated, while the works of Ken Lum, Vikky Alexander, Richard Prince, and Julia Wachtel served as a critical commentary on the language of advertising.

The “commodity sculpture” movement of the late 1980s took these same strategies and applied them to the arrangement of physical objects, an approach evident in the works of Haim Steinbach and in John M Armleder’s “Furniture Sculptures.”

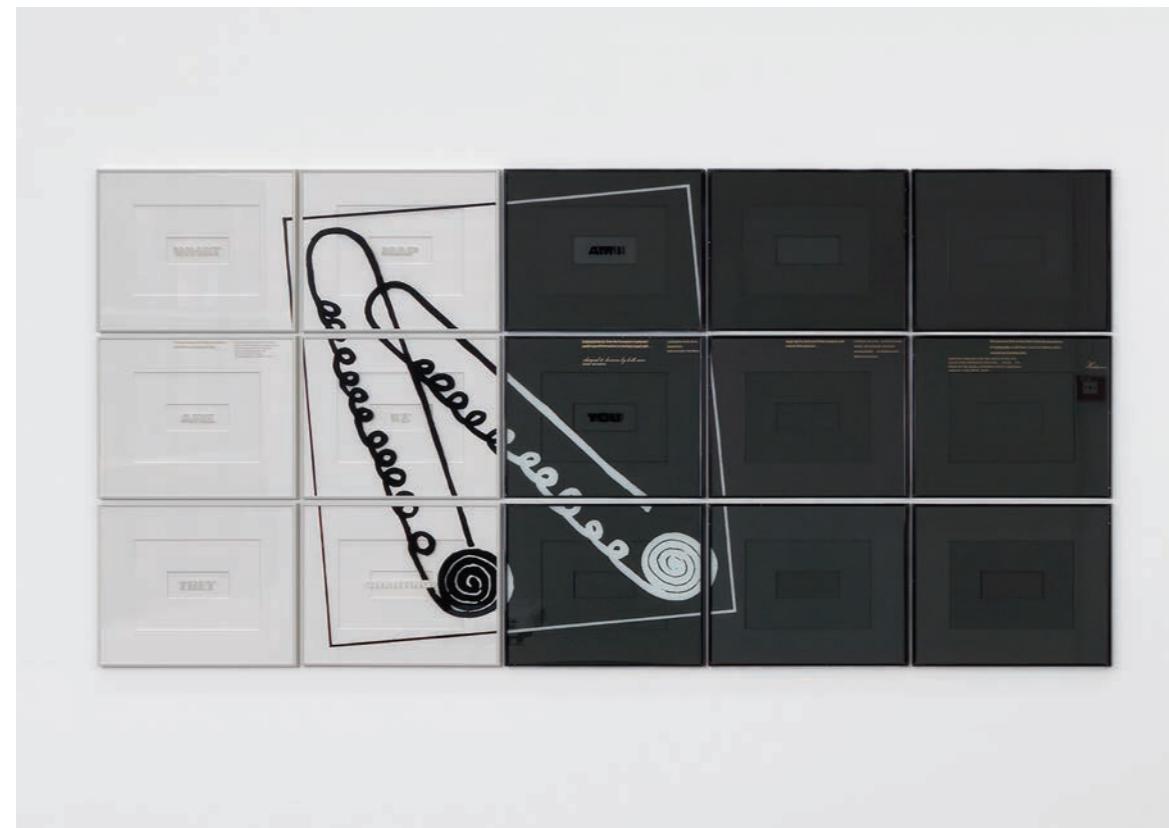
John Miller’s works were given a room in the exhibition for the very reasons that the museum holds a large collection of them and that he, along with Mike Kelley and Jim Shaw, most clearly articulated a “post-Pictures” critique of our society’s value systems.

Meanwhile, Louise Lawler and Allan McCollum—in both their solo and collaborative efforts—incorporated techniques of simulacra and *mise en abyme* into their practice.

By displaying the works by typologies, the exhibition aimed to highlight the strategies employed by members of the “Pictures Generation,” and to compare these approaches with those of more recent Swiss artists.

