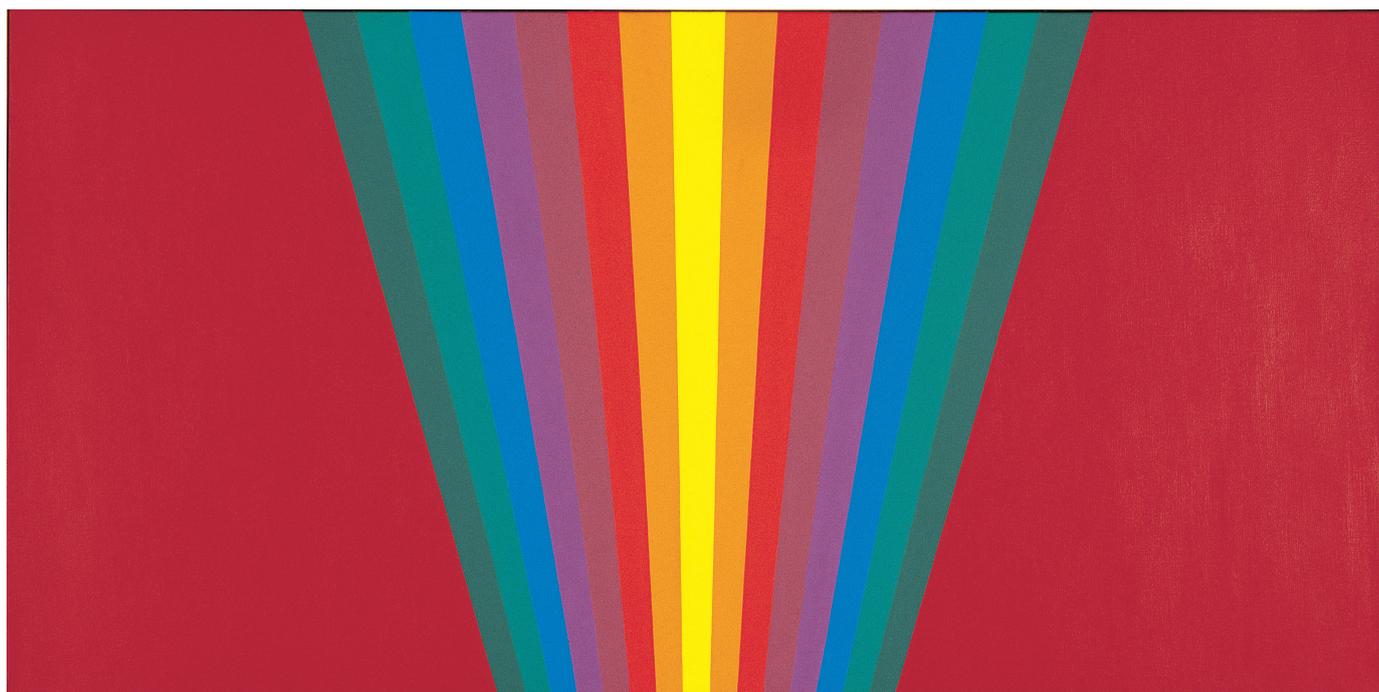


MAMCO
GENEVE

Géométrie & Abstraction

23.02.-19.06.2022

PISTES PÉDAGOGIQUES



Verena Loewensberg, *Sans titre*, 1972

Géométrie et Abstraction
23.02.-19.06.2022

SOMMAIRE

- p. 4 Plan des étages
- p. 5 Introduction

Pistes pédagogiques

Niveau Secondaire I

- p. 6 Formes et contreformes
- p. 8 Jouer avec la grille
- p. 10 Formes en acte

Niveaux Secondaire I et II

- p.12 Variations sur le motif
- p.14 Verena, Jo, Jackie...femmes artistes en pleine lumière

Informations complémentaires

- p.16 Glossaire
- p.18 Réservation et contacts

Ces pistes pédagogiques sont réalisées à partir d'une sélection d'œuvres exposées au MAMCO – Musée d'art moderne et d'art contemporain de Genève.

Elles s'adressent tout particulièrement aux enseignants et aux responsables de groupes en leur proposant d'aller plus loin dans l'analyse et la réflexion que soulèvent ces œuvres.

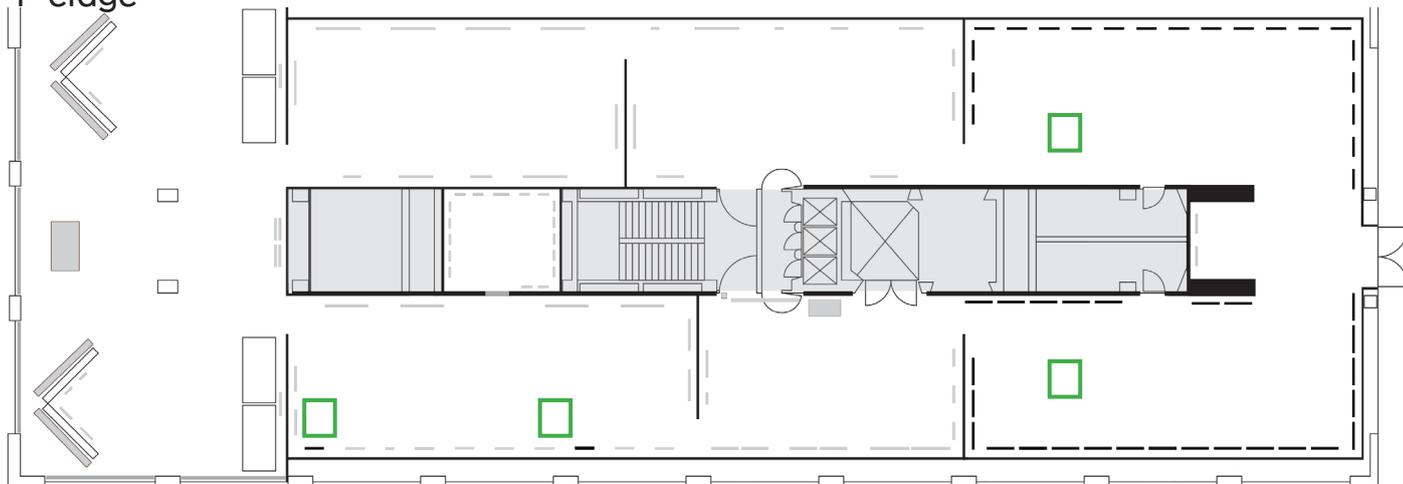
Conçues pour s'adapter aux différents niveaux du système scolaire, du primaire au secondaire II, ces pistes pédagogiques ont enfin pour but de préparer une visite au MAMCO, avec ou sans guide. Elles permettent ensuite de prolonger l'expérience en classe, afin de faciliter l'approche et la compréhension de la création contemporaine.

