

CON  
C  
N  
D  
A  
C  
N  
R

N° 11 2023

- 04 On View
  - *Pictures & After*
  - Ian Burn
  - General Idea
  
- 22 Previews
  - Emma Reyes
  - été 2023
  
- 30 Rear Views
  - Laura Grisi
  - *Land Art & Earthworks*
  
- 46 Features
  - General Idea
  - Archives Ecart
  
- 62 Highlights
  - Irma Blank
  - Peter Downsborough
  - Larry Johnson
  - Verena Loewensberg

MAMCO



Le MAMCO Journal est édité semestriellement à 12'000 exemplaires.  
 Rédacteur en chef → Lionel Bovier / Rédaction → Chloé Gouédard,  
 Viviane Reybier, Kevin Slide / Textes → Lionel Bovier, AA Bronson,  
 Sophie Costes, Stéphanie Cottin, Thierry Davila, Claire Gilman,  
 Chloé Gouédard, Julien Fonsacq, Charlotte Morel, Ann Stephen /  
 Traductions → Scalawells SA (français-anglais), Nicolas Garait-  
 Leavenworth (anglais-français) / Design → Gavillet&Cie/Devaud /  
 Typographie → Apax + Practice (optimo.ch)

Couverture → General Idea, *Untitled*, 1993 / Intérieur de couverture  
 → Laura Grisi, *Chessboard*, 1977 / Images → Annik Welter, sauf  
 couverture et p. 46, 48, 50, 54: Toni Hafkenscheid; Estate of Ian Burn  
 (p. 10, 12, 14); National Gallery of Canada (p. 16, 18, 19, 20); J. Barbot  
 (p. 22, 24, 26); Mathilda Olmi (p. 28); Charlotte Morel (p. 70)

Courtoisies → Estate of Ian Burn (p. 10, 12, 14); Daimler Chrysler  
 Collection (p. 10); National Gallery of Canada (p. 16, 18, 19, 20);  
 Musée d'art et d'archéologie du Périgord (p. 22, 24, 26); Centre d'Art  
 Contemporain et FMAC Ville de Genève (p. 28); Laura Grisi Estate  
 + P420 Bologna (p. 30, 32, 36-37) / Pré-press → Bombie, Genève /  
 Production → Swissprinters AG, Zofingen / Logistique → Chloé  
 Gouédard / © 2023, MAMCO Genève, les artistes et les auteurs /  
 Tous droits réservés

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

# Editorial

## Lionel Bovier

□ En 2020, Kim Stanley Robinson publiait *The Ministry for the Future*, un roman de « cli-fi » (*climate fiction*), racontant la création, en 2025, d'une nouvelle organisation dédiée aux habitant(e)s futur(e)s de la terre et destinée à mener un combat juridique pour assurer que celle-ci reste, justement, habitable. Mêlant constats écologiques, réflexion économique et fiction politique, le livre suit les deux protagonistes principaux qui animent ce ministère « pour le futur » et leurs rencontres avec des victimes, des politiciens ou des éco-terroristes.

Les éco-activistes d'aujourd'hui (comme Extinction Rebellion, Letzte Generation, Just Stop Oil) adressent la même demande à la société, tant par leurs déclarations que par leurs actions et, notamment, celles menées (à la façon de véritables *performances*) au sein des musées. En déversant ou projetant des substances épaisses et liquides sur des tableaux, ils évoquent, pêle-mêle, comme le remarque, dans une tribune récente, Emmanuel Tibloux, le « *dripping* d'un Jackson Pollock ou les recouvrements d'un Larry Poons, des images de marée noire ou de torrents de boue », ainsi qu'une symbolique du « passage à l'acte ». Ils sont, en ce sens, les héritiers d'activistes qui ont indexé le régime sémiotique singulier de l'art dans leurs luttes : critiques des mécanismes de prédation capitalistes au sein de l'art conceptuel de la fin des années 1960 ; protestations contre la guerre du Vietnam dans les galeries de New York au mitan des années 1970 ; ou lutte contre les représentations discriminantes du sida dans les années 1980.

La séquence d'expositions qui s'ouvre en ce début d'année 2023 revient, précisément, sur quelques-unes des formes que l'activisme au sein de l'art a pu prendre au fil des décennies. La rétrospective de Ian Burn permet ainsi de suivre le développement d'une trajectoire engagée contre un système d'aliénation du travail et de l'individu par le « devenir-marchandise » du monde.

■ Kim Stanley Robinson's *The Ministry for the Future* is a climate fiction ("cli-fi") novel published in 2020. Set in 2025, it tells the story of a new organization—the eponymous ministry—established to mount a legal campaign on behalf of future generations, with the aim of ensuring that the world remains habitable. Touching on climate, economic, and political themes, the novel focuses on the two leaders of the Ministry for the Future and their encounters with victims, politicians, and eco-terrorists.

Today's eco-activists, from groups such as Extinction Rebellion, Letzte Generation, and Just Stop Oil, are making similar demands through their declarations and actions, including "performances" staged in museums. In a recent opinion column, Emmanuel Tibloux observed that their chosen method—pouring or spraying thick liquids on works of art—bears many similarities with Jackson Pollock's drip technique, with Larry Poons' method of covering pictures in layers of paint, with images of oil slicks and rivers of mud, as symbolic acts of "turning words into deeds." In this sense, these groups are indexing past generations of activists who used the semiotics of art to further their cause—from the Conceptual artists who pushed back against predatory capitalism in the late 1960s, to the anti-Vietnam War protest movement that swept through New York's galleries in the mid-1970s, and the backlash against discriminatory AIDS-related visuals in the 1980s.

MAMCO's 2023 exhibition cycle reflects on activism in art throughout these decades, touching on just some of the many forms it has taken. The retrospective of Ian Burn's work, for instance, charts the development of the artist's militant stance against the alienation of labor and the individual through the "commodification" of the world. The discursive and Conceptual pieces produced by Burn and Art & Language (the group of which he was a part), as well as contemporary peers such as Hans Haacke, serve as a lens through which to analyze and deconstruct this system.

Un art discursif et conceptuel, tel que celui de Ian Burn et du groupe Art & Language mais aussi de Hans Haacke à la même époque, semble alors offrir des possibilités d'analyse et de déconstruction de ce système.

La génération qui émerge à la fin des années 1970, celle que l'on désigne volontiers aujourd'hui comme la « Pictures Generation », héritière du développement des médias de masse, prolonge cette analyse en interrogeant les politiques de représentation plutôt qu'en fabriquant des représentations politiques.

Dans les années 1980, alors que la crise sanitaire du sida ne trouve d'autre réponse politique que des modes d'exclusion, des collectifs d'artistes s'organisent pour construire et diffuser des représentations différentes de la maladie. Le projet de General Idea, créant, à partir du célèbre tableau « LOVE » de Robert Indiana, un « logo AIDS » susceptible d'être « injecté » dans la société comme une nouvelle image *virale*, reste l'une des réponses les plus pertinentes produites à cette époque.

Ce que toutes ces propositions « actives » suggèrent, en prenant le musée comme « théâtre d'opérations », c'est, d'une part, que l'institution muséale est devenue une agora, que l'on peut discuter en son sein des questions politiques qui agitent nos sociétés, et que, de l'autre, l'efficacité du symbolique n'est pas épuisée, qu'elle continue à offrir des contre-représentations et des réponses aux techniques du « storytelling » que maîtrisent médias, formations politiques et grandes entreprises.

A similar topic can be seen in the work of the late-1970s "Pictures Generation"—a group of artists operating in the age of mass media who turned their attention not to political representations but rather to the politics of representation.

In the 1980s, when the political response to the AIDS crisis was one of exclusion, artists' collectives formed to offer up alternative representations of the disease. One of the most striking examples was the "AIDS logo" created by members of the General Idea group based on *LOVE*, Robert Indiana's famous painting. They envisioned their logo as an image that could be "injected" into society and that would "go viral."

Taken together, these examples of "activist" art, which take the museum as their "theater of operations," suggest two things: first, that museums themselves are public forums for discussion of today's burning political issues, and second, that symbolism remains as compelling as ever and continues to offer counter-representations and responses to the storytelling techniques so deftly employed by media, political, and corporate organizations.



# ON VIEW



## 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, Présence Panchounette, 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 est l'objet de cette exposition, qui entend 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 ici à Roy Lichtenstein ou Andy Warhol. Cette réflexion sur des images qui existent déjà et qui font l'objet d'une « re-fabrication »

■ 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, Présence Panchounette, 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

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 museum’s 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 developments. This exhibition showcases the resulting collection and aims 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—in this instance, pieces by Roy Lichtenstein and Andy Warhol. Their “repurposing” of existing images foreshadowed the approach adopted by later artists such as Sherrie Levine in the



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 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. 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.

Enfin, John Miller fait 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 valeurs de notre société.

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

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

John Miller's works are 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.

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





# Ian Burn

→ 22.02–18.06.2023

→ Exposition organisée par Ann Stephen, avec le soutien de l'Estade de l'artiste et de la galerie Milani, Brisbane

□ Cette rétrospective consacrée à l'artiste conceptuel australien Ian Burn commence au milieu des années 1960 à Londres. L'exposition retrace un parcours unique qui passe par « l'épicentre » du monde de l'art qu'est New York à cette époque – et où Ian Burn jouera un rôle majeur au sein de la section locale d'Art & Language –, puis suit le cheminement de l'artiste jusqu'à son retour en Australie en 1977, où il associe journalisme syndical avec l'enseignement de l'histoire de l'art et son écriture pour renouer enfin avec la pratique artistique à la fin des années 1980.

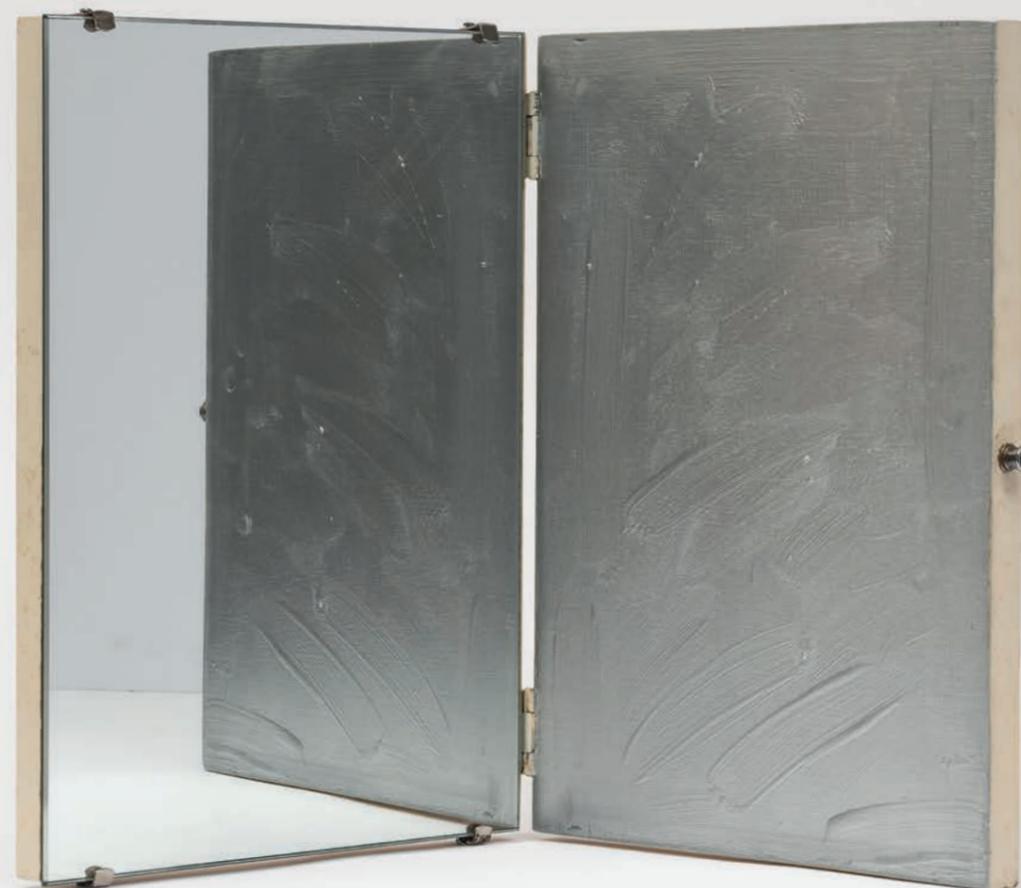
Jeune, Ian Burn entre en apprentissage dans la menuiserie familiale avant d'étudier pendant deux ans à la National Gallery School de Melbourne. En 1964, il prend comme beaucoup d'autres avant lui le chemin vers l'Europe. Lors de cette première année à l'étranger, Burn a parfois l'impression que son passé ne s'apparente « plus ou moins qu'à un état de néant ». Confronté au poids de la culture cosmopolite européenne, il peint avec ferveur chaque nuit et réalise huit séries de toiles de plus en plus minimales. C'est dans l'atelier d'encadrement où il travaille la journée qu'il rencontre l'artiste Mel Ramsden. Le tiraillement qu'éprouve Burn du fait de ses origines océaniques dans un Londres alors encore imprégné d'influences néocoloniales devient le sujet de leur première collaboration, *Soft-Tape* (1965-1966), une installation proto-conceptuelle qui aura un effet profond sur leurs œuvres ultérieures.

En juillet 1967, Burn quitte Londres pour les États-Unis, convaincu que New York est l'endroit où il faut être. Ramsden l'y rejoint, et c'est là-bas que le langage prend de plus en plus de place dans leurs recherches en combinaison avec de nouveaux supports a priori non artistiques tels que les photocopies. Dès 1970, Burn et

■ This survey of the Australian Conceptual artist Ian Burn begins in the mid-1960s in London and traces a remarkable journey to the then “center” of the art world, where he played a major role in the Art & Language section in New York; then in 1977, back to Australia, where he combined trade-union journalism with teaching and writing art history; and, finally, to his return to art practice in the late 1980s.