HIGH  
HIGH  
HIGH

# Silvia Kolbowski *Enlarged from the Catalogue: Precolumbian Gold, 1987*



■ *Precolumbian Gold* comprend 15 cadres avec un élégant jeu de passepartouts. En lieu et place d'images, leurs verres sont sérigraphiés d'un dessin de bijoux antiques et de divers textes, dont la question: «What map are we / you / they charting?». A la fin des années 1980, Silvia Kolbowski entreprend une importante série intitulée *Enlarged from the Catalogue* – une expression peu idiomatique que l'on pourrait traduire par «Agrandi à partir du catalogue» et qui suppose un ensemble programmatique. A la galerie Postmasters en 1987, elle reconstitue la vitrine d'une bijouterie avec, au centre, l'agrandissement d'une photo d'un bijou. L'habituelle liste des œuvres comprend des citations de différents auteurs en lien avec l'identité de la classification et la classification de l'identité.

Alors que *Precolumbian Gold* pose une question avec plusieurs adresses –«nous / vous / ils» –, cette œuvre évoque la façon dont la cartographie fonde des rapports de groupe. Ailleurs dans l'œuvre, un texte juxtapose l'or précolombien du Metropolitan Museum à la psychologie des colons espagnols qui justifient l'assujettissement et l'expropriation des «indigènes» par l'hypothétique irrationalité de ces derniers. Silvia Kolbowski explore ici le paratexte de l'art, soit le musée qui ne peut être envisagé comme un simple écrin, mais bien une institution dont il convient d'interroger le rapport à la valeur.

■ *Precolumbian Gold* comprises 15 frames arranged like a set of photo mounts. But these frames do not contain pictures: instead, the glass is silkscreen-printed with antique jewelry designs and text, including the question, “What map are we/you/they charting?”

In the late 1980s, Silvia Kolbowski began producing *Enlarged from the Catalogue*, an oddly titled series whose name seems to allude to an organized collection. For a show at the Postmasters Gallery in 1987, she recreated a jewelry store window display, with a blown-up photo of an item of jewelry at the center. The usual list of works included quotes by various authors on the identity of classification and the classification of identity.

The question that Kolbowski poses in *Precolumbian Gold*—to multiple addressees (“we/you/they”)—touches on the way in which maps forge group relationships. The work also features a text that juxtaposes the Precolumbian gold displayed at the Metropolitan Museum with the mindset of the Spanish settlers, who justified enslaving the “natives” and seizing their property on the grounds that they were irrational. Here, Kolbowski explores the paratext of art—namely that museums cannot be conceived merely as display cases, but rather as full-fledged institutions whose relationship with the treasures they hold deserves to be challenged.

# Adrian Piper *Ur-Mutter #6, 1989*



■ *Ur-Mutter #6* juxtapose la reproduction d'une publicité et d'une photographie documentaire – respectivement le portrait d'un homme exhibant un bouton de manchette et celui d'une femme avec un enfant dans ses bras. A gauche, la publicité comprend un texte faisant la promotion commerciale de l'accessoire vestimentaire; à droite, l'artiste a ajouté une phrase sérigraphiée en rouge: «Relax. We don't want what you have» («Détendez-vous. Nous ne voulons pas de ce que vous avez»).

Le titre *Ur-Mutter* reprend une locution idiomatique qui signifie en allemand «mère de l'humanité» dont l'artiste a séparé le préfixe comme pour en appuyer la dimension archaïque. La légende précise le nom du photoreporter et le *copyright*: Peter Turnley / Black Star pour *Newsweek*. La publicité pour «gentleman», façon années 1950, évoque quant à elle le livre consacré au folklore de l'homme industriel par MacLuhan. Le texte ajouté par Piper en rouge fait allusion à une célèbre affiche contre la guerre du Vietnam réalisé par Art Workers' Coalition et qui superpose un dialogue elliptique et une photo d'un amas de cadavres.

Fondée sur ces juxtapositions photographiques et visuelles, *Ur-Mutter #6* éclaire la façon dont Adrian Piper inscrit l'appropriation d'une image dans une tradition militante du détournement.

■ Adrian Piper's *Ur-Mutter #6* features two images side by side. On the left is a picture of a male model wearing a cuff link, above a paragraph of advertising copy promoting the fashion accessory. On the right is a documentary photograph of a woman holding a young child in her arms, below which the artist has added the following words, in red silkscreen print: “Relax. We don't want what you have.”