Le service des publics du MAMCO propose

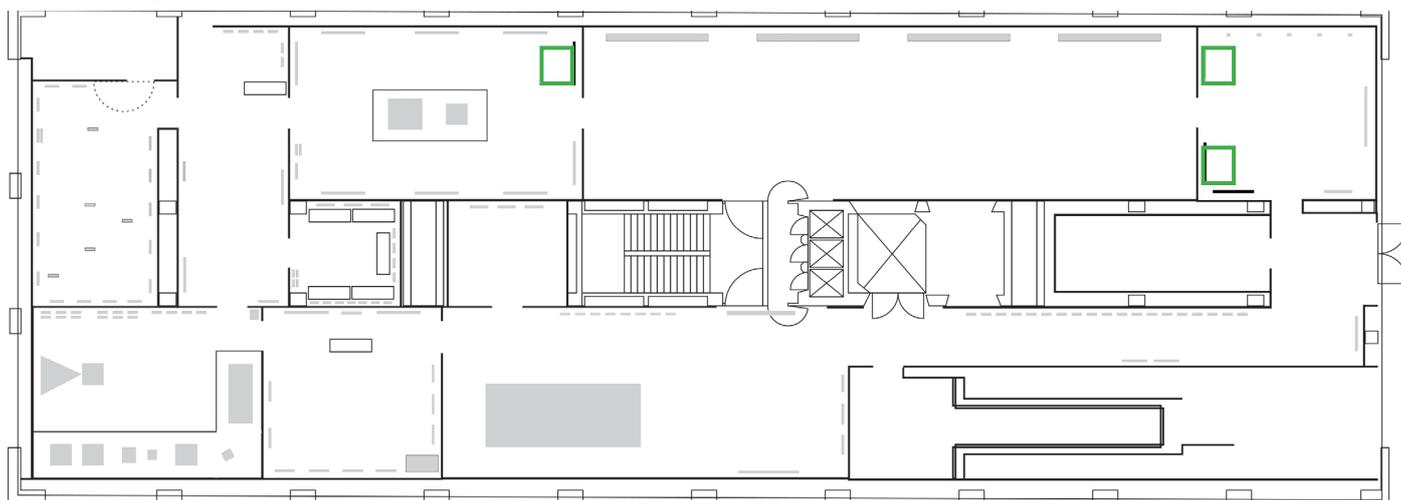
différents types de visites utilisant des méthodes et scénarios pédagogiques qui découlent des demandes des groupes afin de créer un espace d'échange, d'écoute et de jeu autour des œuvres exposées.

PLANS DES ÉTAGES

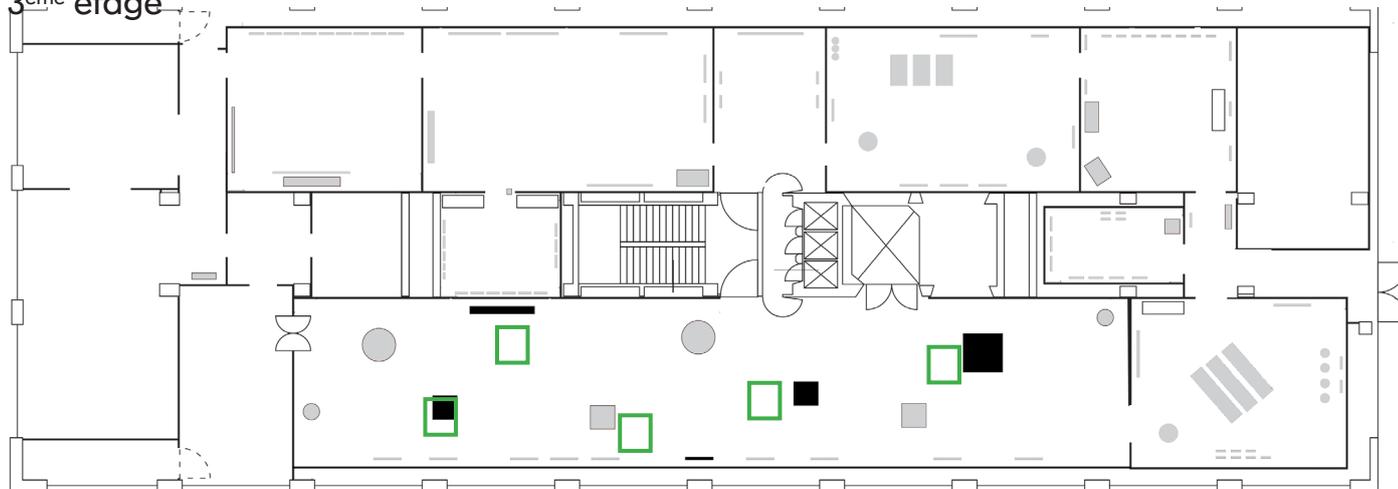
1^{er} étage



2^{ème} étage



3^{ème} étage



Géométrie et Abstraction
23.02-19.06.2022

INTRODUCTION

Comme toujours au MAMCO, les différentes expositions de cette séquence de printemps ont été pensées en écho les unes des autres. L'exposition rétrospective du 1er étage consacrée à Verena Loewensberg, est une proposition de relecture de l'œuvre de l'artiste à la lumière d'hypothèses historiographiques formulées par le musée : l'importance du *colorfield* par exemple, dans son rapport aux couleurs et à la surface peinte, l'influence du jazz dans sa conception rythmique des tableaux, la liberté dans la gestion des formats (qui la singularise de ses pairs concrets), ainsi que son rapport à la sérialité.