As a young man, Burn had undertaken a carpentry apprenticeship in the family business before studying for two years at the National Gallery School in Melbourne. In 1964, he took the well-worn path to Europe. In that first year away Burn felt at times that his past amounted to “more or less a state of nothingness.” Faced with the weight of European cosmopolitan culture, he painted prolifically at night, making eight series of increasingly minimal canvasses. His day job was in a picture-framing workshop, where he was joined by the artist Mel Ramsden. Burn's dilemma as an antipodean in a London then still pervaded by neo-colonial attitudes became the subject of their first collaboration, *Soft-Tape*, 1965–1966. This proto-Conceptual installation was to have a profound effect on their future work.

In July 1967 Burn left London for the United States, convinced that New York was the only place to work. He was joined by Ramsden and it was there that language increasingly became part of their investigation in combination with new non-art materials like photocopies. By 1970 Burn and Ramsden had participated in a dozen Conceptual art exhibitions. However, as their work now took the form exclusively of text, it required a different form of distribution. Their conversations led them to the UK-based Conceptual art journal, *Art-Language* whose instigators, Terry Atkinson,



Ramsden ont déjà participé à une douzaine d'expositions d'art conceptuel. Mais, parce que leur œuvre prend désormais la forme exclusive de textes, elle nécessite une autre forme de distribution. Leurs conversations les conduisent à la revue d'art conceptuel *Art-Language*, basée au Royaume-Uni, dont les créateurs Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin et Harold Hurrell ont une histoire similaire et partagent les mêmes convictions. Même s'ils constituent une activité majeure à laquelle Burn a amplement participé, les travaux complexes réalisés collectivement par Art & Language au cours de ces années – depuis *Indexing* jusqu'à *The Annotations* en passant par *Blurting in AL* – ne sont pas inclus dans l'exposition. Ces années sont illustrées par *Comparative Models* (le nom donné aux commentaires dactylographiés dans la marge des pages du magazine *Artforum*) et *Nine Gross and Conspicuous Errors*, un clip musical réalisé pour The Red Krayola. Une salle d'archives montre en outre certains textes collaboratifs de Burn pour Art & Language.

Au cours des années 1970, Art & Language NY est de plus en plus obnubilé par le contexte institutionnel de l'art à New York et sa domination du marché international, au point que même l'art conceptuel finit par servir de marchandise aux galeries. Le groupe collabore à diverses actions politiques mais les tensions en interne s'accroissent. En janvier 1977, la section new-yorkaise d'Art & Language est dissoute et Burn retourne en Australie.

Après avoir fui le monde de l'art new-yorkais, l'artiste se retrouve totalement désœuvré à Sydney. En 1977, comme partout ailleurs en Occident, l'Australie est en proie à une récession économique importante et un taux de chômage élevé tandis qu'un nouveau paysage politique se forme, bouleversé notamment par les mouvements aborigènes d'occupation des territoires et des débats politiques polarisés à l'extrême. Galvanisé par ce contexte hautement inflammable, Ian Burn s'associe avec d'autres artistes, étudiants et journalistes contestataires issus de la gauche libertarienne de Sydney et s'engage à plein temps dans le domaine du journalisme syndical – des initiatives qui sont également exposées aux côtés de son travail sur la culture ouvrière, le paysage et l'avant-garde.

David Bainbridge, Michael Baldwin, and Harold Hurrell, had a similar history and shared convictions. The complex collaborative works of Art & Language over these years—from the *Indexing* projects, *The Annotations* to *Blurting in AL*—are not included in this exhibition (though they were a major activity in which Burn participated). These years are represented by *Comparative Models* (as the *Artforum* annotations were known) and the music video with The Red Krayola, *Nine Gross and Conspicuous Errors*. An archive room includes some of Burn's collaborative texts in Art & Language.

Art & Language NY through the 1970s was increasingly consumed by the institutional context of art in New York and its domination of the international art market, to the point where even Conceptual art could be consumed as gallery-fodder. They collaborated on various political actions, however, by January 1977, internal frictions led the NY chapter of Art & Language to dissolve and Burn returned to Australia.

After making the big jump out of the New York art world, he found himself in Sydney, wondering how to go on. In 1977, like the rest of the Western world, Australia was in the grip of an economic recession, with high unemployment and a new political landscape shaped, for example, by the Aboriginal Land Rights movement and polarized political debate. He was galvanized by these volatile conditions and, with other disaffected artists, students, and journalists from Sydney's libertarian left, he began working full-time work in union journalism. (These union-based initiatives are also on display alongside his work on labor culture, landscape, and the avant-garde.)

After a decade working full-time for unions Burn returned to making art. One of his first new works entitled *This Is Not a Landscape ... for Mondrian*, 1992 is a grey monochrome painted square, a block of text is painted in white brushstrokes à la Jasper Johns, overlaid by a transparent Perspex sheet on which appears an almost identical text, printed in grey. The text frustrates ease of seeing, and it is only by moving and looking between the two surfaces that it is possible to read them. Language, place, and the status of the artwork are all in critical and pictorial play.





Après dix ans exclusivement consacrés au syndicalisme, Burn revient à l'art. L'une des premières œuvres issues de cette période, *This Is Not a Landscape... for Mondrian*, 1992, est un carré monochrome peint en gris. Un bloc de texte, tracé à coups de pinceaux blancs à la Jasper Johns, est recouvert d'une feuille de plexiglas transparent sur laquelle apparaît un texte presque identique mais imprimé en gris. Ce texte gêne volontairement la vision, et ce n'est qu'en se déplaçant pour regarder entre les deux surfaces qu'il est possible de le lire. Le langage, le lieu et le statut de l'œuvre d'art entrent tous dans un jeu critique et pictural.

Burn collectionne également les paysages de peintres amateurs qu'il trouve dans les boutiques caritatives et travaille à partir de cet art non professionnel en composant des textes qui répondent à leurs envies d'évasion. Les *Value-Added Landscape* adoptent ainsi la même double structure que la série des *This Is Not*, mais à une échelle plus réduite, avec un texte superposé cette fois préalablement adapté à la couleur dominante de chaque peinture amateur. Avec cette série qui fait directement référence à la modestie de ses propres origines que viendra couronner un diplôme « d'artiste professionnel », Burn espère que « ces valeurs amateur sauront assujettir les espaces et les identités professionnelles ».

En septembre 1993, âgé de 53 ans, Burn meurt accidentellement de noyade. Son héritage témoigne d'une mobilité et d'un esprit critique remarquables, à la croisée de nombreuses méthodes collaboratives – peinture de paysage, art conceptuel et activisme politique – avant un ultime retour à la création artistique qui soulève avec acuité la question des conventions et de l'esprit critique appliqués à l'objet d'art.

—Ann Stephen

Burn had also been collecting cast off amateur landscapes from charity shops and working with this non-professional art, composing texts that responded to their escapist tropes. His *Value-Added Landscape* series adopts the same double structure of his *This Is Not* series, though bound to a domestic scale with his overlaid text pitched to the dominant colour of each amateur painting. The series touched directly on his own long ago amateur origins, before he graduated to becoming a professional artist. Burn hoped that they might hold "professional spaces and identities hostage to amateur values."

In September 1993 Burn died in a drowning accident. He was 53 years old. His legacy demonstrates a remarkable mobility and criticality in straddling diverse collaborative spheres: landscape painting; New York Conceptual art; political activism; and a final return to artmaking that further questioned the conventions and criticality of the art object.

—Ann Stephen





# General Idea

- 22.02–18.06.2023
- *Ecce Homo: The Drawings of General Idea*, organisée par Lionel Bovier et Claire Gilman, avec The Drawing Center, New York
- *General Idea: Imagevirus*

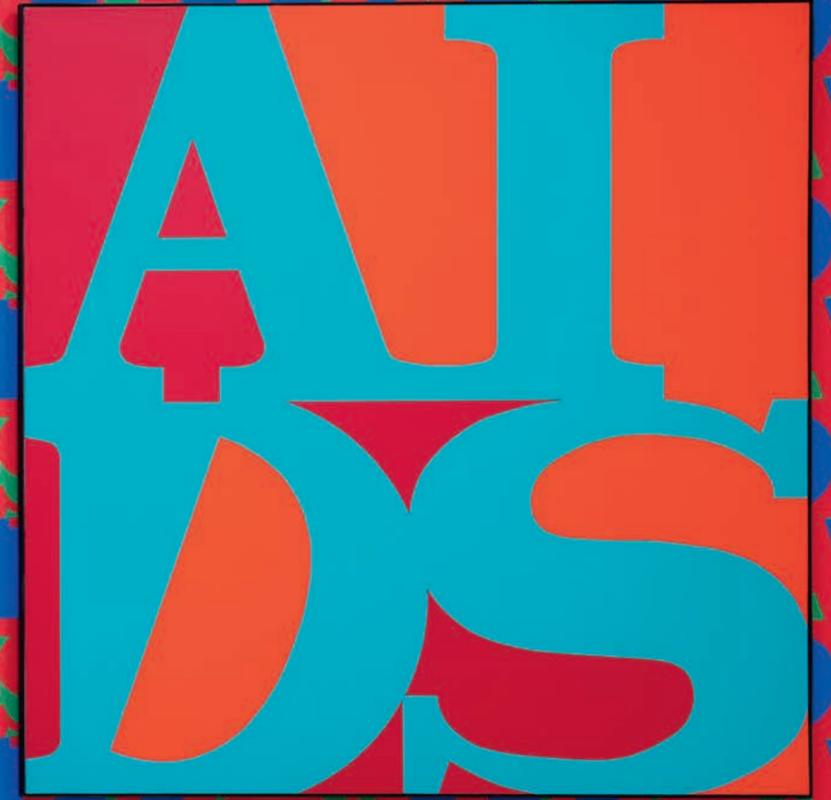
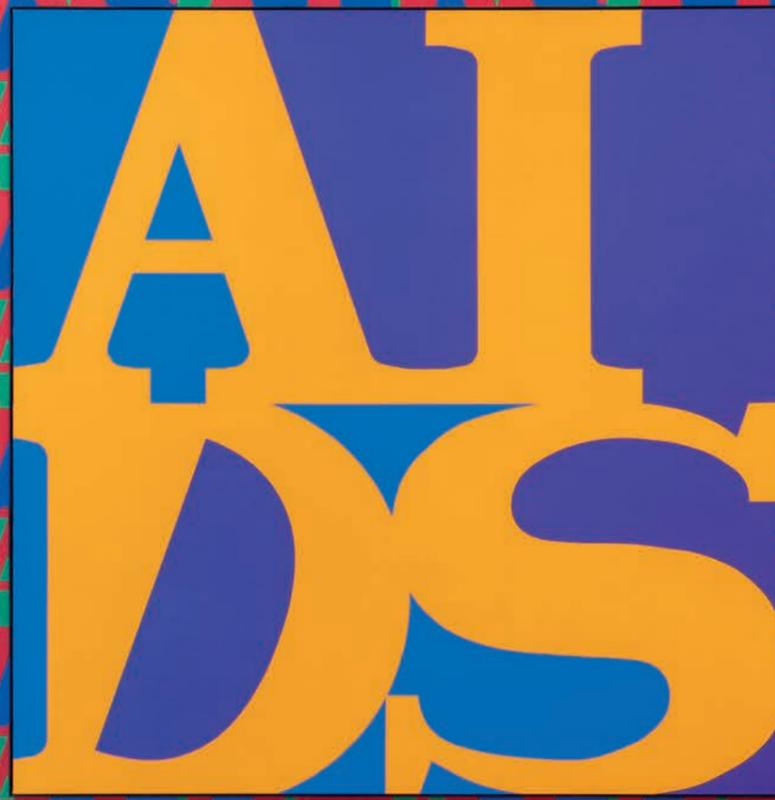
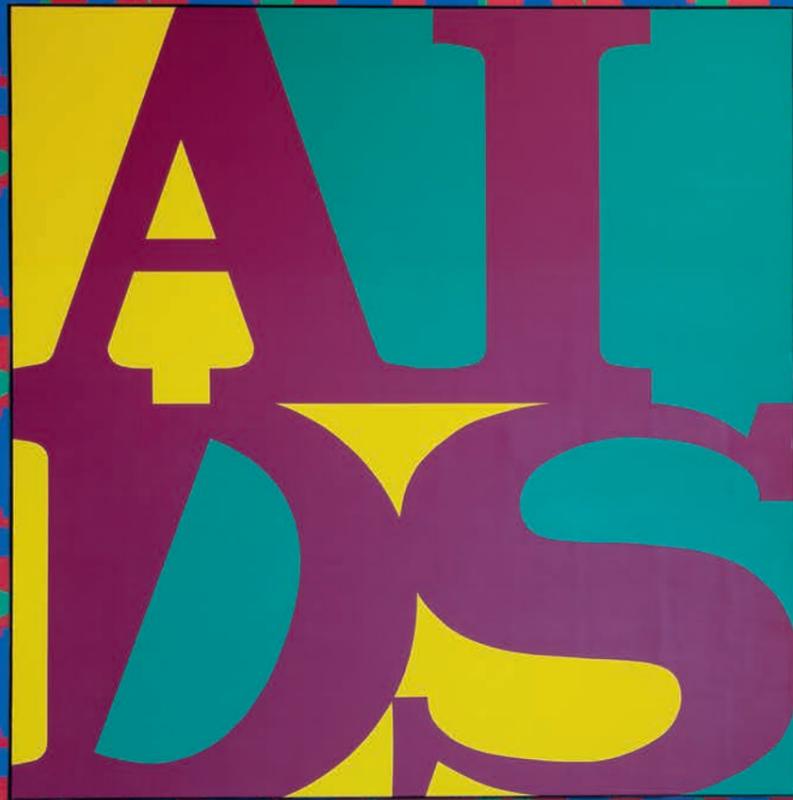
▣ Vivant et travaillant ensemble, au sein de la contre-culture de la fin des années 1960 à Toronto, AA Bronson (né Michael Tims en 1946 à Vancouver), Felix Partz (né Ronald Gabe en 1945 à Winnipeg, décédé en 1994) et Jorge Zontal (né Slobodan Saia-Levy à Parme en 1944, décédé en 1994), formalisent leur collaboration en 1970 sous le nom de General Idea. De leurs premiers projets comme l'organisation du *1970 Miss General Idea Pageant* à leurs initiatives activistes autour du sida, General Idea aura exploré tous les médias et développé une pratique qui interroge la culture quotidienne et ses refoulés. Une importante rétrospective de General Idea circule actuellement de la National Gallery of Canada, Ottawa, au Stedelijk Museum, Amsterdam, puis au Gropius Bau, Berlin.