The title, *Ur-Mutter*, comes from “Urmutter,” a German word meaning “first mother” or “mother of humanity.” The artist added the hyphen after the prefix to create a more antiquated feel. The caption contains the name of the photojournalist and the copyright information: Peter Turnley/Black Star for *Newsweek*. Meanwhile, the 1950s-style ad for well-groomed gentlemen alludes to Marshall McLuhan's book *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*. The red text added by Piper is a nod to the famous anti-Vietnam War poster produced by the Art Workers' Coalition showing an elliptical message superimposed over an image of dead bodies.

With its juxtaposition of photographic and visual elements, *Ur-Mutter #6* is emblematic of Piper's practice of appropriating and subverting images to make a statement about a cause.

# Shizuko Yoshikawa *Farbschatten n° 138 (1981–1983)*



□ Côteant Max Bill, Camille Graeser et Verena Loewensberg au cours des années 1960, Shizuko Yoshikawa (1934–2019) a su se départir de l'orthodoxie de l'art concret pour concevoir une œuvre visuelle singulière.

Son projet artistique se manifeste d'abord avec des œuvres en relief qui suivent une géométrie orthogonale. En respectant une tradition réductionniste, elle multiplie les solutions formelles: le motif, d'abord en relief monochrome et noir, est révélé par la lumière et, avec *Transformation*, il devient polychrome et dynamique.

*Farbschatten n° 138 (1981–1983)*, «ombres colorées» en français, est composé de dalles en résine époxy recouvertes de laque et d'acrylique. Les trois modules en résine de 37,5 cm de côté sont assemblés verticalement pour atteindre une hauteur de 112,5 cm. L'œuvre consiste en des reliefs blancs aux facettes géométriques dont les champs colorés apparaissent indirectement par réflexion. Rompt avec la rationalité non-illusionniste de l'art concret, Yoshikawa intègre donc les effets perceptifs des déplacements de l'observateur et les jeux que produisent l'éclairage du lieu d'exposition, transformant ainsi la grille en une matrice dynamique et spatialisée.

■ Shizuko Yoshikawa (1934–2019) met the Concrete artists Max Bill, Camille Graeser, and Verena Loewensberg in the 1960s, yet her distinctive body of work sets her apart from those who embraced the orthodoxy of that school.

Yoshikawa's artistic practice is best encapsulated by her reliefs, which use right-angled geometric forms. Despite staying true to reductionist tradition, she adopted a varied formal language: her black and monochrome relief patterns take on a different quality under the effect of light; and with *Transformation*, the artist used a wide palette of colors to produce a dynamic effect.

*Farbschatten No. 138 (1981–1983)*—*Farbschatten* means “colored shadows”—comprises three blocks of epoxy resin, each 37.5 cm on a side, coated with lacquer and acrylic. The blocks are arranged vertically, reaching a height of 112.5 cm. The white geometric reliefs feature patches of color that appear indirectly through a process of reflection. In a break with the non-illusionist rationality of Concrete art, Yoshikawa's practice draws on the perceptive effects produced as the observer views her works from different angles, and on their interplay with the light in the exhibition space. Through this approach, she transforms the grid pattern into a dynamic, evenly spaced matrix.

# Klára Kuchta *Blond vénitien II, (Hommage à Pietro Bembo), 1978*



□ Suite à son exposition au MAMCO, Klára Kuchta a fait don au musée d'un ensemble d'œuvres qui ont pour point commun ses recherches sur le blond vénitien: deux installations et un dessin, qui viennent compléter le corpus conservé par le musée.

L'artiste entreprend, dans les années 1970, un travail autour d'un matériau inédit: le cheveu. Invitée par Pierre Restany à exposer à la 38<sup>e</sup> Biennale de Venise en 1978, elle réalise au Palazzo Grassi une performance au cours de laquelle elle convie le public féminin à une séance de coloration selon le procédé du «blond vénitien». Le projet évoque la mode qui, pendant la Renaissance, poussait les femmes à teindre leur chevelure pour adopter le canon de beauté vénitien plébiscité par la société. L'événement est filmé et, dès le lendemain, à la performance succède l'installation *Blond vénitien II, (Hommage à Pietro Bembo)*, qui rassemble en les théâtralisant les objets utilisés, leur adjointant des reproductions évoquant Venise, l'eau de la lagune et quelques beautés peintes, à la chevelure d'or.