C'est à partir de cette exposition majeure, que sont déployées plusieurs autres expositions de tailles plus modestes, qui éclairent respectivement des thèmes connexes, des récits parallèles permettant d'embrasser un sujet/un thème/une réflexion sur l'art contemporain en adoptant une multiplicité de points de vue.

Les thèmes de cette saison partent de deux points différents et se rencontrent autour d'un motif structurant pour le modernisme, comme le soulignait Rosalind Krauss en 1979 : la grille.

D'un côté, avec la rétrospective consacrée à Verena Loewensberg, mais aussi au projet consacrée à Geraldo de Barros, l'on suit la façon dont un vocabulaire moderne, établi au début du 20^e siècle, postule la création d'un langage universel, à l'instar de la science ou de la

musique, et qui peut s'appliquer à tous les domaines de la création. Ainsi les champs du design graphique, de la poésie, du design de mobilier, ou de l'industrie textile seront autant de domaines conquis par les postulats des artistes concrets.

De l'autre, avec les expositions consacrées à Jackie Winsor et Jo Baer, comme beaucoup d'autres artistes femmes travaillant avec la géométrie et la répétition, ainsi que le formule Lucy Lippard, l'on observe comment, dans le moment post-minimal des années 1960, ces artistes arrivent à leurs propres pratiques en utilisant un cadre orthonormé pour mieux le contredire.

Cette séquence permettra ainsi d'aborder avec les élèves des aspects techniques et théoriques liés aux courants picturaux et sculpturaux des années 1950 à nos jours, mais également d'interroger l'émergence de motifs et de processus de travail convergents (et parfois simultanés) à différents endroits du monde ; de s'intéresser à la réception d'un mouvement à l'international et à la portée sociale qu'il peut susciter.

Enfin, ces expositions seront l'occasion, une fois n'est pas coutume, de sensibiliser les élèves à des questions d'ordre muséographique et historiographique à travers la (re)découverte et la mise en lumière de corpus d'artistes restés longtemps dans les marges d'une Histoire de l'art « majeure » établie sur des critères de genre ou d'origine géographique.

FORMES ET CONTRE-FORMES



Verena Loewensberg,
Sans titre, 1952
1e étage

1 — Quelle est la forme dominante dans ce tableau?

2 — Dans combien de tailles différentes le triangle apparaît-il ? Il y a un côté du tableau qui présente toutes ces variations successivement. L'avez-vous trouvé ?

3 — Selon vous ici qu'est-ce qui est le plus important, la composition ou plutôt le choix de couleur ? Pourquoi ?



Marion Baruch
Peinture (rouge), 2013
3e étage

1 — Du blanc ou du rouge, quelle surface colorée attire le plus votre attention ? Qu'est-ce qui est en positif, qu'est-ce qui est en négatif ?

2 — Pouvez-vous recomposer mentalement la forme à partir du patron négatif ? Qu'est-ce qui est lisible ? Qu'est-ce qui ne l'est pas ?

3 — En quoi consiste le geste artistique dans cette œuvre ?



Jackie Winsor
Closed Pyramid, 1987
3e étage

1 — Approchez-vous de cette sculpture. Selon vous, comment l'artiste a-t-elle procédé pour appliquer la couleur rouge ?

2 — Quel rôle la couleur joue-t-elle dans la lisibilité du volume ?

3 — Partant du principe que cette sculpture est le «tirage» positif d'une forme, trouvez sur ce même étage, l'œuvre qui pourrait être son «négatif».

FORMES ET CONTRE-FORMES

Lorsque l'on parle d'art, on est amené à s'interroger sur l'apparition des formes et sur ce qui rend possible leur présentation. L'un des moyens d'y parvenir réside dans l'observation et dans l'analyse des étapes de production de l'oeuvre. Ainsi, qu'il s'agisse d'une image ou d'un objet, l'agencement au sein d'un format donné, de formes et de couleurs amènent à une «composition».

Dans les tableaux de Verena Loewensberg, la composition se fait par plusieurs étapes et sur plusieurs plans à la fois. L'artiste se sert de lignes de construction géométriques rigoureuses pour l'organisation de sa toile. Elle s'amuse ensuite à «remplir» cette structure et parfois à perturber la lisibilité de cette organisation à l'aide d'un jeu de contraste coloré qui introduit une sensation de mouvement dans le tableau. Ainsi dans *Sans titre*, 1952, on peut choisir de fixer son attention sur les formes oranges et de considérer que les parties blanches sont en arrière plan, et inversement. Il est intéressant de remarquer que bien que nous soyons face à une oeuvre abstraite, ce qui constitue la «lisibilité» du tableau tient en partie à ce que l'œil identifie comme le «sujet», comme le «motif». Ici, le motif occupe la totalité de la toile et le fond et la forme se confondent sur le même plan. Il se produit une sensation optique (presque «cinétique») qui fait la spécificité du travail de Verena Loewensberg au sein du groupe de l'art concret.