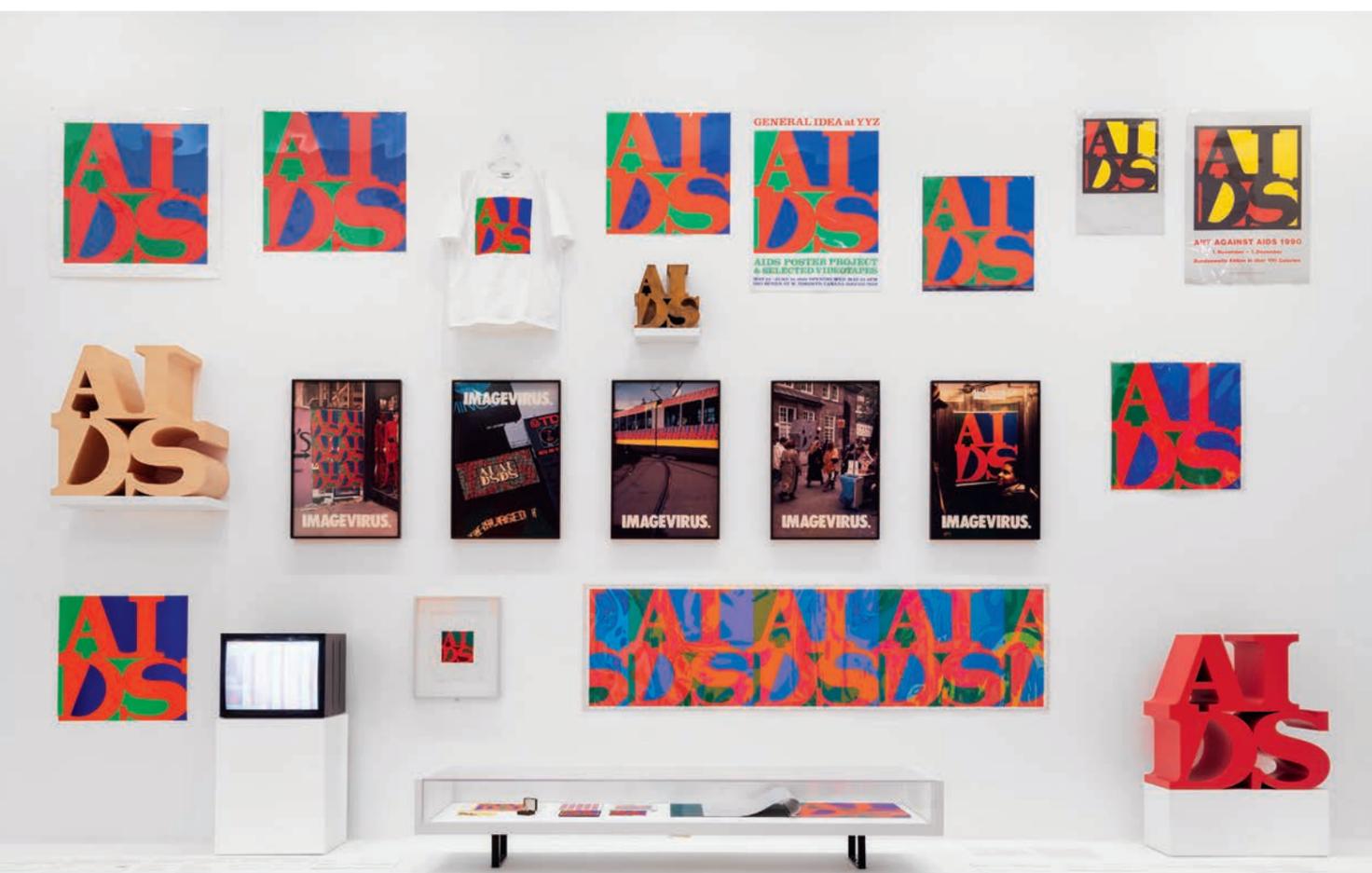
Les dessins du groupe sont moins connus et une grande partie d'entre eux n'ont même jamais été exposés. Les 250 dessins réunis ici ont tous été produits par Jorge Zontal, qui avait développé une pratique régulière, notamment pendant les réunions quotidiennes du collectif. La conception collective de la signature au sein de General Idea et ainsi que le montre le monogramme «GI» apposé sur les feuilles par Zontal peu avant sa mort, tous les dessins sont néanmoins considérés comme une production de General Idea. Les dessins prennent une plus grande régularité et une forme plus stable au déménagement du groupe de Toronto, qui paraissait de plus en plus isolé sur la scène mondiale de l'art, pour New York. Au fil des années 1980, la joie de vivre exprimée par le collectif s'assombrit: confrontés à la crise du sida, cette période est marquée, selon AA Bronson, par «la confrontation et l'intégration de la maladie et de la mort de la plupart de nos amis, ainsi que de Jorge

▣ Living and working together as part of the late 1960s Toronto counterculture, AA Bronson (b. Michael Tims, 1946, Vancouver), Felix Partz (b. Ronald Gabe, 1945, Winnipeg, d. 1994), and Jorge Zontal (b. Slobodan Saia-Levy, 1944, Parma, d. 1994) formalized their collaboration in 1970 as a single entity known as General Idea. From their earliest projects like staging of *The 1970 Miss General Idea Pageant* to their late activist initiatives around the AIDS crisis, General Idea explored multimedia, conceptual, and performance work as a tool for engaging with common culture and its repressions. A definitive retrospective of General Idea is currently travelling from the National Gallery of Canada, Ottawa, to the Stedelijk Museum, Amsterdam, and the Gropius Bau, Berlin.

Less well-known are the group's drawings, the vast majority of which have never been seen. The 250 drawings on view were all produced by Jorge Zontal, who made them as a habitual practice during the group's brainstorming meetings; however, given General Idea's mandate for co-authorship (and as demonstrated by the "GI" signature affixed by Zontal shortly before his death) as well as the circumstances under which they were executed, they are considered to be collaborative. The drawings assumed a greater regularity after 1985, the year the group left Toronto, which felt increasingly isolated from the global art world, for New York. As the 1980s wore on, their early *joie de vivre* was tempered by the pervasive presence of AIDS. In Bronson's words, it was a period "during which we had to face and somehow incorporate the illness and death of most of our friends, as well as Jorge and Felix themselves." A number of AIDS-related works by General Idea







et Felix eux-mêmes ». Un ensemble d'œuvres réalisées dans le contexte du sida est aussi présenté dans plusieurs salles adjacentes, notamment *AIDS* (Nauman) qui n'a plus été montré depuis sa création en 1991.

L'exposition des dessins et la publication qui l'accompagne ont été titrées *Ecce Homo* pour faire écho à l'ouvrage éponyme de 1923 par l'artiste allemand George Grosz, parce que, selon AA Bronson, « l'antisémitisme présent dans le récit de Grosz renvoie à l'homophobie du nôtre ». La souffrance est sensible dans nombre de dessins, à l'instar des figures trouées ou déformées d'un ensemble de feuilles ou des dernières compositions dans lesquelles Jorge Zontal, qui devenait aveugle, représentait les taches noires devant ses yeux comme autant de cafards. Ces traits sombres coexistent avec des moments plus légers, alors que les figures familières du lexique de General Idea (talons hauts, symboles héraldiques, lèvres en suspension et caniches joueurs) apparaissent.

Bien que dessinés à la main, le principe de répétition de certains motifs dans ces dessins rappelle le penchant de General Idea pour la reproduction mécanique et fait écho au concept « d'image-virus » de leurs travaux autour du sida. Par leur mutabilité et leur rythme, ces dessins ouvrent une fenêtre inédite dans la pratique de General Idea, soulignant le rôle de ces représentations pour adresser des questions personnelles, sociales et politiques.

are presented in adjacent rooms, including the rarely seen *AIDS* (Nauman) of 1991.

The drawings' exhibition and the book that accompanies it were titled *Ecce Homo* to reference a 1923 publication by German artist George Grosz because, according to AA Bronson, "the anti-Semitism in Grosz's narrative is mirrored by the homophobia in ours." The pain and gravity are immediately felt in the drawings, whether in a series of silhouetted figures shot through with holes or the latest drawings where, during Zontal's last months and as he was going blind, he represented the black floaters in his eyes as cockroaches. These darker strains are leavened by "fluffer" moments as figures familiar from General Idea's lexicon (high heels, heraldic symbols, floating lips, and prancing poodles) join the fray.

Although drawn by hand, the repetition of specific motifs follows a logic that is akin to General Idea's own penchant for mass reproduction and that echo the virality of their AIDS works. In their mutability and insistent flow, the drawings on view are a fascinating window into General Idea's distinct artistic vision and unique notions of authorship, exposing representation's inadequacy while acknowledging its urgency.





# PREVIEW

# VIEW



# Emma Reyes

→ 04.10.2023–28.01.2024

→ Organisée par Stéphanie Cottin

□ L'artiste colombienne Emma Reyes (1919-2003) est essentiellement autodidacte, même si elle a étudié et travaillé auprès de Diego Rivera et d'André Lhote. Elle aura retenu d'eux une leçon pour la vie : conserver la spécificité de son trait et de sa culture.

Le terme de « réalisme magique », qui désigne une tendance de la littérature latino-américaine de la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle, pourrait également être appliqué à la peinture d'Emma Reyes. En effet, dès qu'elle commence à représenter, au milieu des années 1950, sous l'influence d'Enrico Prampolini et dans un syncrétisme formel mêlant post-cubisme et inspirations précolumbiennes, des *Monstres* – êtres hybrides mi-humain mi-animal –, elle insuffle à son travail une intention « animante » qui ne la quittera plus. Dans certaines sociétés animistes andines, le tissage et la broderie donnaient vie à ce qui était représenté. Emma Reyes perpétue à sa manière cette approche : elle tisse des toiles qui vibrent de mille fils, de mille cernes qui construisent le vivant.

Emma Reyes s'insurgeait contre l'expression « nature morte » : elle a toujours refusé la manière hiérarchique et exclusive de voir le monde de l'Occident – la représentation d'une réalité matérielle et objective. Elle cherche plutôt à comprendre l'homme dans son environnement biologique et social – qui ne se le limite pas à la seule compagnie des hommes. Elle raconte à sa façon, qui n'est pas une manière savante mais imaginative, des récits de socialité inter-espèces, qui nous font comprendre que nous sommes les « obligés » de ceux « avec qui nous sommes devenus ce que nous sommes », comme l'énonce Vinciane Despret.

Au MAMCO, ce sont des tableaux des années 1980 et du début des années 1990 qui seront exposés : c'est sans doute à ce moment qu'Emma Reyes est la plus éloignée de l'Occident et y déploie une « cosmovision »

■ Colombian artist Emma Reyes (1919–2003) was largely a self-taught painter. She did, however, spend time studying and working under Diego Rivera and André Lhote, from whom she learned an important life lesson: stay true to what made both her work and her background undeniably unique.

The term “magic realism,” which describes a trend in late 20th-century Latin American fiction, could equally be applied to Reyes' body of work. In the mid-1950s, she began portraying “Monsters”—part-human, part-animal hybrids—in her paintings, taking cues from Enrico Prampolini and adopting a formal vocabulary that combined elements of post-Cubist and pre-Columbian art. This “animistic” tendency would remain central to her work from this point onward. Some Andean animist societies saw weaving and embroidery as a way of bringing the object of representation to life. Reyes perpetuated this approach in her own fashion: using oft-recurring thread and ring patterns, she instilled in her subjects an animated quality.

Reyes roundly rejected the expression “still life,” pushing back against the singularly Western and hierarchical manner of representing the world materially and objectively. Instead, she sought to understand humans in their biological and social environment, and not merely in the company of other humans. Drawing not on scientific fact but on the imagination, she used her paintings to tell stories of socialization between species. And in doing so she emphasized how, as Belgian philosopher Vinciane Despret puts it, we owe a “debt” to those “with whom we have become what we are today.”

The MAMCO exhibition will feature a selection of Reyes' paintings from the 1980s and early 1990s. This was the period when the artist departed the furthest from Western ideas and adopted a distinctively South



propre à l'Amérique du sud, après avoir flirté, à Rome et à Paris, avec les « ismes » de son époque (post-Cubisme, Expressionnisme abstrait, Nouveau Réalisme et art cinétique).

D'une première série intitulée *Portraits imaginaires* qui sont comme tissés, en noir et blanc, dans une même étoffe primordiale, va naître, à la fin des années 1970 cette période flamboyante, qui fait ressurgir ses origines, les souvenirs de sa traversée de l'Amérique latine au début des années 1940 et de son séjour dans la jungle paraguayenne. Les couleurs sont vives et toujours déployées par cette ligne arachnéenne qui construit les tableaux.

Elle fait apparaître des individus au milieu d'une végétation luxuriante, d'une jungle compagne. Elle représente également des fleurs, des fruits et des légumes en gros plan, comme des corps vivants. En utilisant systématiquement des cadrages très serrés, elle transforme notre rapport à la nature, elle nous en rapproche. Comme Georgia O'Keeffe, elle appelle le regardeur à vraiment les voir.