La même année à L'ICC d'Anvers, elle prolonge ses recherches avec l'installation «Sous influence – Blond vénitien»: sur un écran, une ligne de boucles blondes ondule sous l'influence du ventilateur qui fait face au moniteur. Le dispositif en ellipse, la rigueur du noir et blanc de l'image, donnent à l'ensemble une dimension conceptuelle qui la distingue de l'installation précédente.

■ Following her exhibition at MAMCO, Klára Kuchta donated a number of works to the museum. These pieces—two installations and a drawing, all of which explore the theme of strawberry blond—supplement other works by the artist already held in our collection.

In the 1970s, Kuchta produced a body of work incorporating an unusual material: hair. At Pierre Restany's invitation, she exhibited at the 38th Biennale di Venezia in 1978. She chose to stage a performance at the Palazzo Grassi, where she invited female visitors to have their hair dyed strawberry blond. The performance, which was filmed, alluded to the common Renaissance practice in which women dyed their hair this color in order to conform to the accepted beauty standards of the time. The following day, Kuchta exhibited *Blond vénitien II (Hommage à Pietro Bembo)*, an installation comprising a series of carefully staged hair-dyeing accessories, along with reproductions showing Venice, water from the lagoon, and painted portraits of women with golden-colored hair.

That same year, Kuchta exhibited a similarly themed installation at the International Cultural Center in Antwerp. Entitled *Sous influence – Blond vénitien* (Under Influence—Strawberry Blond), it features a screen on which a line of blonde locks wave in the breeze of a fan aimed directly at it. With its elliptical shape and austere black-and-white color scheme, this piece is more conceptual in nature than its predecessor.

# Publication



□ Unique femme du groupe des «Concrets zurigeois», Verena Loewensberg (1912-1986) n'atteignit la même reconnaissance que ses compagnons – Max Bill, Camille Graeser et Richard Paul Lohse – qu'après l'apogée du mouvement. La rétrospective organisée par le MAMCO en 2022 permettait à notre public de redécouvrir son travail, malheureusement peu connu dans les régions francophones. L'exposition révélait toute la richesse de l'œuvre de Verena Loewensberg, depuis ses premières recherches autour du motif de la grille, jusqu'aux dernières peintures plus libres et colorées, qui, s'éloignent du canon de l'art concret et se rapprochent des expériences menées au sein du Colorfield Painting, du Pop Art ou de l'art minimal.

La présente monographie, construite à partir de l'exposition, permet de se replonger dans l'ambiance de cette rétrospective. Co-éditée avec Walther König, la publication réunit des vues d'exposition et des reproductions d'œuvres. Du graphisme à l'impression, en passant par la typographie, elle a été conçue dans un souci d'excellence. L'ouvrage contient également trois essais inédits, précédés d'une introduction de Lionel Bovier: Paul Bernard retrace l'importance théorique du motif de la grille dans l'histoire de l'art et du design, Anke Kempkes s'intéresse à la manière dont l'abstraction a été essentialisée dès l'origine, favorisant l'invisibilisation de ses praticiennes, alors que Philip Ursprung rappelle que l'histoire de l'art n'est pas figée et qu'une exposition comme celle de Verena Loewensberg au MAMCO participe positivement à sa réécriture.

■ It was not until Concrete art had already peaked that Verena Loewensberg (1912–1986), the only female member of the “Zurich Concretes,” finally enjoyed the same recognition as her peers (who included Max Bill, Camille Graeser, and Richard Paul Lohse). The 2022 MAMCO’s retrospective allowed the audience to rediscover her work, still little-known in the French-speaking countries. The exhibition revealed how she created concise, structured compositions that showed considerable freedom in terms of shape and color—from her first works built around the grid motif to the developments that broke from the strictures of Concrete art and moved closer to the ideas of Colorfield painting, Pop art, and Minimal art.

The monograph, co-published with Walther König, is based on the exhibition and gathers exhibition views as well as works reproduction. From the design to the typography, it was conceived to be a qualitative repository of Loewensberg's work for the years to come. Introduced by Lionel Bovier, it includes texts by Paul Bernard on the importance of the grid in both art and design, Anke Kempkes on the gender bias of historical abstraction, and Philip Ursprung on how an exhibition such as MAMCO's one can question art history.