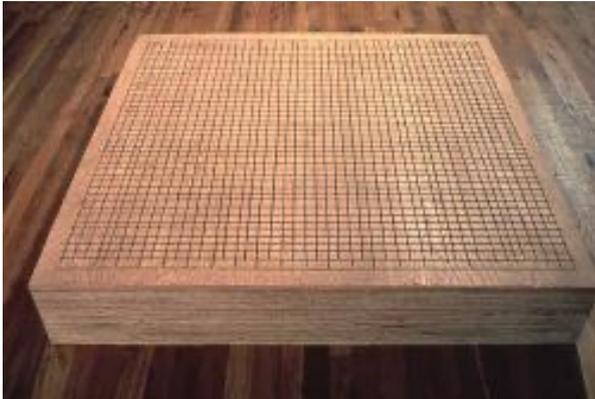
On retrouve le rapport de fond et de formes dans le travail de Marion Baruch. L'artiste récupère des morceaux de tissu qui ont subi des découpes : les parties découpées ont servi à produire des vêtements, la «contre-forme», sert de matière à l'artiste. Ce qu'elle montre c'est la silhouette, le souvenir de la

forme découpée. En quelque sorte, elle n'utilise que les «restes». De la même manière que pour le tableau de Verena Loewensberg, on peut se demander si la partie la plus importante est celle qui est pleine (rouge) ou celle qui est vide (blanche). En artiste de la récupération, Marion Baruch questionne les procédés liés à l'industrie de la mode (dans un certain rapport à l'écologie). L'artiste inverse les rapports de valeur en mettant en évidence la matérialité durable de la chute de tissu et, par là-même, elle souligne en creux l'absence du «produit». Le tissu, fragilisé par la découpe, a perdu toute tension, toute tenue. L'artiste trouve alors le moyen de lui redonner «corps» et le présente sur un nouveau «fond» (support) qu'est le mur blanc du musée, le faisant apparaître comme une composition à part entière.

Jackie Winsor quant à elle, travaille autant l'intérieur que l'extérieur des pièces. Fascinée par les habitats troglodytes et entretenant un rapport énergétique à la matière, elle évide des volumes géométriques minutieusement façonnés à la main et sélectionne des matériaux aux textures particulières (charbon, plâtre, bois, métal). Dans une grande conscience des masses et de l'équilibre, elle alterne verticalité et horizontalité, inertie et dynamisme, saillances et rainures. La résurgence de formes et de contreformes au sein de sa production permet un jeu d'équivalence entre positif et négatif.

JOUER AVEC LA GRILLE

LA SUIVRE, L'ÉPUISER, LA FAIRE EXPLOSER

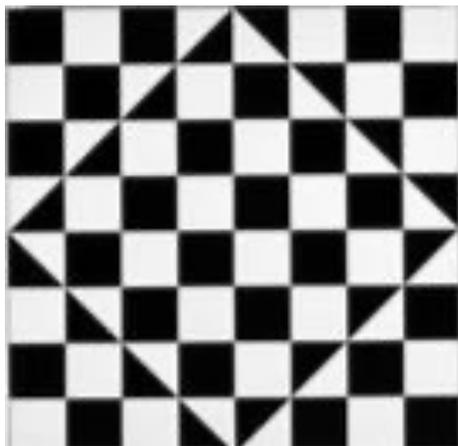


Jackie Winsor
Laminated Grid, 1974
3e étage

1 — Où se situe la grille dans cette œuvre?
Quel est son rôle? (structurel, décoratif ?)

2 — Comment expliquez-vous l'irrégularité
de ses lignes? Est-ce contradictoire avec
l'idée de géométrie?

3 —Quelle relation pouvez-vous établir
entre ce procédé de création et
l'assimilation de Jackie Winsor au
postminimalisme?



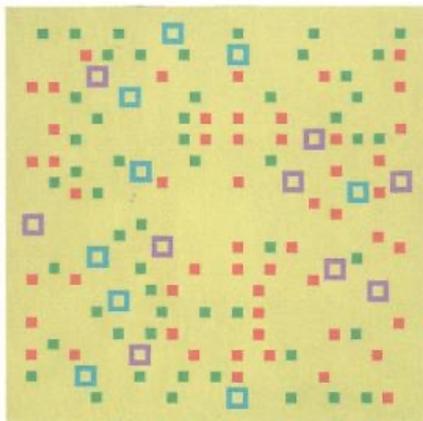
Geraldo de Barros
H-25, 1983
2e étage

1 — Observez cette œuvre.

Sur quels principes de composition repose-
t-elle? (quadrillage, alternance, contraste
noir/blanc)

2 — En quoi l'artiste s'appuie-t-il sur la
grille? En quoi la contredit/détourne-t-il?

3 —Comment qualifieriez-vous l'impact
visuel de cette œuvre ? Citez d'autres
artistes qui ont travaillé ces paramètres
optiques. (Vasarley, Le Parc, Duchamp...)



Verena Loewensberg
Sans titre, 1952
1er étage

1 —Derrière cette constellation de carrés
colorés d'apparence déstructurée se
cachent pourtant des lignes de construction
(trame). Pouvez-vous les visualiser?

2 —Que génère la perte de repères
orthogonaux? (dynamisme, légèreté,
fantaisie...)

3 —Quel est le rôle de la couleur dans la
lisibilité/illisibilité du tableau?

JOUER AVEC LA GRILLE

LA SUIVRE, L'ÉPUISER, LA FAIRE EXPLOSER

Comme l'explique Rosalind Krauss dans son texte «Grilles» de 1981, la grille est un motif récurrent qui s'est imposé depuis le cubisme d'avant-guerre et qui traverse depuis, toute l'histoire de l'art moderne. Manifestation d'une opposition de l'art avec la narration et le discours, la grille est à la fois une structure et un motif. La construction par coordonnées permettant de rabattre et de déployer l'oeuvre sur une surface, ce système épuise la possibilité d'un relief et s'affranchit ainsi de toute dépendance mimétique au réel. On peut donc la retrouver comme un motif en filigrane dans de nombreuses productions notamment minimales (pensons aux *Incomplete Open Cubes* de Sol Lewitt par exemple...)

Chez les artistes concrets, suisses comme Verena Loewensberg, ou brésiliens comme Geraldo de Barros, cette grille, inspirée des tableaux de Piet Mondrian, est perceptible comme une structure qui organise les compositions dans une pure rationalité. Elle permet de penser la création comme un langage plastique «concret», universel, à l'instar de la science ou de la musique.