Pour la bibliothèque municipale de Périgueux en France, l'artiste réalise en 1988, une fresque de 14 mètres de long où des fleurs géantes, aux couleurs éclatantes, accueillent le visiteur-lecteur. Dans ce lieu de savoir républicain, Emma Reyes enracine des plantes immenses qui nous observent, nous dominent et semblent dire que culture et nature ne s'opposent pas, sont indissociables, qu'elles ne font qu'une – la « nature-culture » selon le mot de Donna Haraway. L'artiste évoque à travers cette inversion du regard (celui de la plante sur le visiteur) la remise en question du « projet humain d'écrire seuls cette histoire ». A travers son œuvre, Emma Reyes accompagne cette remise en question de l'anthropocentrisme moderne et de l'eurocentrisme des formes. Elle préfigure formellement ces changements de paradigme et nous invite à configurer différemment notre perception du monde – à faire monde autrement.

–Stéphanie Cottin

American worldview in her work, after flirting briefly—during her time in Rome and Paris—with contemporary “isms” (post-Cubism, Abstract expressionism, *Nouveau Réalisme* and Kinetic art).

Her early series of *Portraits imaginaires* (Imaginary Portraits), which appear as if woven in black and white from a kind of primordial material, gave rise, in the late 1970s, to a more flamboyant period in which she drew on her identity, on memories of her journey across Latin America in the early 1940s, and on her time spent in the Paraguayan jungle. Each brightly colored canvas featured the same spidery lines that became a hallmark of her work.

In her paintings, Reyes depicted individuals set among lush vegetation: the human being and the surrounding jungle were as one. She also produced close-up paintings of flowers, fruits, and vegetables, portraying them as living beings. Through her systematic use of tightly framed composition, she endeavored to transform our relationship with the physical world, to bring us closer to nature. Like Georgia O'Keeffe, she forced the viewer to focus intently on the subject.

In 1988, Reyes produced a fresco for Périgueux Municipal Library in France. In its scale and subject—14 meters in length and featuring brightly colored flowers—it gave the impression of dominating the observer. By installing larger-than-life plants in a public place of knowledge and learning, the artist seemed to suggest that culture and nature were not opposites, but two sides of the same coin. In this sense, Reyes' art bears similarities with the concept of “natureculture” proposed by American scholar Donna Haraway. By reversing the roles in this way (the plant observing the visitor), Reyes questioned the notion that humanity is the exclusive writer of the story of nature. Through her creations, she made an important contribution to the debate around modern anthropocentrism and Eurocentrism in art. Reyes' body of work presaged this paradigm shift, imploring us to rethink our view of the world and our place in it.

–Stéphanie Cottin



## été 2023

→ 06.07–03.09.2023

□ Le succès de notre nouveau mode opératoire, lancé l'été dernier, nous incite à en renouveler l'expérience: basé sur l'idée d'un rendez-vous annuel, comme pourrait l'offrir un magazine ou une biennale, il s'agissait de proposer une rencontre avec plusieurs pratiques que rien ne liait en apparence, sinon l'intérêt que leur portait l'équipe de conservation.

Autour des artistes invités cette année, des formats extensifs viendront ponctuer l'été de rendez-vous. Ouvert du jeudi au dimanche, le musée se remettra à l'heure d'été en vous proposant de le visiter entre 17h et 22h, soit après le travail... ou la plage – en accès libre.

« été 2023 » nous incitera de nouveau à réfléchir sur notre collection (comment elle se construit, s'expose et se communique), de se poser la question du musée comme « fabrique d'expériences » et de repenser la question de l'émergence, du soutien et de la collaboration avec des artistes sur une période qui dépasse celle de la simple « exposition ».

« été 2022 » s'inscrivait dans un processus d'expérimentation pour préparer le futur, alors que nous planifions avec la Ville de Genève la rénovation du bâtiment qui abrite le MAMCO. Nous nous réjouissons à l'idée de continuer de dessiner les contours du musée à venir, en explorant avec « été 2023 » de nouvelles formes de convivialité et de partage avec nos différents publics.

■ The success of our past summer exhibition program, conceived as an innovative *modus operandi*, was an incentive to renew with the same formula. Based on the concept of an annual “rendez-vous,” borrowed from the world of magazines or biennales, the aim was to bring together diverse practices connected in appearance by nothing but the fascination they exerted on us.

Around the artists invited this year, talks, performances, and events will be programmed throughout the summer. Open from Thursday to Sunday, the museum will also set itself on summer time, welcoming you from 5 to 10 pm, after work ... or sun, on free access.

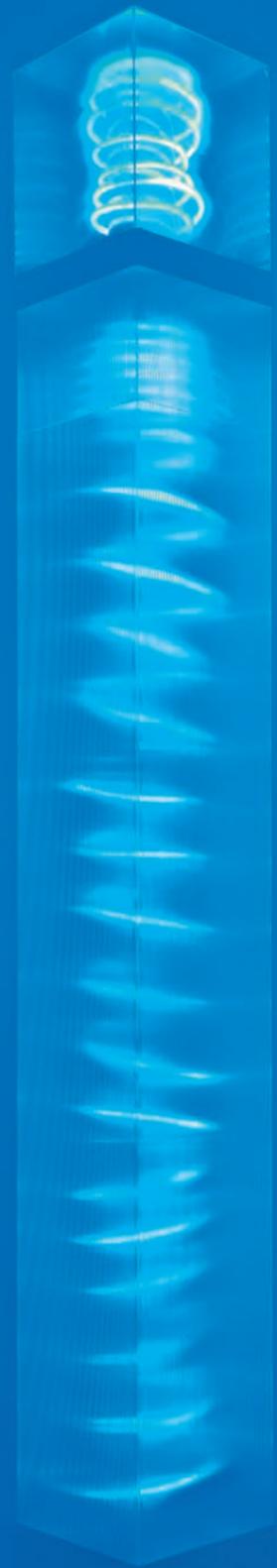
*été 2023* will incite us to think about our collection (and how it grows, is exhibited, and communicated). While giving us a chance to experiment with the concept of the museum as a place of “experiences,” it will also allow us to re-think ways to showcase new talent, support, and collaborate with artists across a broader timescale than that of the “simple” exhibition.

*été 2022* took place at the beginning of an ongoing process: the planned renovation of the MAMCO building, in association with the City of Geneva—thus this new work method. We are very excited to plan for the future by redefining and experimenting with the outlines of the museum, especially by exploring new forms of conviviality with our diverse audience.





# REAR VIEW



# Laura Grisi

→ 05.10.2022–29.01.2023

→ Organisée par Julien Fronsacq et Marco Scotini, en collaboration avec Muzeum Susch et le soutien de la Fondation du Groupe Pictet

□ Laura Grisi (Rhodes, 1939-Rome, 2017) participe en 1966 à la Biennale de Venise et intègre, peu de temps après, d'importantes galeries comme Marlborough à Rome et Leo Castelli à New York. Trois ans plus tard, sa première exposition personnelle dans une institution se tient au Van Abbemuseum. Pourtant, la réception de son œuvre se heurte régulièrement à des difficultés de catégorisation. En 1966, invitée à exposer à la Galerie Bonino, aux côtés de cinq artistes hommes, ses « tableaux variables » sont associés dans le communiqué de presse à la scène romaine figurative. En 1968, à propos de sa participation à l'exposition collective *Young Italians* à l'ICA (Boston), Alan Solomon souligne la dimension urbaine et la résonance Pop de ses tableaux néons, tandis qu'à l'occasion de sa présence dans la Biennale de Venise de 2022, il est précisé que son œuvre « échappe aux mouvements artistiques tels que le minimalisme américain et l'Arte Povera italien ».

Les différentes phases stylistiques que traverse l'artiste ont ainsi été interprétées comme autant de renvois à l'histoire des mouvements artistiques des années 1960 et 1970. Au début des années 1960, les *Variable Paintings* sont identifiées comme des œuvres Pop et l'emploi du Plexiglas souligné. Les installations des années 1968-1970 ont été comparées à celles du Land Art et les productions des années 1970-1980 indexées sur l'art conceptuel. Pour autant, comme le rappelle Linda Nochlin, la génération des artistes femmes de Laura Grisi s'est plutôt attachée à s'affranchir du modernisme et de son système progressif de styles et d'écoles.

L'exposition de Laura Grisi au MAMCO s'inscrivait dans une itinérance débutée au Muzeum Susch et différait de celle-ci par un nombre plus réduit d'œuvres murales, pour mettre l'accent sur ses installations de

■ Shortly after participating in the 1966 Venice Biennale, Laura Grisi (b. 1939 in Rhodes, d. 2017 in Rome) exhibited at major galleries such as the Marlborough Galleria d'Arte in Rome and the Leo Castelli Gallery in New York. Three years later, the Van Abbemuseum in Eindhoven hosted her first solo exhibition. However, critics and curators struggled to pin down her works to a particular category. The press release for a 1966 show at New York's Galerie Bonino, where she exhibited alongside five male artists, placed her *Variable Paintings* firmly within the Rome figurative scene. Alan Solomon, writing in 1968 on the topic of her involvement in *Young Italians*—a group exhibition at the Institute of Contemporary Art in Boston—linked her *Neon Paintings* to urban art and the Pop art movement. More recently, for the 2022 Venice Biennale, her artistic practice was described as “eschewing labels that alternately grouped it with American Minimalism or Italian Arte Povera.”

Each period of Grisi's work was therefore interpreted as belonging to a different art movement of the 1960s and 1970s. In the early 1960s, critics attributed her *Variable Paintings* to Pop art on account of their use of Plexiglas. Her installations from 1968 to 1970 were compared with the Land art movement, while the works she produced in the 1970s and 1980s were associated with Conceptual art. Yet, as Linda Nochlin recalled, the generation of women artists to which Laura Grisi belonged had a tendency to shun modernism and its system of successive styles and schools.

Grisi's works went on display at MAMCO as part of a traveling exhibition that started at the Muzeum Susch. But the MAMCO show had two key differences. First, it included fewer of her paintings, preferring to focus on her late-1960s installations.

la fin des années 1960. L'exposition du MAMCO s'affranchissait également d'un chapitrage chronologique, pour privilégier les possibilités architecturales de l'espace, révéler la diversité des dispositifs et insister sur la cohérence des problématiques qu'aborde l'artiste. L'emblématique film *The Measuring of Time* ouvrait l'exposition, qui invitait ensuite à découvrir plusieurs installations « atmosphériques », consacrées à l'air, au vent et au brouillard. Au centre de l'exposition se trouvaient les œuvres conceptuelles et les « tableaux variables » fermaient le parcours.

L'historienne de l'art Teresa Castro a récemment souligné dans les installations de Laura Grisi une dimension éco-féministe. Dans son ouvrage *La pensée cartographique des images*, la chercheuse décrit dans le détail les dispositifs de simulation du 19<sup>e</sup> siècle qui, à l'instar du diorama, reconstituaient de manière spectaculaire les expériences du monde et les rapprochent de la pensée « éco-logique » de Grisi.

*The Measuring of Time* est l'une des rares pièces mettant en scène l'artiste : s'engageant dans une sorte de performance, elle est filmée par une caméra qui suit un mouvement de spirale autour d'elle. *The Measuring of Time* (1969) est en quelque sorte l'inverse de la *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson, tant dans l'échelle de l'expérience que dans la nature de la « performance » : Laura Grisi compte les grains de sable d'une manière aussi poétique et dérisoire que les engins de terrassement de Smithson sont efficaces pour l'édification de son œuvre. Si ce dernier est du côté de la démesure face à l'entropie naturelle, Grisi se met en scène en pleine faillite de son projet et dans l'incapacité de circonscrire le temps.

Ses *Variable Paintings* évoquent aussi bien le Pop, que des artistes du 20<sup>e</sup> siècle qui, tels Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers ou William Leavitt, ont interrogé la métaphore classique du tableau comme fenêtre. Laura Grisi renvoie en effet dos à dos paysage et point de vue, définissant un rapport fragile entre le sujet et l'objet de la représentation.

En ce sens, les environnements de Laura Grisi sont moins une indexation de la nature qu'un théâtre. C'est moins le naturel qui est désigné que la fatalité mythologique

And second, the museum decided against showing her pieces in chronological order, opting instead to make use of the possibilities of the exhibition space, to showcase the diversity of Grisi's media of expression, and to emphasize the topics she addressed in her work. The show opened with her iconic film *The Measuring of Time* (1969) and continued with a series of “atmospheric” installations employing air, wind, and fog. Grisi's conceptual works inhabited the middle part of the exhibition, which ended with her *Variable Paintings*.

Art historian Teresa Castro recently reinterpreted Grisi's installation through the lens of eco-feminism. In her book *La pensée cartographique des images*, Castro gives a detailed account of dioramas and other 19th-century simulation methods which, in their striking reconstruction of real-world experiences, have much in common with Grisi's “eco-logical” thinking.

*The Measuring of Time* is one of only a handful of works featuring the artist herself. In this case, Grisi is engaged in a kind of performance: she is in the center of the shot as the camera moves around her in a spiral motion. In one sense, the film stands in direct opposition to Robert Smithson's *Spiral Jetty* (1970) in terms of both its scale and the nature of the “performance”: Grisi's attempt to count the grains of sand on a beach is at once poetic and absurd, whereas Smithson's earth-moving machines are the very epitome of efficiency. And while *Spiral Jetty* is a larger-than-life response to the relentless march of entropy, Grisi's endeavor—measuring time—is an exercise in futility.

Grisi's *Variable Paintings* reference both Pop art and 20th-century artists such as Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers, and William Leavitt, who challenged the conventional metaphor of the painting as a window. By juxtaposing landscape and perspective, Grisi sets up a fragile relationship between subject and object.

In this sense, Grisi's atmospheres are more akin to theater than to nature. They evoke not so much the natural world as the mythological inevitability of the elements, as if the Greek gods were commanding natural phenomena—fog, light, wind, and twisters—to do their bidding. Her in-situ

des éléments. Les dieux de la mythologie grecque interviennent en usant de strata-gèmes météorologiques comme le tourbillon, le brouillard, la lumière et le vent. *Volume of Air* consiste en une installation *in situ*, un environnement surexposé dont les changements de plans et la lecture des angles est brouillée par des tubes de lumière blanche aveuglante. *Un Area di Nebbia* est composé de colonnes de plexiglas et néons lumineux baignés dans un épais brouillard.