Verena Loewensberg  
Paul Bernard, Lionel Bovier, Anke Kempkes, Philip Ursprung  
co-édité avec Verlag der Buchhandlung Walther König  
- Reproductions couleurs et noir & blanc  
- Bilingue: FR et ANG  
- 2023, 176 pages / 22,5×30,5 cm, hardcover  
- ISBN 9783753304069 / 45 CHF



# Médiation



PLAYGROUND réunit, sur deux salles communicantes et une superficie de 250 m<sup>2</sup>, une collection contemporaine de jeux d'artistes en libre accès et un espace d'ateliers dévolu à des activités de médiation. Un programme annuel et gratuit, accessible à tous les publics et dirigé par des médiatrices expérimentées, sera proposé sous forme de rendez-vous pour aborder l'art de manière ludique.

A cœur de cet espace se trouve une collection de jeux créés par des artistes et conçus pour être manipulés par tous les publics, dès le plus jeune âge. Cette initiative vise à offrir une expérience artistique par l'exploration sensible. Le premier épisode, qui s'étend sur une année, présentera sept jeux d'artistes à expérimenter, des artistes Rasheed Araeen, Vidya Gastaldon, Stéphanie Probst, Neide Sá, Denis Savary, Alexia Turlin, and Galaxia Wang.

PLAYGROUND agit comme passerelle entre les expositions et les publics du MAMCO, du Centre d'Art Contemporain Genève et du Centre de la photographie Genève. Il fonctionne également comme espace d'ateliers pour leur programme pédagogique commun, pensé en parallèle aux expositions: du tissage au «ready-made», en passant par le cinéma, la photographie et le travail sonore, plusieurs techniques et médiums seront explorés lors de «workshops» menés par des artistes invité-es et des médiatrices. A la fois pédagogiques et ludiques, ces moments de partage, d'apprentissage et de création viennent enrichir et nourrir la médiation culturelle au sein du Bâtiment d'Art Contemporain (BAC).

PLAYGROUND fait partie d'une série de projets de préfiguration du fonctionnement du BAC après sa rénovation prévue en 2025-2027. Ce nouvel espace de médiation, situé au rez-de-chaussée du bâtiment, est un projet porté par le MAMCO, le Centre d'Art Contemporain Genève et le Centre de la photographie Genève.

Le projet PLAYGROUND a reçu le soutien de la Loterie Romande et de la Fondation Jan Michalski.

PLAYGROUND brings together, in two interconnected rooms covering 250 m<sup>2</sup>, a contemporary collection of freely accessible artists' games and an education space dedicated to outreach activities. All year long, an activity program led by experienced facilitators, free and accessible to all, will offer playful encounters with art.