Instauré comme un système efficace pour élaborer des images stables et harmonieuses, cette grille n'en est pas moins un modèle rigide, vécu par les artistes comme contraignant voire autoritaire. Ces derniers vont donc rapidement chercher à la contaminer, la détourner, voire la détruire. Ainsi, comme le souligne Lucy Lippard dans les années 1960, au tournant post-minimal, des artistes femmes (comme Jo Baer ou Jackie Winsor) se singularisent en s'appropriant cette

norme établie de la grille orthonormée pour mieux la contredire. Elles la contaminent par la perte de rigueur et l'irrégularité dans son élaboration ou encore par la réintroduction de matérialité et de gestualité.

On remarque également que chez Geraldo de Barros, les tableaux (notamment ceux en formica) sont patiemment élaborés selon des règles de construction mathématiques nécessaires à la précision de la marquetterie : abscisses, ordonnées, axes de symétrie sont bien visibles. Pourtant, à partir de cette trame de base (ce «quadrillage»), il introduit, grâce à la gestion des couleurs, des lignes obliques qui génèrent un effet optique : la sensation/l'illusion de volume, d'épaisseur, de relief. Par ailleurs, dans sa conception du design, les lignes de force des meubles qu'il dessine servent à la fois un besoin d'équilibre (poids/contrepois), de légèreté visuelle (esthétique) ainsi qu'une économie de matières (rationalité). Il apparaît donc que la grille est, chez lui, est teintée d'une dimension sociale, en prise directe avec le contexte socio-politique dans lequel il évolue et, par là-même, avec le réel.

FORMES EN ACTE

PHYSICALITÉ/MATÉRIALITÉ DU GESTE



Marion Baruch
Portrait 4, 2013
2e étage

1 — Identifiez la méthode de suspension de cette sculpture et ce que celle-ci génère sur la structure initiale.

2 — Quels sont les gestes qui président à cette sculpture?

3 — Quelle est la place accordée au hasard?



Jackie Winsor
Yellow Inside Out Piece, 1984 - 1985
3e étage

1 — Selon vous, combien d'étapes sont nécessaires à l'élaboration de cette œuvre?

2 — Partant du principe que cet objet est la résultante d'une performance, élaborer un protocole de réalisation de cette performance.

3 — Quelle est la place de la couleur dans cette œuvre? Et celle du vide?



Jackie Winsor
Bound Grid, 1971 - 1972
3e étage

1 — De la répétition ou l'accumulation, quelle action se rapproche le plus de l'idée de tension selon vous? Et de l'idée de robustesse? De pesanteur? D'équilibre?

2 — Nous sommes ici face à une structure en forme de grille. Cependant, en quoi cette grille s'affranchit-elle des principes fondamentaux de l'art minimal?

3 — A quoi renvoie cette œuvre?

FORMES EN ACTE

PHYSICALITÉ/MATÉRIALITÉ DU GESTE

Chez Marion Baruch (née en Roumanie en 1929) comme chez Jackie Winsor (née au Canada en 1941), le motif moderniste de la «grille» telle que l'a théorisée Rosalind Kraus, se distord, s'abîme, se déchire. Elle ne s'aborde plus comme un motif structurel orthonormé mais davantage au prisme d'une certaine physicalité, d'une réalité matérielle des objets, d'une certaine «performativité» du geste.

L'introduction de paramètres visibles d'élaboration de l'objet d'art (rusticité des matériaux, caractère manuel de la réalisation, identification de la puissance nécessaire à l'exécution, traces de l'action...) trahit l'intervention du corps de l'artiste et déroge ainsi aux préceptes radicaux des théories minimalistes qui prônent la dissolution de l'auteur, l'économie formelle maximale et l'autoréférentialité des objets, et fait par conséquent basculer ces pratiques sculpturales dans l'ère du «postminimalisme».

Outre l'affection de formes géométriques simples, la disposition à même le sol ou le mur ainsi que le recours aux modes combinatoires ; ce qui différencie Jackie Winsor de ses pairs minimalistes est certainement lié à la charge énergétique, l'investissement qu'elle place dans la confection/réalisation de ses sculptures. Chaque œuvre est le résultat d'un travail méticuleux et laborieux. Grâce aux procédés dont elle use pour assembler les éléments entre eux (nouage, moulage, feuilletage...); son recours à la force (traction par un véhicule par exemple, gravité) ou au hasard (jeté de corde, aléas d'un coffrage en plâtre) pour l'élaboration des formes; l'artiste témoigne de son intérêt pour la fabrication artisanale, manuelle (à contrario de ses pairs minimalistes). Répétant infatigablement une même action afin de générer un volume ou une structure, elle accorde une

place prépondérante au geste qui fait partie intégrante du processus de création de la forme. Bien que l'artiste n'ait - à proprement parlé- réalisé qu'une seule performance qualifiée comme telle (Up/Down rope piece en 1971) elle entretient un rapport éminemment physique à la matière. Active à SoHo, au sein d'une nébuleuse d'artistes - parmi lesquels figure Gordon Matta-Clark, Jackie Winsor possède un grand intérêt pour la danse - et notamment pour les systèmes chorégraphiques d'Yvonne Rainer dont elle partage une certaine radicalité ainsi qu'une volonté de réaffirmer la présence du corps au sein de l'abstraction.

De son côté, Marion Baruch élabore un vocabulaire formel à partir de chutes matricielles produites par l'industrie textile milanaise, dont sont issues des découpes qui révèlent une géométrie en «négatif». Composant avec ces «abstractions trouvées», à partir d'un répertoire de gestes simples (suspendre, épingle, étendre), elle réalise des actions à l'économie maximale, visant à choisir des modalités de présentations de ces chutes de tissu (sans jamais intervenir sur leurs découpes ni leurs dimensions) afin de leur conférer un nouveau statut d'œuvre. Elle produit ainsi des sculptures «molles», à l'instar de ce que - à la même période, de l'autre côté de l'Atlantique- Robert Morris qualifiait «d'anti-forme». Ici encore, le rapport de force et de physicalité s'exprime à travers les paramètres tangibles de la sculpture : l'artiste joue avec les effets de résistance et de pesanteur du tissu pour sculpter les volumes de ses pièces suspendues. Elle confronte l'échelle du corps à celle du lé de tissu, acceptant les limites qu'instaurent ses dimensions.