Ailleurs les œuvres conceptuelles ne sont pas si éloignées de ces préoccupations. Deux séries de l'artiste, les jeux de permutations des *Pebbles* et les plateaux d'échecs sont moins la démonstration de règles combinatoires et mathématiques que l'évocation métaphorique de l'infinité des possibles. Ces œuvres bidimensionnelles ont en commun avec les installations la désorientation et la faillite technologique. L'un des premiers tableaux préfigurant la série des « tableaux variables » est intitulé *Grande Reflex* : il représente une ondulation marine stylisée, au travers d'un viseur d'appareil photographique. Les films de la fin des années 1960 tentent en vain de prendre la mesure du temps ou de la vitesse du vent, deux phénomènes qui excèdent le cadre du film et échappent à la saisie de la caméra. Tout au long de sa carrière, Laura Grisi aura conçu des dispositifs rendus instables par les phénomènes qu'ils indexent.

—Julien Fronsacq

installation *Volume of Air* consists of an overexposed environment in which blinding white light clouds the viewer's perspective of the space and its angles. *Un Area di Nebbia*, meanwhile, comprises Plexiglas columns and neon lights bathed in thick fog.

Similar topics are addressed in Grisi's conceptual pieces. Two of her groupings of work—the permutations she evokes in *Pebbles* and her series of chessboards—are less a demonstration of the rules of counting and mathematics than a metaphorical commentary on the infinity of the possible. Like her installations, these two-dimensional works touch on themes of disorientation and technological failure. In *Grande Reflex*, an early work that presaged her *Variable Paintings*, Grisi depicts a stylized ocean swell viewed through a camera viewfinder. In her 1960s films, the artist attempts in vain to measure the passage of time and the speed of the wind—two phenomena that neither the film nor the camera itself is able to capture. The works Grisi created throughout her career are rendered unstable by the very phenomena they seek to represent.

—Julien Fronsacq





## Land Art & Earthworks

→ 05.10.2022–29.01.2023

→ Organisée par Paul Bernard,  
Lionel Bovier et Sophie Costes

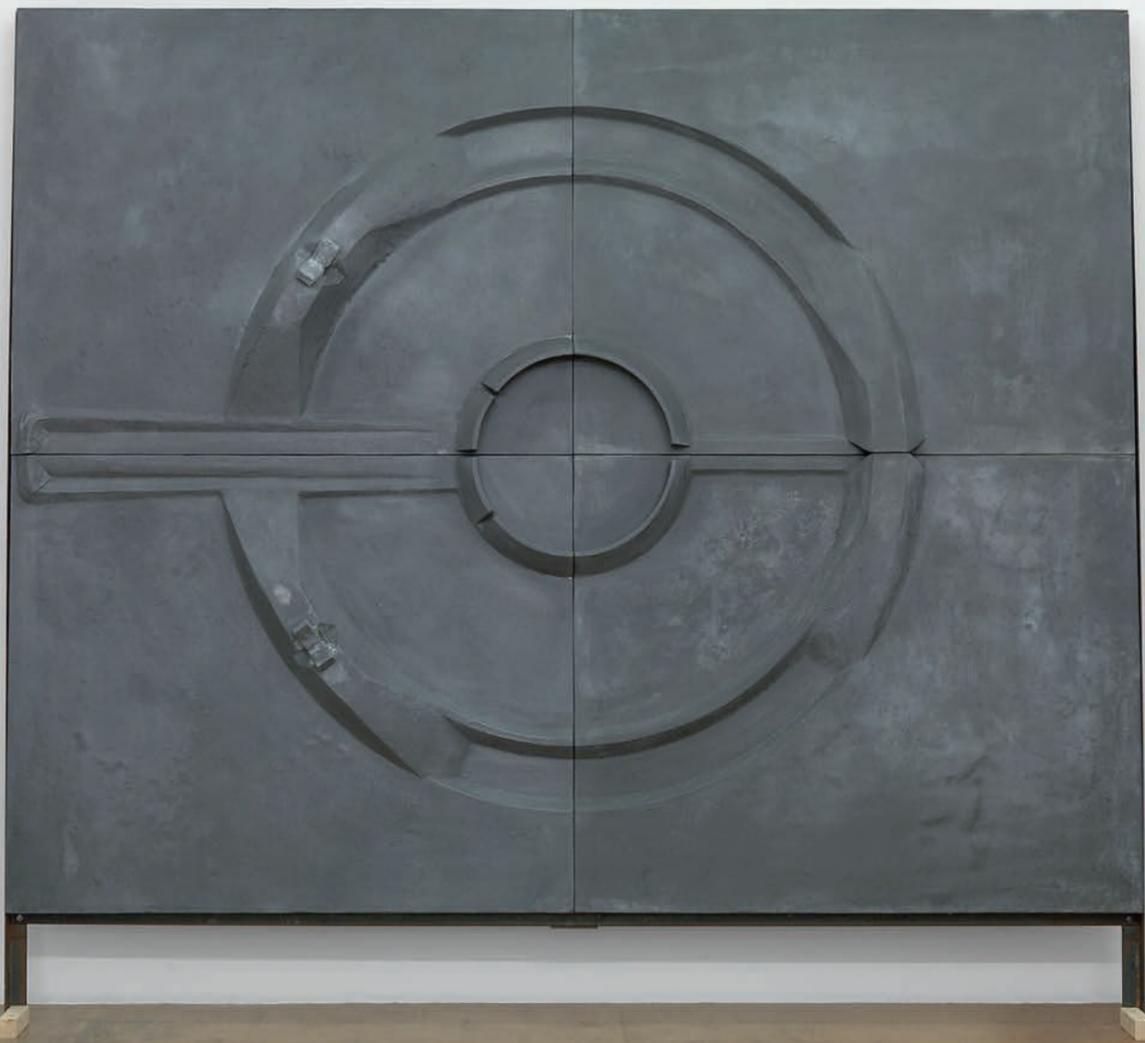
□ *Match Drop Dispersal* (1971) est une œuvre de Michael Heizer qui consiste en une épaisse dalle de pierre aux bords irréguliers sur laquelle sont visibles des incises, probablement réalisées avec une scie mécanique, dispersées sur la surface dans un ordre qui semble aléatoire. Pour produire ces « scarifications » de la matière, Heizer a utilisé de longues allumettes qu'il a laissées tomber sur la plaque minérale. Puis il a inscrit le résultat obtenu – une sorte de dessin, ou bien éventuellement une sculpture en creux – dans la pierre même, transformant ainsi un élément naturel en une manière de page destinée à accueillir un précipité de courtes lignes droites. *Match Drop Dispersal*, que l'on pouvait voir au MAMCO dans l'exposition *Land Art & Earthworks*, fait directement écho à *Dissipate (Nine Nevada Depressions 8)*, 1968, réalisé dans le désert et dans des proportions monumentales. Ici, la « page » a les dimensions de la nature (les anfractuosités sont des insertions de bois sec dans le fond plat d'un lac asséché), et le spectateur marche autour de creux rectilignes opérés dans la terre. Là aussi, il s'agit de faire des « traces » mais avec des moyens renouvelés : non plus la main et la feuille mais le paysage et des outils de terrassement, non plus le face-à-face avec l'œuvre mais le parcours mobile de son regardeur, fruit de l'immersion de ce dernier dans le volume global de l'espace travaillé, non plus la galerie ou le musée mais « la nature ».

La condition graphique du paysage, ou la condition paysagère de la trace propre à nombre d'œuvres du Land Art (art avec et dans la nature, dans le paysage), se lit aussi dans la *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson. En construisant sur les bords du grand lac salé de l'Utah une spirale de près de 450 mètres de long et de 4,5 m de largeur, Smithson monumentalise un motif qu'il explore par ailleurs aussi à travers des dessins

■ Michael Heizer's *Match Drop Dispersal* (1971) is a thick, irregularly shaped stone slab featuring apparently randomly dispersed notches. Heizer “scarified” the slab in this way by dropping long matches onto its surface then making incisions to reflect the pattern, most likely using a power saw. In doing so, he turned the stone—a natural element—into a page on which to draw, or rather to carve, a collection of short, straight lines. *Match Drop Dispersal*, which was displayed at MAMCO as part of the *Land Art & Earthworks* exhibition, has much in common with Heizer's *Dissipate (Nine Nevada Depressions 8)* (1968), except that the latter was executed on an altogether different scale: the artist created the “depressions” by dropping pieces of dried wood into a dry lake bed in Nevada's Black Rock Desert. In this case, the page took on the dimensions of the natural world, with viewers walking around the rectilinear crevices in the earth. Here, too, the objective was to leave “traces.” But the tools and methods were new. Gone were the paper and pencil, replaced by the landscape and earth-moving machines. Gone was the conventional model of the passive onlooker, replaced by an immersive experience in which the viewer moved around the space. And gone were the gallery and museum, replaced by nature.

This idea that nature could serve as a canvas for graphic art and “traces” is common to many Land art installations—works created *with* and *within* the landscape. Robert Smithson's *Spiral Jetty* (1970), constructed on the shore of the Great Salt Lake in Utah, is a case in point. Measuring 4.5 meters wide and extending around 450 meters into the lake, the coil of rocks and sand was a larger-than-life study of a pattern that the artist also explored in his drawings on paper. Here, the spiral—symbolizing movement and metamorphosis—also exemplified



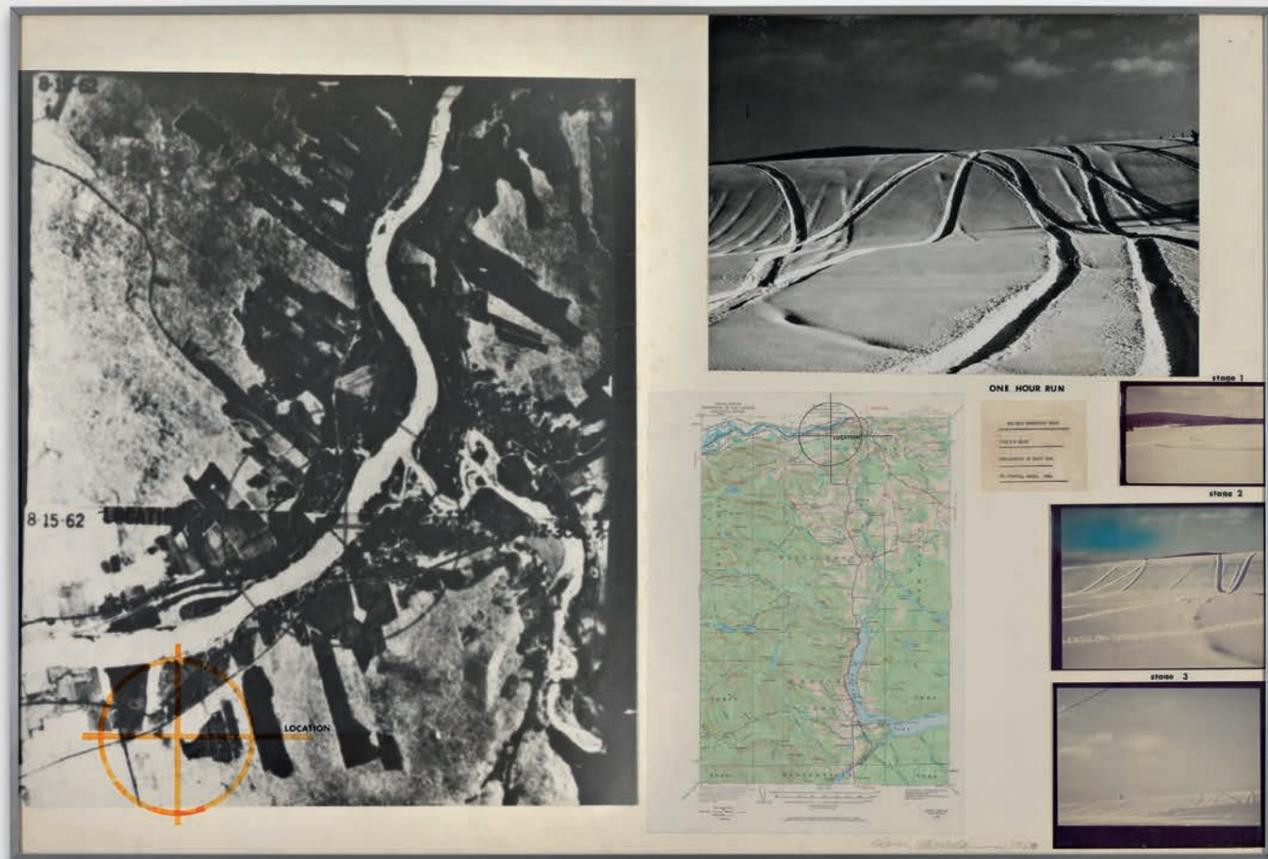


sur papier. La spirale qui symbolise le mouvement et la métamorphose exemplifie dans ce cas également la mutation du dessin : c'est sur l'eau et dans le désert qu'il trouve matière et espace à effectuation, qu'il se réalise. Et aussi qu'il se laisse explorer : on y marche dessus comme sur une piste enroulée qui surnage dans un paysage ouvert, lequel semble indompté – et indomptable. L'œuvre est visible sur place, sa rencontre physique suppose un voyage, une mobilité maximale du public qui doit partir à sa recherche avec des cartes et des outils de localisation. Mais elle est aussi visible à travers des photos, en particulier celles prises par Gianfranco Gorgoni, et un film réalisé par Smithson lui-même dans lequel il se met en scène. A cela s'ajoute un texte, écrit par ce dernier, qui en développe nombre d'attendus théoriques et historiques. Ainsi ce dessin matériel et monumental est-il une œuvre plurielle dans sa manifestation publique (photo, film, texte), ce qui défait l'idéal de spécificité défendu à l'époque par le critique Clement Greenberg (un dessin ne peut être qu'un dessin, une peinture qu'une peinture, une sculpture doit rester une sculpture).