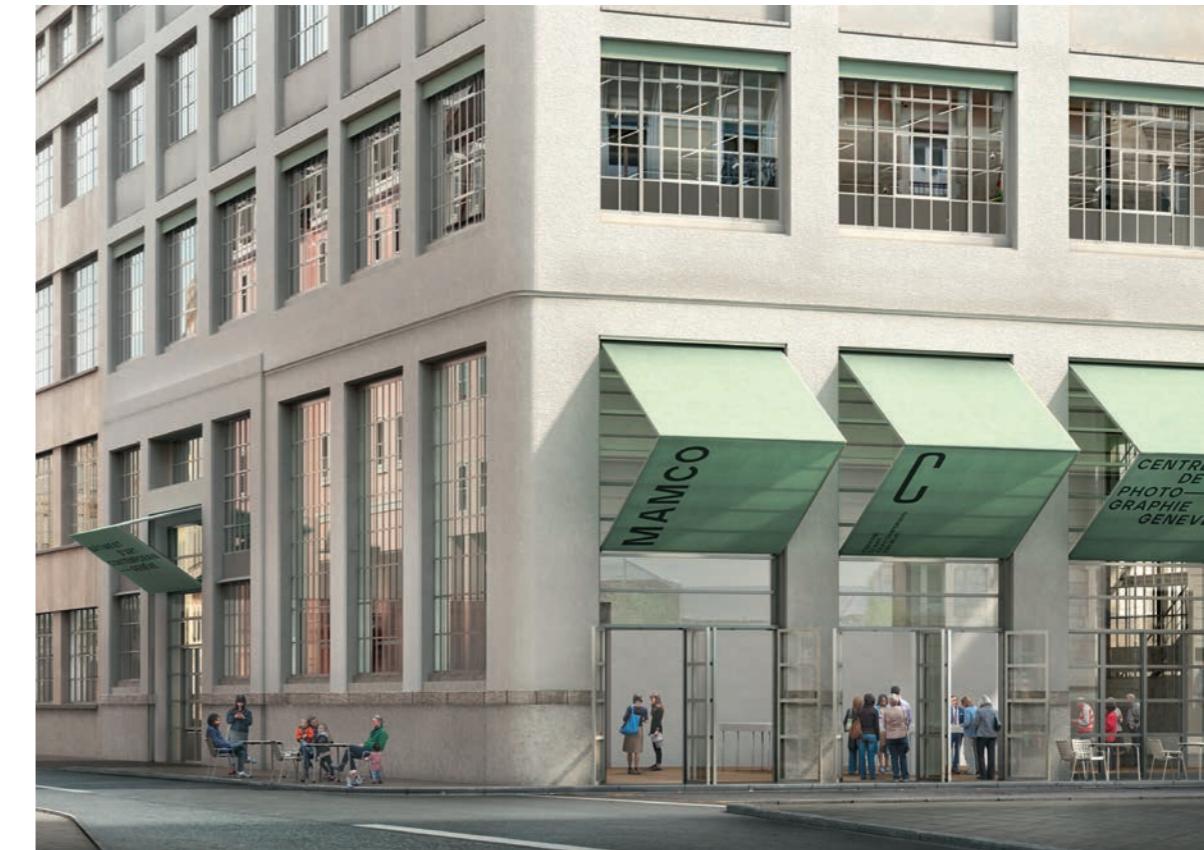
A collection of games created by artists and designed to be played by all ages forms the core of this space. This initiative aims to offer an artistic experience through sensory exploration. The first instalment, which will run for a year, will propose seven artists' games to experiment by artists Rasheed Araeen, Vidya Gastaldon, Stéphanie Probst, Neide Sá, Denis Savary, Alexia Turlin, and Galaxia Wang.

PLAYGROUND acts as a bridge between the exhibitions and the audiences of the MAMCO, the Centre d'Art Contemporain Genève, and the Centre de la photographie Genève. It also serves as a space for their respective education programs, designed in parallel with the exhibitions: from weaving to ready-made, and from film and photography to sound work, a broad range of techniques and mediums will be explored in workshops led by guest artists and facilitators. Both educational and fun, these moments will foster creation, sharing and learning, and enrich and nurture the outreach programs of the Bâtiment d'Art Contemporain (BAC).

PLAYGROUND is part of a series of projects designed to prefigure how the BAC will function after its renovation, scheduled for 2025-2027. This new exhibition space, located on the ground floor of the building, is a joint project of the MAMCO, the Centre d'Art Contemporain Genève, and the Centre de la photographie Genève.

The PLAYGROUND project is supported by the Loterie Romande and the Jan Michalski Foundation.

# Musée



Le projet de Kuehn Malvezzi (Berlin) et CCHE (Genève) est le lauréat du concours d'architecture pour la rénovation du bâtiment qui abrite le MAMCO. Sélectionné à l'issue d'une procédure par mandats d'étude parallèles, il vise tout à la fois à libérer l'édifice des interventions accumulées au cours du temps et à réorganiser ses usages et ses circulations pour coïncider avec le rôle que celui-ci joue depuis 1994, soit d'accueillir des expositions d'art contemporain et le Musée d'art moderne et contemporain.

Les architectes proposent ainsi une nouvelle entrée pour les publics, par la rue des Vieux-Grenadiers, qui permet d'exploiter la double hauteur originale de cette partie du bâtiment et de s'ouvrir sur le quartier. Cet espace, généreusement vitré, pensé comme un lieu de convivialité et d'orientation, donnera sur une première proposition artistique, d'accès libre, construite à partir des collections publiques genevoises. Les accueils du Centre d'art, du Centre de la photographie et du MAMCO resteront indépendants, même si un billet commun permettra de découvrir l'ensemble des programmes. Une salle polyvalente, permettant de réunir une offre pédagogique, des événements et des activités se situera au quatrième étage, avec un accès supplémentaire au toit, où s'insérera un pavillon pour des interventions sous couvert et en plein air. Les espaces d'exposition restitueront les qualités intrinsèques de cet édifice industriel, mais seront équipés de systèmes de réchauffement et de refroidissement de l'air.