V|A|R|I|A|T|I|O|N|S|S|U|R|L|E|M|O|T|I|F

S|É|R|I|A|L|I|T|É|E|T|R|É|P|É|T|I|T|I|O|N|S|:|U|N|A|U|T|R|E|R|A|P|P|O|R|T|À|L|A|P|E|I|N|T|U|R|E



Verena Loewensberg,
Vue d'exposition, série des *Ohne Titel*, 1974-1976
1e étage

1 — Selon vous, quel élément confère un caractère d'unité à cet ensemble de toiles? (format, compositions, couleurs...)

2 — Peut-on parler d'œuvre sérielle? Pourquoi?

3 — Quelle(s) relation(s) pouvez-vous établir entre abstraction et couleur?

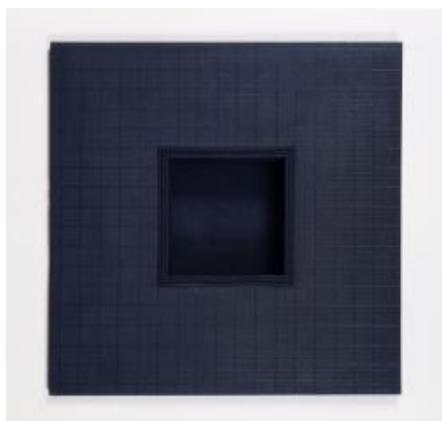


Verena Loewensberg,
Vue d'exposition, série des *Ohne Titel*, 1983-1984
1e étage

1 — En quoi consistent les variations dans cet ensemble de tableaux? (couleurs, décalage central, rapport fond/forme...)

2 — Si la couleur participe pleinement de ce jeu de variations, comment l'artiste détermine-t-elle les deux tonalités qui composent ces tableaux?

3 — Comment détermine-t-on la fin de la série?



Jackie Winsor
Inset Wall Piece Blue Two Grids with Blue Stepped Inset, 1995
3e étage

1 — On retrouve ici la forme carrée, mise en abyme à travers le cadre et le motif en creux. Quelle est le principe de cette œuvre? (installation *in situ*, tableau-objet)

2 — Chez Jackie Winsor, le travail de variation se décline de manière bidimensionnelle et tridimensionnelle. De quelle autre œuvre présentée dans cette salle, pouvez-vous rapprocher cet *inset*?

VARIATIONS SUR LE MOTIF

SÉRIALITÉ ET RÉPÉTITIONS : UN AUTRE RAPPORT À LA PEINTURE

Bien qu'identifiée comme l'une des quatre protagonistes suisses de l'art concret avec Richard-Paul Lohse, Max Bill et Camille Grasser; Verena Loewensberg adopte dès les débuts du mouvement, une posture légèrement décentrée par rapport à ses collègues. En effet, elle ne suit pas tout à fait les principes de construction édictés par le groupe, dérogeant volontiers aux principes de calcul géométrique et intégrant davantage de variété formelle par l'usage de lignes obliques, de courbes mais également par des procédés de gradation. Elle fait également rapidement preuve d'une grande liberté vis-à-vis des rapports colorés traditionnellement admis par les artistes concrets - à savoir les tons secondaires et intermédiaires comme le brun, le orange ou le violet, et les couleurs désaturées.

Héritière des théories de la couleur d'Albers et consciente des recherches qui émergent outre-Atlantique chez les artistes du *color-field* tels que Kenneth Noland par exemple, elle incarne, dans un contexte d'une abstraction d'après-guerre, un renouveau de la peinture. Au coeur des années 1960, elle cherche à libérer les formats des conventions traditionnelles et met en place un système formel basé sur un jeu de sérialité et de variation sur le motif. Véritable coloriste, sa relation aux nuances fait apparaître un langage pictural proche de «l'abstraction chromatique». A l'instar d'artistes telles qu'Agnes Martin ou Marcia Hafif, son usage de la sérialité, loin de générer de la répétition, confère à chaque tableau une puissance visuelle unique et met en évidence des caractéristiques de composition formelle et colorée singulières.

Chez Jackie Winsor, la relation à la série s'exprime différemment. Contrairement à d'autres artistes de sa génération qui usent exclusivement de procédés mécanisés pour produire leurs formes, Jackie Winsor réalise ses œuvres à la main. Par la répétition d'un procédé conduisant à la création d'une forme toujours unique, l'artiste souligne le rapport paradoxal qu'entretiennent, à l'heure de l'art minimal, la notion de processus et celle de résultat, la notion de répétition d'un geste et celle d'unicité d'une œuvre. En outre, que l'œuvre soit intégrée ou non dans une volonté programmatique de sérialité, l'effet produit par la multiplicité et par la répétition demeure celui d'un «corpus», c'est-à-dire d'un ensemble d'objets et/ou d'images qui - bien que pouvant fonctionner de manière indépendante - se renvoient pourtant les uns aux autres comme autant de variations sur un même thème. Il en va ainsi, par exemple, du motif de la corde (*rope*) mais aussi de la grille (*grids*) qui, dans l'oeuvre de l'artiste, se déclinent de manière graphique, linéaire mais également sous forme de volumes pleins ou creux, servant de trame structurelle, d'ossature à ses objets sculpturaux. Au MAMCO, la disposition spatiale et l'accrochage linéaire des inset renforce cette sensation de sérialité.

VERENA, JO, JACKIE

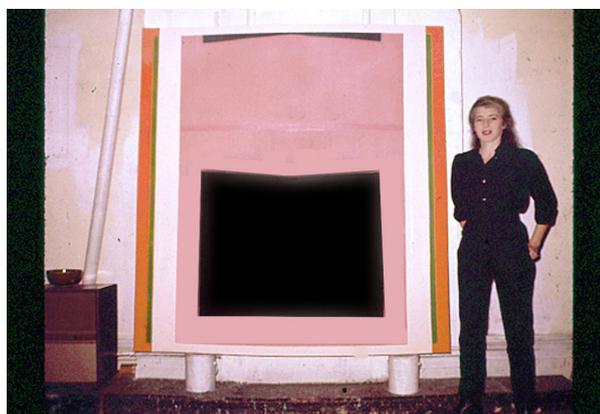
FEMMES ARTISTES EN PLEINE LUMIÈRE



Portrait de Verena Loewensberg dans les années 1960
photo: DR tirée de Conscious Women Artists.