Le dessin peut aussi, dans la même période, devenir atmosphérique. Lorsque Dennis Oppenheim réalise, depuis El Mirage Dry Lake, au sud de la Californie, une monumentale spirale de fumée dans le ciel bleu (1,2 x 6,5 km) en guidant du sol par radio un pilote d'avion qui laisse échapper derrière lui de la fumée blanche, il trace pendant une heure, au-dessus de la terre, une gigantesque et éphémère tornade. *Whirlpool (Eye of the Storm)* (1973), visible aujourd'hui à travers six photos en couleur qui en ont enregistré la production, et qui étaient présentées au MAMCO, est la reprise aérienne de la jetée en spirale de Robert Smithson. La verticalité de la première œuvre s'oppose à la mise à plat de la seconde, de même que son immatérialité contraste fortement avec la texture tellurique de *Spiral Jetty*. Mais il s'agit toujours et encore de trace, de graphique aux dimensions exagérées qui font du cadre naturel (un lac, un désert, un ciel totalement bleu, un paysage sans limite) un outil de mise en forme. Oppenheim, d'ailleurs, ira jusqu'à utiliser des champs entiers pour produire, avec des machines agricoles, des lignes sur la terre

the transformation of the act of drawing itself. It was executed not on paper but on water and in the desert. And it was intended to be explored: visitors walk along it as if following a floating path winding through an open and apparently untamed—and untamable—landscape. The installation can be experienced in person, which implies making a long journey and locating its position using maps and way-finding tools. But it can equally be experienced through photographs (especially those taken by Gianfranco Gorgoni) and through a documentary directed by and featuring the artist himself. Smithson also wrote an essay, in which he outlined the history and theoretical concepts behind the sculpture. *Spiral Jetty*, a monumental, physical “drawing,” can therefore be described as a work in multiple forms and formats—photo, film, and text. As such, it directly opposed the strict categorization proposed by contemporary critic Clement Greenberg, who posited that a drawing can be nothing other than a drawing, a painting nothing other than a painting, and a sculpture nothing other than a sculpture.

Other “drawings” from the same period moved away from the land and took to the air. One example is Dennis Oppenheim's *Whirlpool (Eye of the Storm)* (1973), a work created in El Mirage Lake, a dry lake bed in southern California. Over the course of an hour, an airplane traced a vast, ephemeral, spiral-shaped white smoke trail (measuring 1.2 km wide and 6.5 km high) against the blue sky as the artist directed the pilot's movements via radio from the ground. Six color photographs captured during the process—the only remaining legacy of the installation—were exhibited at MAMCO. *Whirlpool (Eye of the Storm)* and *Spiral Jetty* differed in terms of both execution (vertical vs. horizontal) and medium (tactile rock vs. impalpable white smoke). But, once again, both installations were “traces”—outsized drawings that used the natural world (a lake, a desert, a clear blue sky and a sweeping landscape) as their medium. Oppenheim even went so far as to use an entire field as his canvas: for *Directed Harvest* (1969), he cut patterns into the earth using a combine harvester, making his mark on a landscape chosen for its malleability and natural plasticity.



(*Directed Harvest*, 1969): autre façon de tracer et de marquer le territoire ici considéré pour sa malléabilité, sa plasticité naturelle.

La déclinaison graphique du paysage, ou de certains de ses éléments, connaît au même moment, en Europe, une version plus strictement géométrique. Lorsque Richard Long réalise, en 1967 en Angleterre, *A Line Made by Walking*, il trace dans un champ d'herbes une ligne rectiligne avec le passage répété de ses pieds – et de son corps. L'homme qui marche devient alors et aussi l'homme qui dessine en marchant, l'homme qui laisse des traces, lesquelles sont généralement simples et géométriques (le plus souvent des droites et des cercles) et sont enregistrées par des photos. C'est justement ces deux types de formes dessinées qui étaient visibles cet automne dans l'exposition *Land Art & Earthworks* : pour *Stone Line* (1981), Richard Long a utilisé 208 pierres blanches en calcaire agencées de manière à composer une large ligne de plusieurs mètres de long, façon de faire entrer « la nature » dans le musée d'une manière linéaire ; pour *Geneva Circle One* (1987), il a utilisé des ardoises du Valais pour composer, tel un puzzle très précisément agencé, un ample cercle de pierres au sol. Des éléments naturels devenaient ainsi des outils plastiques qui donnaient à voir un vocabulaire graphique simple voire minimal, et néanmoins particulièrement efficace dans sa manifestation spatialisée et, une fois encore, monumentalisée. Façon, là aussi, de naturaliser le geste artistique, notamment en le déterritorialisant dans l'espace.

—Thierry Davila

In the same period, European Land artists took a somewhat different approach, using the landscape—or parts of it—as the backdrop for strictly geometrical patterns. For *A Line Made by Walking* (1967), British artist Richard Long walked backward and forward across a field, flattening the turf with his feet to create a straight line. In doing so, the artist transformed the act of walking into a creative process, leaving “traces” (typically straight lines and circles, i.e., simple, geometrical shapes) which he then captured on camera. These two patterns were evident in Long's pieces shown in the *Land Art & Earthworks* exhibition this fall: for *Stone Line* (1981), he brought a linear reference to nature into the Museum by placing 208 limestone blocks on the ground to create a thick line measuring several meters in length, while for *Geneva Circle One* (1987), he arranged slabs of slate from the Swiss canton of Valais into a vast stone circle in the manner of a precisely laid-out jigsaw puzzle. Long employed natural elements as the medium for a creative vocabulary that, although narrow or even minimalist in scope, was compelling in its spatial and monumental execution. Like other Land artists, Long made nature—in this case, removed from its original setting—central to his artistic practice.

—Thierry Davila





# FEA TURES



## Une conversation entre AA Bronson, Claire Gilman et Lionel Bovier

▣ LB Parmi les 250 dessins sélectionnés pour les expositions du Drawing Center à New York et du MAMCO à Genève, on trouve des amibes, des cafards et des caniches, mais aussi des talons hauts, des visages ou des motifs d'inspiration tantrique. Comment expliquez-vous la diversité de ces motifs – et le fait que certains d'entre eux semblent se transformer en d'autres – au sein de la pratique de General Idea ?

AA C'est une bonne question à laquelle je ne suis pas certain de pouvoir répondre. Vous avez brièvement décrit l'univers de ces dessins. C'est leur nature première : celle d'une poignée de motifs qui se mélangent et se combinent de différentes manières. Et puis ils se transforment en passant de l'un à l'autre et deviennent autre chose, ou la moitié d'une chose et l'autre moitié d'une autre.

LB Je suis particulièrement intrigué par l'origine des motifs d'inspiration tantrique et tibétaine – pourriez-vous nous raconter comment ils ont fait surface ?

AA Certains motifs apparaissent assez tôt, dès le milieu des années 1970. Mais je pense pouvoir expliquer les images tibétaines et tantriques en racontant ce que nous avons vécu au début des années 1980.

En 1983, Jorge et moi sommes allés à Dharamshala pour photographier le Dalai Lama dans le cadre du livre d'entretiens de Louwrien Wijer. Le Dalai Lama avait dix jours de retard, ce qui, nous avait-on prévenu, n'était pas aussi important que dans le système du temps occidental. La sœur du Dalai Lama et les moines se sont donnés beaucoup de mal pour nous occuper durant cette attente. Ils ont prévu des activités différentes chaque jour : nous avons assisté à une puja de longue vie pour le Dalai Lama,

▣ LB Among the 250 drawings selected for the exhibitions at The Drawing Center in New York and MAMCO in Geneva, there are amoebas, cockroaches, poodles, but also high heels, faces, Tantric-inspired motifs, etc. How do you explain this diversity—and the fact that some motifs seem to morph into others—in relation to the practice of General Idea ?

AA I think that's a good question, but I'm not sure I have an answer. You've described succinctly the nature of the drawings. That's their primary nature: this handful of motifs that get mixed and combined, in different kinds of ways. And then they morph into each other and become other things, or half one thing and half another.

LB I'm particularly intrigued by the origin of the Tantric and Tibetan-inspired figures—could you tell us more about how you came to those?

AA Some motifs appear quite early, going back to the mid-1970s. But I think I could partially explain the Tibetan-Tantric images by what was going on in our lives in the early 1980s.

Jorge and I went to Dharamshala in 1983 to photograph the Dalai Lama for Louwrien Wijer's book of interviews. He was ten days late—which we had been warned is not as late as in Western time. The Dalai Lama's sister and the monks went to enormous lengths to take care of us while we were waiting. They scheduled something different each day: we attended a long-life puja for the Dalai Lama, we visited the school for the young monks, saw the new library, had dinner with the Tibetan State Oracle, and then they decided that we should take an advanced teaching, the Yamantaka, sometimes characterized as the "artists'



visité l'école des jeunes moines et la nouvelle bibliothèque, dîné avec l'Oracle d'Etat tibétain... Puis ils ont décidé qu'il nous fallait suivre un enseignement avancé, le Yamantaka, qu'on qualifie parfois de « pratique des artistes ». Il était enseigné par Ling Rinpoché, l'un des lamas âgés qui avaient accompagné le Dalai Lama dans son exil du Tibet en 1959. Lorsque la nonne qui était notre guide principale nous a accompagnés jusqu'à notre inscription, la personne responsable lui a dit: « Cet enseignement est réservé aux pratiquants avancés et ils ne peuvent pas en bénéficier. C'est absolument impossible ». Mais notre nonne ne s'est pas découragée. « Voici un drapeau de prière, tenez-le un moment », nous a-t-elle dit. Elle est partie en courant voir le conseiller principal du Dalai Lama pour revenir aussi vite avec sa décision: « Vous devez suivre ces enseignements. C'est la raison de votre présence ici, quand bien même vous ne les comprendriez pas immédiatement. Au fil des ans, la pratique s'ouvrira à vous. » Ce fut un moment particulièrement précieux car le professeur Ling Rinpoché était l'incarnation vivante du Yamantaka. Il était très âgé; il n'avait pas dispensé cet enseignement depuis treize ans et devait mourir l'année suivante, ce qui signifie qu'il n'a plus jamais eu l'occasion de le partager. Pendant trois jours entiers, nous nous sommes assis les jambes croisées dans un petit bâtiment avec notre professeur tandis qu'une foule de moines tibétains imposants faisaient vibrer les murs de leurs chants de gorge. Il y avait une traduction simultanée en anglais pour Louwrien, Jorge et moi, ainsi que pour la poignée d'occidentaux qui se trouvaient là. Finalement, on nous a donné une visualisation et un texte à mémoriser sous une forme simple, une forme moyenne et une forme complexe. Nous nous sommes engagés à nous asseoir et à visualiser le Yamantaka six fois le matin et six fois le soir, selon la forme que nous préférons. La forme simple pouvait être répétée six fois en trois minutes environ, tandis que la forme la plus complexe prenait une heure.

La pratique du Yamantaka est « secrète », c'est-à-dire qu'elle est tantrique. Elle consiste à visualiser la structure interne de son corps, le corps vajra, et ses vents subtils qui montent et descendent par les canaux du corps humain.

practice." It was taught by Ling Rinpoche, one of the old Lamas who had escaped with the Dalai Lama from Tibet in 1959. The nun who was our primary guide took us to register for the teaching, but the person running the office said, "They can't take that teaching; this is only for advanced practitioners. Absolutely not possible." But our nun was undeterred. "Here's a prayer flag, just hold onto it for a moment," she said. She ran away to see the senior tutor of the Dalai Lama and soon came back with his judgement: "You must take these teachings, that is why you are here, but you won't understand them at first. As the years go by, the practice will open to you." This moment was particularly precious because the teacher, Ling Rinpoche, was the living incarnation of the Yamantaka. He was very old, had not given the teaching for thirteen years and would probably never give it again (in fact he died the following year). For three full days we sat cross-legged in a small building with our teacher and a crowd of enormous Tibetan monks, who would vibrate the little building with their throat chanting. There was a simultaneous English translation for Louwrien, Jorge, and me and there must have been a few other Westerners too. Ultimately, we were given a visualization and text to memorize in a simple form, a medium form, and a complex form. We committed to sitting and visualizing the Yamantaka six times each morning and six times each evening, whichever form we preferred. The simple form could be repeated six times in about three minutes, whereas the most complex form took an hour.

The Yamantaka practice is "secret," that is Tantric. It involves visualizing the internal structure of one's body, the vajra body, with subtle winds passing up and down through channels in the body. Within the meditation, substances transform into other substances, there is a complex symphony of shapes, colors and smells. I hope other practitioners will excuse this simplistic description. The Yamantaka is known as the artist's Tantra, and it became, in a way, a basis for making art, for drawing. These later drawings emerge from that experience.

The following year Jorge went to Italy for a one-month teaching called the Six Yogas of Naropa, with Lama Yeshe, another of

Au cours de la méditation, les substances se transforment en d'autres substances et créent une symphonie complexe de formes, de couleurs et d'odeurs. J'espère que les pratiquants aguerris excuseront le simplisme de cette description. Le Yamantaka est connu comme le Tantra de l'artiste, et il est devenu en quelque sorte la référence pour faire de l'art et dessiner. Les dessins qui suivront découlent de cette expérience.

L'année suivante, Jorge s'est rendu en Italie pour suivre un enseignement d'un mois, celui des Six Yogas de Naropa, avec Lama Yeshe, un autre des lamas âgés qui s'étaient enfuis du Tibet. Il était la réincarnation d'une célèbre mère supérieure et il était connu pour avoir toujours une nuée de petits chiens à ses pieds, un peu comme les robes de bal que Jorge devait plus tard dessiner sur la figure du Christ en croix.