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

The winners of the architecture competition for the renovation of the building that houses MAMCO are Kuehn Malvezzi of Berlin and CCHE of Geneva. The winning project was selected from among several entrants. It will clear the building of past additions and reorganize the interior structure to better accommodate the building's role since 1994: a home to contemporary art exhibitions and the Museum of modern and contemporary art.

The proposal includes a new public entrance on Rue des Vieux-Grenadiers that will take full advantage of the original double height of that part of the building and open it up to the surrounding neighborhood. The new lobby will feature large windows and provide a welcoming space that adjoins a free exhibition of artwork from Genevan public collections. The Contemporary Art Center, the Photography Center and MAMCO will maintain separate entrances, but visitors will be able to enjoy all of the programming on offer with a single full-access ticket.

A multi-use room on the fourth floor will host educational programs, events, and other activities. The room will also provide access to the roof, where a pavilion will be installed for covered or open-air outdoor events.

The renovated galleries will conserve the industrial character of the original building but with a new heating and cooling system.

We at MAMCO are thrilled by this news. Our public museum will at last receive the update that it needs and has been calling for over ten years.

# AMIS DU MAMCO - NOCES D'ART

50  
ANS

1973 - 2023

□ Notre Association vient de fêter joyeusement ses 50 ans et nous vous remercions d'être venus si nombreux célébrer cet évènement au MAMCO. Nous nous préparons désormais à la rénovation du bâtiment d'art contemporain prévue pour débuter en 2025. Pendant les trois ans de rénovation, nous poursuivrons toutes nos activités en les adaptant à la fermeture du bâtiment du musée, notamment sous une forme nomade avec des visites du MAMCO hors les murs.

Le MAMCO présentera à l'automne sa dernière exposition au sein du bâtiment historique avant rénovation. Pour cet évènement, vos coups de cœur de ces 30 dernières années seront à l'honneur!

Vous l'aurez compris nous avons plus que jamais besoin de votre soutien pour poursuivre l'enrichissement de la collection de notre cher musée. Alors si vous n'êtes pas encore membre de notre Association, rejoignez-nous!

En tant que membre de l'Association, vous soutenez le musée tout en bénéficiant d'accès privilégiés à nos activités:

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

Découvrez notre programme sur notre site: [amamco.ch](http://amamco.ch)

Comité: Patrick Fuchs (président), Marie-Claude Gevaux (vice-présidente), Philippe Pulfer (trésorier), Jean Marc Annicchiarico, Christine Belsler, Jean-François Ducrest, Joëlle Girardet, Loa Haagen Pictet, Marc Iynedjan, Anne Lamunière, Emmanuelle Maillard Bory, Edward Mitterrand, Marc Popper, Viviane Reybier, Marie-Claude Stobart

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

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

■ We would like to thank the many of you who joined us at MAMCO recently to celebrate our association's 50th anniversary. Our sights are now firmly set on 2025, when the Museum is scheduled to close for three years of renovation work. Our program will continue throughout this period, although our activities and events will take place off-site.

This fall, MAMCO will hold its final pre-closure exhibition at its traditional home, featuring many of your favorite pieces from the past 30 years.

As you're aware, we would be unable to keep adding to our collection without your generous support. That support is more important to us now than ever before. So if you're not yet a member of our association, please consider joining us.

Members enjoy a range of benefits:

- Free admission to MAMCO and partner institutions
- Contemporary art classes and lectures
- Art- and architecture-themed tours and day trips
- Private exhibition tours and exclusive videos about major works
- Studio visits
- VIP pass for a selection of international art fairs (for Circle and NextGen members)
- Limited editions (signed and numbered) by artists featured at the museum (for Circle and NextGen members)

Details of upcoming activities and events can be found on our website: [amamco.ch](http://amamco.ch)





REVIVAL