Portrait de Jackie Winsor en 1987
photo : Nancy Lee Katz



Jo Baer à côté de l'une de ses peintures (détruites), 1961

Géométrie et Abstraction
23.02-19.06.2022

VERENA, JO, JACKIE

FEMMES ARTISTES EN PLEINE LUMIÈRE

Verena Loewensberg, Jackie Winsor, Jo Baer, Angeles Marco ou encore, Marion Baruch.

Cette séquence d'exposition met à l'honneur un certain nombre d'artistes féminines qui - bien qu'issues de scènes différentes et parfois distantes d'une génération - peuvent être rapprochées à plusieurs égards sur le plan de leur production artistique et de leur forces de caractère. Les productions des premières (actives à partir des années 1950-1960), demeurées longtemps dans l'ombre de celles de leurs pairs masculins, font depuis près d'une décennie, l'objet d'une redécouverte mettant en évidence - parfois de manière posthume - l'importance de leur contribution à l'histoire de l'art contemporain. A l'échelle du musée, leur présentation simultanée met en évidence l'internationalisation d'intuitions et de contextes intellectuels et propose une nouvelle lecture de l'histoire sous la forme d'exposition.

En effet, ces différentes artistes ont en commun une prise en compte fondamentale de la géométrie. A l'instar de nombreux artistes au tournant de la modernité, leurs recherches prennent appui sur des systèmes construits et s'articulent autour du motif de la grille. Toutes héritières/protagonistes de l'abstraction mais chacune la déployant dans une perspective singulière : à la croisée de la performance, de la sculpture minimale et de la peinture pour Jackie Winsor, de l'art concret du colorfield et du hard-edge painting pour Verena Loewensberg ou encore de la peinture minimale et conceptuelle pour Jo Baer.

Associées à des groupes d'artistes ou à des courants artistiques mixtes, elles ont la plupart du temps bénéficié d'une visibilité et, par conséquent, d'une notoriété limitée par rapport à celles de leurs collègues masculins. Souvent interrogées sur leur condition

de femme dans un milieu demeuré conservateur, certaines d'entre elles ont clairement affiché une position militante.

Ainsi Jackie Winsor -très consciente de son «invisibilité», s'est engagée très tôt dans la reconnaissance des droits des artistes femmes, portée par l'élan d'une génération (dont faisaient partie la critique d'art et curatrice d'expositions Lucy Lippard, mais également les danseuses Yvonne Rainer et Trisha Brown ou encore l'artiste Lynda Benglis).

Jo Baer, quant à elle, a publié de nombreux articles incendiaires dans les pages d'Art Forum, formulant un plaidoyer pour la peinture en réaction aux critiques sévères de ses collègues Donald Judd, Sol LeWitt ou encore Robert Morris. Partisans de la sculpture, ces derniers dénonçaient l'illusionisme de la peinture, au profit de l'objectivité de l'objet, concept auquel Jo Baer s'est toujours opposée. Plus que sa condition de femme, c'est donc sa prise de position artistique, jugée «à contre-courant» par le milieu de l'art, qui l'a tenue écartée d'une Histoire de l'art officielle essentiellement théorisée par des hommes. Il est étonnant de remarquer que c'est également le cas pour un certain nombre d'artistes telles que Verena Loewensberg, Marcia Hafif ou encore Charlotte Posenenske, qui ont eu une trajectoire nourrie d'expérimentations artistiques, les rendant parfois plus difficiles à interpréter ou à catégoriser et auxquelles l'Histoire a préféré des corpus plus «normés» d'un point de vue académique.

L'un des rôles du musée aujourd'hui est celui d'une contribution vivante à la recherche et à l'historiographie. Mettre en lumière des artistes de cette ampleur marque une étape légitime vers une meilleure connaissance de leurs productions.

Abstraction : En peinture, l'abstraction date du début du 20^e siècle. L'œuvre abstraite met en relation des éléments plastiques (point, ligne, valeur, couleur, matière) dans un espace, sans faire référence à une réalité extérieure à l'œuvre. On peut distinguer une abstraction géométrique, qui utilise des formes d'apparence géométrique (Piet Mondrian, Kasimir Malevitch, Barnett Newman par exemple), et une abstraction lyrique qui privilégie le geste spontané et la tache (Jackson Pollock, George Mathieu, Hans Hartung).

Abstraction géométrique : L'Abstraction géométrique désigne une forme d'expression artistique très souvent non figurative dans laquelle se sont illustrés plusieurs courants historiques et qui a recours à l'utilisation de formes géométriques et de couleurs disposées en aplats dans un espace bidimensionnel. L'Abstraction géométrique se trouve dès le début dans la plupart des manifestations des « pionniers » de l'Art abstrait. (Kupka, Robert & Sonia Delaunay, Mondrian, Malévitch). Ensuite de nombreuses tendances françaises qui se sont exprimées par l'intermédiaire de l'association Abstraction-Création (Héliou, Herbin, Gorin) à partir de 1930, ensuite l'art concret suisse se rattachent directement à ce courant, qui n'a jamais été qualifié à cette époque de cette façon mais plutôt d'art abstrait et opposé au Surréalisme. C'est surtout après la Libération, en 1945, que l'Abstraction géométrique s'est imposée en tant que courant opposé à l'Abstraction lyrique. À la fin des années 50, l'Abstraction géométrique a pu trouver un prolongement dans certaines créations de l'Art cinétique, ainsi qu'en changeant de nature dans les œuvres du Minimal Art américain : les premières périodes de Frank Stella, Sol LeWitt, Carl Andre, Donald Judd, et dans l'Art conceptuel.