En un mois, les Tibétains espéraient parvenir à enseigner le premier yoga à ces étudiants occidentaux du Dharma – soit la capacité de générer de la chaleur corporelle afin de pouvoir s'asseoir dans une grotte et méditer tout l'hiver. Ils ont donc pratiqué la génération de chaleur dans le ventre pendant un mois. Lama Yeshe est mort peu de temps après. Et quelques années plus tard, ce yoga particulier est apparu dans le flux des dessins de Jorge : des êtres androgynes avec des pénis et des vulves qui crachent du feu de leur ventre – une image très déplaisante pour les collectionneurs ! Des masques aussi, beaucoup de masques, comme autant de visages du Yamantaka.

CG Le flux des dessins va de pair avec la façon dont vous avez travaillé tous les trois sur d'autres projets, n'est-ce pas ? Cette idée du multiple, de faire la même chose encore et encore, correspond à la manière dont Jorge abordait le dessin.

AA Oui. Dans notre premier film, *God is My Gigolo*, réalisé par Jorge en 1969, on voit la façon dont les choses flottent et se reforment (c'est très difficile à suivre). On retrouve déjà implicitement dans le film cette manière de travailler. Et comme nous étions tous dans le film, nous avons été initiés à cette méthode de travail assez tôt. Non qu'il y ait le moindre dessin dans le film – il n'y en a pas – mais cette façon

the old lamas who had escaped from Tibet. He was the reincarnation of a famous mother superior, and famously always had a cloud of little dogs around his feet, much like the ballgowns Jorge later drew on the figure of Christ on the Cross.

The Tibetans hoped in that one month to teach these Western students of the Dharma the first yoga, how to generate heat within the body, to be able to sit in a cave and meditate through the winter. And so they practiced generating heat within the belly for one month. Lama Yeshe died soon after. And a few years later this particular yoga appears in the flow of Jorge's drawings: androgenous beings with penises and vulvas spout fire from their bellies, a very unpopular image with collectors! Masks too, lots of masks, the many faces of the Yamantaka!

CG The flow of the drawings parallels the way the three of you worked in other projects, right? That idea of the multiple, of doing something over and over again, parallels the way Jorge approached drawing.

AA Yes. In our early film from 1969, *God is My Gigolo*, directed by Jorge, you see the way that it floats and reforms (it's very difficult to follow); there's already this way of working implicit in that film. And since we were all in the film as well, we were introduced to this method of working quite early on. It's not that there are any drawings in the film—there aren't—but this kind of loose evocative way of assembling materials and actions is already present.

LB Did the Tibetan teachings open for you later?

AA Yes, absolutely. Both of us kept to the practice. I mean, they make it very simple by having the easy, the medium, and the hard version!

CG And do you still do it, today?

AA No, the practice stopped when Jorge and Felix died, as if of its own volition. But I still feel I carry it within me. I can call it up in a second and I can do it. But I don't have a daily practice. Very bad!

évoque et libre d'assembler des matériaux et des actions est déjà présente.

LB Les enseignements tibétains se sont-ils révélés à vous par la suite ?

AA Oui, absolument. Nous avons tous deux continué à pratiquer. En fait, ils rendent les choses très simples en proposant trois versions : la facile, la moyenne, et la difficile !

CG Et vous pratiquez encore aujourd'hui ?

AA Non, la pratique s'est éteinte comme d'elle-même lorsque Jorge et Felix sont morts. Mais je sais qu'elle vit toujours en moi. Je peux y faire appel en une seconde et la pratiquer. Mais je n'ai pas une pratique quotidienne, ce qui est très mal !

LB Diriez-vous qu'il y a une relation entre cette technique méditative et la production quasi « diaristique » des dessins à cette époque ?

AA Jorge dessinait depuis qu'il était tout petit – il dessinait, dessinait et dessinait tout le temps. Quand nous avons créé General Idea, Felix et moi avons tenté de convaincre Jorge d'être plus « productif » dans sa manière de dessiner. Nous nous réunissions tous les matins pour discuter des idées et des productions de General Idea, et Jorge dessinait. Nous voulions avoir la possibilité d'utiliser ces dessins pour des projets ou des expositions. Mais il dessinait sur tout ce qui lui tombait sous la main – sur l'annuaire téléphonique comme sur des magazines, des blocs-notes ou de vieilles factures. Quand nous avons décidé de déménager à New York, les dessins ont commencé à prendre une forme plus précise. Ce devait être vers 1984, même si nous n'avons emménagé dans notre maison de la 12<sup>e</sup> rue Ouest qu'en 1986. Mais oui, les dessins sont une sorte de méditation « diaristique ».

CG Je crois que les premiers dessins dans l'exposition datent de 1985 et qu'ils sont légèrement plus petits que la taille standard qui semble l'emporter à partir de 1986.

AA Ça veut donc dire qu'il a acheté ces carnets de dessin à New York. Tout d'un

LB Would you say there's a relation between this meditative technique and the almost diaristic production of drawings of this period?

AA Jorge had been drawing all his life, since he was a little boy, just drawing, drawing, drawing—drawing all the time. Once General Idea started, Felix and I tried to channel him into a kind of “productive way” of drawing. We would sit every morning at meetings to discuss GI's ideas and productions and Jorge drew. We wanted to have the possibility of using these drawings for projects or exhibitions. But he would draw over the phone book and anything he could find—magazines, notepads, old invoices, etc. Once we decided to move to New York, that's when the drawings really became precisely formulated. That must be around 1984, I guess, although we did not finally move to our house on West 12th Street until 1986. But yes, the drawings are a kind of diaristic meditation.

CG I think the earliest ones in the show are from 1985 and they are slightly smaller than the standard size that seems to predominate from 1986 on.

AA So that means that he bought those drawing books in New York. Suddenly, he was always using the same sketch book. He also standardized his art supplies: he had a set of inks that he had used for coloring photographs since the 1970s and he added a larger set of colored inks, water colors, and gouaches for the drawings. We'd fought with him for years about this and, without us saying anything, he was doing it from then on...

CG But the images that he was drawing didn't necessarily have to do with what you were discussing in that particular meeting, no?

AA Not in a direct way. I mean, if we were discussing something to do with poodles, there'd probably be a poodle in the drawing, but it's not always or necessarily that direct.

LB Were there exhibitions of General Idea centered on the drawings?



coup, il s'est mis à utiliser toujours le même carnet de croquis. Il a également organisé son matériel d'art : aux encres qu'il utilisait déjà pour colorier des photographies depuis les années 1970, il a ajouté un certain nombre de couleurs, d'aquarelles et de gouaches pour le dessin. Nous nous étions battus avec lui pendant des années à ce sujet et, sans avoir plus abordé le sujet, il a fini par s'y mettre...

CG Mais les images qu'il dessinait n'avaient pas nécessairement de lien avec les sujets discutés ce jour-là, si ?

AA Pas directement. Plus exactement, si nous discutons de quelque chose en rapport avec des caniches, il y avait des chances qu'un caniche apparaisse dans les dessins, mais ce n'était pas toujours ou nécessairement aussi direct.

LB Y a-t-il eu des expositions de General Idea consacrées aux dessins ?

AA Nous avons fait une exposition de dessins chez A Space à Toronto en 1982, et à la Grita Insam Galerie à Vienne l'année suivante. Puis nous avons essayé d'inclure quelques dessins dans chacune de nos expositions : nous avons fait une exposition à la Galerie Mai 36 en 1989, où nous avons inclus six dessins. Je pense que tout le monde se demandait ce qu'ils faisaient là...

Jan Debbaut a acheté un groupe de six dessins de très grande taille intitulé *The Dresses of Miss General Idea* pour le SMAK de Gand. À la mort de Jorge en 1994, le Stedelijk Museum d'Amsterdam a présenté une exposition de 50 dessins à l'occasion de la Journée mondiale de lutte contre le sida. Sherrie Levine a fait une autre sélection de dessins – 50 de plus, je ne sais pas trop pourquoi. Elle a proposé à des galeries à New York d'en faire une exposition, mais elles ont toutes refusé. Puis en 2002, la Galerie nationale du Canada en a à nouveau exposé 50, à l'occasion d'une « Journée sans art ».

CG Comment cette pratique du dessin s'articule-t-elle avec les autres œuvres produites par General Idea au fil des ans ?

AA We made an exhibition of drawings at A Space in Toronto in 1982, and at the Grita Insam Galerie in Vienna the following year. Later we decided that we would try including a few of the drawings in each of our shows: we had a show at Mai 36 Galerie in 1989, where we included six of the drawings. I think everybody was mystified why they were there...

Jan Debbaut bought a group of six super-sized drawings entitled *The Dresses of Miss General Idea* for the SMAK museum in Ghent. When Jorge died, in 1994, the Stedelijk Museum in Amsterdam presented an exhibition of 50 of his drawings for International AIDS Day. Sherrie Levine made another selection of drawings—50 again, I'm not sure why. She approached galleries in New York about doing an exhibition of them: they all refused. Later, in 2002, the National Gallery of Canada exhibited 50 again, for a Day Without Art.

CG How does this drawing practice relate to the different works produced by General Idea through the years?

AA When we began planning this exhibition, I assumed the discussion would be largely about the relation to AIDS, since these later drawings coincide with the period in which our AIDS work predominated. What a surprise to be talking about Tantra!

Of course, there are all sorts of connections one can draw, but it never quite adds up to anything. The drawings are intimately related to our practice, but they also question it, they kind of open a big question mark, like, "What is the relationship with the other works?" And then, finally, they also document the process of dying.

In the General Idea catalog from the recent Ottawa retrospective, we included a group of the drawings within the biographical appendix: Jorge's drawings are interspersed through the exhibition lists, bibliographies, and so on, through the history of General Idea.

LB Because General Idea's methodology was like a fiction within which everything that you did became part of the work somehow, is there a difference between the drawings and a performance, a text, or a photograph?

AA Lorsque nous avons commencé à planifier cette exposition, je me suis dit que la discussion allait essentiellement porter sur les liens avec le sida, puisque ces dessins – et surtout les plus tardifs – coïncident avec la période où notre travail sur le sida est devenu prépondérant. Alors quelle surprise de parler de tantrisme ! Bien sûr, on peut établir toutes sortes de connections, mais cela n’aboutit jamais à rien. Les dessins sont intimement liés à notre pratique tout en l’interrogeant ; ils ouvrent en quelque sorte un grand point d’interrogation : « quelle est la relation avec les autres œuvres ? » Pour finir, ils documentent le processus même de la mort. Dans le catalogue *General Idea* publié lors de la récente rétrospective à Ottawa, nous avons inséré un ensemble de dessins au milieu des notes biographiques : les dessins de Jorge parsèment les listes d’expositions et les bibliographies jusqu’à traverser toute l’histoire de *General Idea*.

LB Dans la mesure où la méthodologie de *General Idea* était comme une fiction dans laquelle tout ce que vous faisiez devenait une partie de l’œuvre, y a-t-il une différence entre les dessins et une performance, un texte ou une photographie ?

AA La différence, c’est que toutes ces autres manifestations – si je puis les appeler ainsi – marquaient des décisions que nous prenions en tant que collectif. Mais Jorge était une sorte de médium : les dessins coulaient à travers lui et sur la page en réponse à nos « réunions » de groupe, à la vie, à l’art que nous faisons, et finalement en réponse à la mort, qui est d’abord venue emporter Jorge et Felix, et puis *General Idea*.

LB Il y a une réelle diversité de traitement dans les dessins : on sent que Jorge a passé beaucoup de temps sur certains et qu’il a été très rapide sur d’autres. Cette caractéristique les rend parfois difficiles à rassembler. Mais il me semble que c’est aussi la qualité de ce corpus particulier : quand on feuillette le livre, on a l’impression que le temps d’exécution d’un dessin, en un jour ou en cinq minutes, n’a pas vraiment d’importance.

AA C’est vrai : certains dessins ont demandé beaucoup de travail et d’autres à peine

AA Well, the difference is that all those other manifestations—may I call them that?—marked decisions that we made as a group. But Jorge was a kind of medium: the drawings flowed through him and onto the page in response to our group “meetings,” to the life and the art we were making, and ultimately in response to death, as it came to take both Jorge and Felix away, and then *General Idea* too.

LB There’s a real diversity of treatment in the drawings: you could feel that Jorge spent a lot of time on some and would be very quick on others. This feature makes it complicated to put them together in a way. But I think that’s also the quality of this particular corpus: when you flip through the book, you have this feeling that it doesn’t matter somehow if it took a day or five minutes to achieve a drawing.

AA It’s true: there are some where much work was done and others with very few strokes, just very minimal interventions. I remember that when Jorge was drawing, sometimes he would put one stroke too many: then he would have to go back and do it all over again because he’d done too much. Of course, the cockroaches were designed to be very minimal by nature. They corresponded to the black floaters that filled his eyes towards the end, until he eventually went blind.

CG Did you save all of these or did he decide in the moment to save one and not another?

AA We saved all of them, but six months before Jorge died, he put a “GI” in the corner of the drawings he deemed a work as opposed to a study. So, there’s actually hundreds and hundreds of them with no GI in the corner!

LB I guess the dating became a bit indeterminate because of this process?

AA Yes, he dated them all at once, in late 1993. It’s very obvious that there are often two very similar drawings that are dated three years apart and at first that doesn’t seem realistic. At the time I wondered if I should

quelques traits, juste des interventions très minimales. Je me souviens que lorsque Jorge dessinait, il lui arrivait de mettre un trait de trop : il revenait alors en arrière et repartait de zéro parce qu’il en avait trop fait. Bien sûr, les cafards ont été conçus pour être par nature très minimalistes : ils correspondaient aux taches noires qui dansaient dans ses yeux vers la fin, quand il est devenu aveugle.

CG Les avez-vous tous sauvés ou a-t-il décidé sur le moment d’en sauver certains et pas d’autres ?

AA Nous les avons tous conservés, mais six mois avant sa mort, Jorge a mis un « GI » dans le coin des dessins qu’il considérait comme des œuvres et non comme des études. Il y a donc des centaines et des centaines de dessins dénués de la mention « GI » !