Art Concret : Terme apparu dans l'entre-deux-guerres, l'art concret revendique l'objectivité et l'autonomie de son langage plastique en dehors de toute référence à la réalité du monde extérieur. S'opposant à l'art figuratif tout autant qu'à l'art abstrait, l'art concret rompt avec les processus d'abstraction progressive des aspects du monde réel, construisant son langage sur une utilisation exclusive des éléments plastiques (formes, surfaces, couleurs) pour servir un principe géométrique clair.

Le terme d'art concret a fini par désigner une très large part de l'abstraction géométrique créée après la guerre. Faisant fi des cloisonnements, l'art concret fédère des artistes d'horizons et de générations diverses. Ils en repensent les bases, en les critiquant, parfois, et en les confrontant ou en les enrichissant de questions liées aux préoccupations de la vie d'aujourd'hui et aux nouvelles technologies. L'art concret tend ainsi à un langage universel, au même titre que la musique ou la poésie, domaines privilégiés d'extensions ou de connexions.

Art Minimal : Le minimalisme (ou art minimal) est un courant de l'art contemporain, apparu au début des années 1960 aux États-Unis, en réaction au lyrisme pictural de l'expressionnisme abstrait et en opposition à la tendance figurative et ironique du pop art. Le minimalisme est l'héritier du modernisme, et plus particulièrement du Bauhaus. Il fait sien la maxime d'un des grands représentants du Bauhaus, Ludwig Mies van der Rohe : « less is more », l'amélioration d'une œuvre se faisant selon les minimalistes par soustraction. Parmi les grands représentants du minimalisme, on trouve les sculpteurs Robert Morris, Carl Andre et Donald Judd, les peintres Frank Stella et Sol Le Witt, les musiciens La Monte Young, Terry Riley, Philip Glass et Steve Reich. Ces artistes ont

en commun de privilégier le dépouillement formel, le réductionnisme et la neutralité.

Color Field : Le *color-field painting* constitue avec l'*action painting* l'une des deux principales tendances de l'expressionnisme abstrait américain au XX^e siècle. Il se caractérise par de grandes toiles où dominent les aplats de couleur et où les détails de surface sont rares. Cette tendance est identifiée au milieu des années 1950 par le critique d'art américain Clement Greenberg, qui utilise le terme *post-painterly abstraction* pour décrire le travail d'un groupe d'artistes au rang desquels on peut compter Morris Louis, Helen Frankenthaler et Kenneth Noland. La notion de *color-field painting* implique que seules les réactions optiques comptent dans la peinture. Le sujet est interdit et l'illusionnisme condamné.

Couleur : Dès les premières étapes de l'abstraction au milieu du 19^e siècle, la couleur gagne son autonomie, devient un sujet à part entière de la peinture et se libère des contraintes extérieures de la représentation.

Grille : Emblématique de la modernité, le motif de la grille, comme structure orthonormée, rompt avec tout référent narratif et affirme l'autonomie de l'art par rapport au réel. Étroitement lié à la géométrie, l'espace de représentation s'oppose également à toute figuration. La création sera centrée sur ses propres valeurs intrinsèques, autonomes, faites de lignes et couleurs pures. L'historienne de l'art Rosalind Krauss a consacré un essai à ce sujet en 1979 intitulé «Grilles». La grille se retrouve ainsi comme structure commune à d'innombrables productions artistiques, picturales comme sculpturales

Hard-edge Painting : désigne un mouvement artistique caractérisé par des œuvres peintes dans lesquelles les transitions sont brusques entre les zones de couleur. Les zones sont souvent d'une même couleur. Le style de peinture « Hard edge » est lié à l'abstraction géométrique, à l'Op Art, à l'abstraction post-picturale et à la Color Field painting. L'expressionnisme abstrait a adopté une application de peinture sciemment impersonnelle et a délimité des zones de couleur avec une netteté particulière. Cette approche de la peinture abstraite s'est généralisée dans les années 1960, bien que la Californie soit son centre créatif.

Shaped canvas : Ce terme anglo-saxon signifie littéralement « tableau découpé ». Il est utilisé au début des années 1960 pour qualifier les œuvres réalisées par le peintre américain Frank Stella. Ce dernier y déploie une interrogation sur les formats classiques de la toile en découpant le châssis suivant le motif géométrique de la peinture. Cette approche est un maillon supplémentaire dans la recherche sur les limites du tableau adoptée par l'expressionnisme abstrait, puis par les peintres du *Colorfield*. Elle abolit aussi l'historique conflit entre le dessin et la couleur en proposant de conformer les champs des formes colorées sur le découpage du châssis. En augmentant sensiblement l'épaisseur de ce châssis, elle conduit par ailleurs à s'interroger sur la perméabilité des frontières entre peinture et sculpture pour conduire aux « objets spécifiques » de Donald Judd qui animeront la réflexion au sein de l'art minimal.

RÉSERVATION & CONTACTS

Informations pratiques

Ouverture du musée pour les groupes

Du mardi au vendredi : 8h30-11h30*, 12h-18h

Le week-end : 11h-18h

* En semaine, seules les visites conduites avec un.e guide du MAMCO sont acceptées durant les matinées.

Visites commentées

En français, anglais, allemand, italien, espagnol

Gratuité d'entrée et commentaire

Les moins de 18 ans, les étudiants ainsi que les accompagnateurs.rice.s des groupes bénéficient de la gratuité d'entrée.

Les visites commentées sont gratuites pour les classes des établissements scolaires publics genevois ainsi que pour les organismes publics des secteurs médico-sociaux, socio-culturels et socio-éducatifs de la Ville et du Canton de Genève.

Tarifs sur demande pour tous les autres groupes.

Réservation

Visite avec ou sans guide à réserver au minimum 15 jours avant la date souhaitée :

<https://www.mamco.ch/fr/1316/Visites-guidees>

Contacts

Service des publics

tél. +41 22 320 61 22

mail visites@mamco.ch

MAMCO

Musée d'art moderne et contemporain, Genève

10, rue des Vieux-Grenadiers

CH—1205 Genève

tél. +41 22 320 61 22

www.mamco.ch