LB J’imagine que ce processus a rendu la datation un peu incertaine ?

AA Oui, il les a tous datés en une fois, fin 1993. On repère vite qu’il y a souvent deux dessins très similaires qui sont datés à trois ans d’intervalle, ce qui ne semble pas réaliste. Sur le moment, je me suis demandé si je devais le lui faire remarquer, mais j’ai conclu que ça n’avait pas grande importance. Ce qui reste, c’est le sentiment de séquence qu’il a voulu donner à cet ensemble particulier d’œuvres. Alors qu’en fait, il lui arrivait de sortir un dessin, de le mettre sous une feuille de papier, de le reproduire, puis de recommencer à zéro à partir du même motif. Le plus souvent, le développement déviait assez vite du modèle ; Jorge partait alors dans d’autres directions, mais il aimait bien copier ses propres dessins, même plusieurs années après.

LB Comme s’il n’y avait pas d’original, ou comme si l’origine n’avait pas d’importance.

AA Exactement.

be pointing this out to him, but I thought it wasn’t that important. What remains is the sense of sequence he wanted to give to this particular body of works. But in fact, he sometimes would take out a drawing, put it underneath a piece of paper, trace it, and then he’d start all over again on the same motif. Usually, the way it developed would be different from the model, it would go off in some other directions, but Jorge quite liked to copy his own drawings, often several years later.

LB Like as if there were no original or as if the origin didn’t matter.

AA Exactly.



# Archives Ecart

□ Ecart est tout à la fois un groupe d'artistes, un espace indépendant et une maison d'édition fondée en 1969, à Genève, par John M Armleder, Patrick Lucchini et Claude Rychner. Extension des activités non-artistiques (allant de l'aviron à la cérémonie du thé) d'un groupe d'amis, Ecart s'est rapidement établi comme l'un des lieux de référence en Europe où essaient à l'époque des pratiques artistiques liées à Fluxus.

Inaugurée par un festival de happenings, la « galerie » Ecart expose des artistes tels que Daniel Spoerri, George Brecht, Ben, Ken Friedman, Manon, Olivier Mosset ou Endre Tót, pendant que les Editions Ecart publient des livres de Genesis P.-Orridge, Lawrence Weiner, Annette Messenger, Sarkis, parmi bien d'autres. Si l'on ajoute à cela l'organisation de récitals DADA et Fluxus, les productions artistiques du groupe et l'ouverture d'une librairie spécialisée dans les périodiques et livres d'artistes, on prend la mesure des activités d'Ecart et de son rôle dans le « réseau éternel » dont parle Robert Filliou.

Au cœur des activités du groupe se trouvent plusieurs questions qui sont cruciales pour la période qui court de la fin des années 1960 au début des années 1980 : la centralité de l'imprimé ; le « paradigme performatif » qui prévaut autour de Fluxus, c'est-à-dire de l'œuvre d'art comme réalisation d'une partition, plutôt que comme objet fini ; le rôle des collectifs et les jeux de « délégation auctoriale » qui peuvent en résulter ; l'importance des systèmes d'échange alternatifs au marché et à l'institution, tel que le « Mail Art » ; enfin, le concept nodal d'information mis en évidence notamment par l'exposition éponyme de Kynaston McShine au MoMA de New York.

Ecart est aussi le lieu où s'est développée la pratique individuelle de John M Armleder,

■ Ecart is a group of artists, an independent space, and a publishing company, founded in Geneva by John M Armleder, Patrick Lucchini, and Claude Rychner in 1969. An extension of the “non-artistic” activities—ranging from rowing to the “tea ceremony”—of a group of friends, Ecart quickly established itself in Europe as a reference site for the dissemination of artistic practices associated with Fluxus.

Opening with a festival of Happenings, the Ecart “gallery” devoted exhibitions to Daniel Spoerri, George Brecht, Ben, Ken Friedman, Manon, Olivier Mosset, Endre Tót, etc., while Editions Ecart published Genesis P.-Orridge, Lawrence Weiner, Annette Messenger, Sarkis, and many others. If we add to this list the organization of Dada and Fluxus recitals, the group's own artistic activities, and the opening of a bookshop devoted to artists' books and periodicals, we get some measure of the protean output that made Ecart such an important link in the “Eternal Network” Robert Filliou talked of.

At the heart of Ecart's activities were a number of clusters of interest, influences, and issues that were crucial to the period: the central role accorded to printed matter in the 1960s and 1970s; the “performative paradigm” that prevailed with Fluxus, i.e. the enactment of a “score” rather than a finished, closed work; working as a collective and all the types of authorial delegation that can result from it; as well as exchange systems such as Mail art and the nodal concept of “information,” made explicit by Kynaston McShine's eponymous exhibition at the Museum of Modern Art (New York).

Ecart was also the “place” where the individual practice of John M Armleder, a central figure in the group, emerged and developed. It is through him that these archives have been built and will enter the museum's collection.





figure centrale du groupe. C'est sa personnalité qui a permis la constitution de ces archives et sa générosité qui ont permis à celles-ci d'entrer dans les collections du musée.

Le MAMCO, en collaboration avec le Cabinet des estampes du musée d'art et d'histoire et Saint-Gervais, a organisé la première rétrospective de ce groupe, en 1997, sous le commissariat de Lionel Bovier et Christophe Chérix. Entre 2016 et 2019, Ecart a été le sujet d'un projet de recherche HES-SO mené conjointement par le MAMCO et la HEAD-Genève, conduit par Elisabeth Jobin.

Ecart est désormais intégré au sein du musée comme un lieu de recherche, d'exposition et de développement d'archives sur l'histoire récente de l'art.

A retrospective dedicated to Ecart was held in 1997 at MAMCO, the Print Room of the Musée d'art et d'histoire, and Saint-Gervais, curated by Lionel Bovier and Christophe Chérix. Between 2016 and 2019 it was the subject of a HES-SO research project by MAMCO and the HEAD – Genève and conducted by Elisabeth Jobin. It has now found a new place within the museum, as a resource for research, exhibition, and the development of MAMCO's archives on recent art history.



HIGH  
LIGHTS  
TS

# Irma Blank



☐ Le MAMCO possède deux œuvres d'Irma Blank (\*1934). Née en Allemagne, elle s'installe en Italie au milieu des années 1950 où elle débute une œuvre programmatique et sérielle dont les titres évoquent l'écriture, sa transcription et sa radicalisation.

*Trascrizioni, In Versform VI (1978)* est un assemblage de feuilles de parchemin dont les dimensions sont celles d'une page de livre. Le dessin à l'encre de chine consiste en des traits horizontaux justifiés à gauche. Appartenant au corpus des « Trascrizioni » (« transcriptions ») les feuilles qui ne comportent aucun texte reproduisent toutefois une mise en page versifiée.

*Radical Writings, Il corpo del silenzio (1983)* est peint à l'huile sur toile. Avec un titre indiquant une radicalisation de l'écriture et une matérialisation du silence, ce tableau met en forme une succession resserrée de traits au pinceau horizontaux.

Irma Blank a indexé l'écriture, mais elle n'a jamais exploré les possibilités visuelles ou sonores de la poésie imprimée. Elle a repris les formats de diffusion du texte imprimé, mais elle a toujours privilégié le poétique à une déconstruction de l'information. Si, comme nombre de femmes artistes de cette génération, Irma Blank s'est trouvée dans une forme d'isolement, elle a participé à d'importantes expositions historiques comme la section « Materializzazione del linguaggio » de la Biennale de Venise en 1978. Inclassable, Irma Blank a déployé une œuvre singulière à la croisée des grands récits artistiques.

■ MAMCO's collection includes two pieces by Irma Blank (b. 1934). Born in Germany, Blank moved to Italy in the mid-1950s, where she began producing works arranged into series with titles referencing the written word, its transcription, and its radicalization.

*Trascrizioni, In Versform VI (1978)* is a set of book-sized parchment sheets featuring left-justified horizontal marks in India ink. This work, which is part of the artist's *Trascrizioni* (Transcriptions) series, reproduces the layout of verse but contains no legible text.

*Radical Writings, Il corpo del silenzio (1983)*, an oil-on-canvas painting whose title alludes to the radicalization of writing and the embodiment of silence, consists of a series of tightly packed horizontal brush strokes.

While Blank took inspiration from the written word, she eschewed any exploration of the visual and auditory properties of poetry in print. And despite using the format and layout of printed text as her template, she favored poetics over the deconstruction of information. Like many women artists of her generation, Blank worked largely in isolation, although she did exhibit at several landmark shows, including in the *Materializzazione del linguaggio* (Materialization of Language) section of the 1978 Venice Biennale. Her unique body of work, which defies categorization, stands at the intersection of major artistic movements.

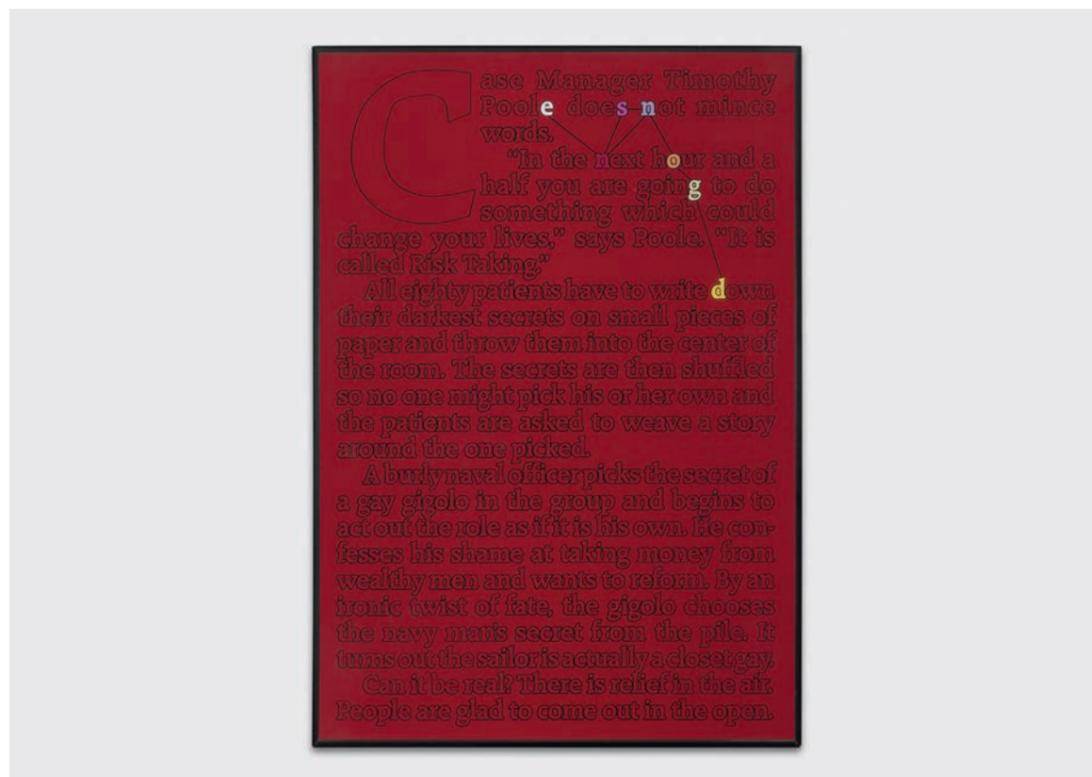
# Peter Downsbrough



☐ Peter Downsbrough (né en 1940 aux États-Unis, vit à Bruxelles) réalise des installations, des sculptures, des collages, des livres et des vidéos. Son vocabulaire formel, mis en place à la fin des années 1960, se situe à la croisée de la poésie expérimentale et de l'esthétique minimaliste. De la poésie post-mallarméenne il conserve la réduction de l'énoncé au seul mot et l'usage conceptuel du texte, employé comme élément plastique et sémantique. De l'art minimal, il retient le registre très restreint de couleurs et de formes géométriques simples ainsi qu'un langage le plus souvent syntaxique. Proche des artistes conceptuels, dont il est de quelques années le cadet, Peter Downsbrough inscrit son œuvre dans la continuité de ces deux traditions : une première textuelle, qui irait de Mallarmé à la poésie concrète, et une seconde, plastique, que parcourt la ligne analytique et géométrique de l'abstraction du Constructivisme à nos jours. Ses maquettes architecturales, projets d'intervention sur façades et d'aménagement d'espaces (*Maquettes et façades 1983-1998*) sont de probants exemples de cette trajectoire.

■ Peter Downsbrough (b. 1940 in the United States, lives in Brussels) creates installations, sculptures, collages, books, and videos. His formal vocabulary—a feature of his work since the late 1960s—stands at the crossroads of experimental poetry and Minimal art. From post-Mallarméan poetry, he takes the use of the written word as a standalone signifier, employed in both a visual and semantic capacity. And from Minimal art, he adopts a narrow palette of colors, simple geometric forms, and a language often devoid of syntax. Downsbrough therefore has much in common with the Conceptual artists, despite being several years their junior. His work fits into these two traditions: the first is textual, and runs from Mallarmé to Concrete poetry, while the second is visual, and travels through formal and geometric abstraction from Constructivism to the present day. His architectural models, interventions on facades and home designs (*Models, 1983–1998*) perfectly illustrate this trajectory.

# Larry Johnson



☐ Les œuvres photographiques de Larry Johnson, associant textes et images trouvés dans une mise en forme graphique séduisante, ressortissent à la production de la « Pictures Generation », parmi celles d'autres artistes apparus sur la scène américaine à la fin des années 1970.

Larry Johnson (1959, Los Angeles) est l'héritier paradoxal de l'enseignement qu'il reçoit de son mentor, l'artiste conceptuel Douglas Huebler, à CalArts et d'une pratique culturelle « camp » telle qu'elle se manifeste dans les films et les « best-sellers » *Hollywood Babylon* de Kenneth Anger.

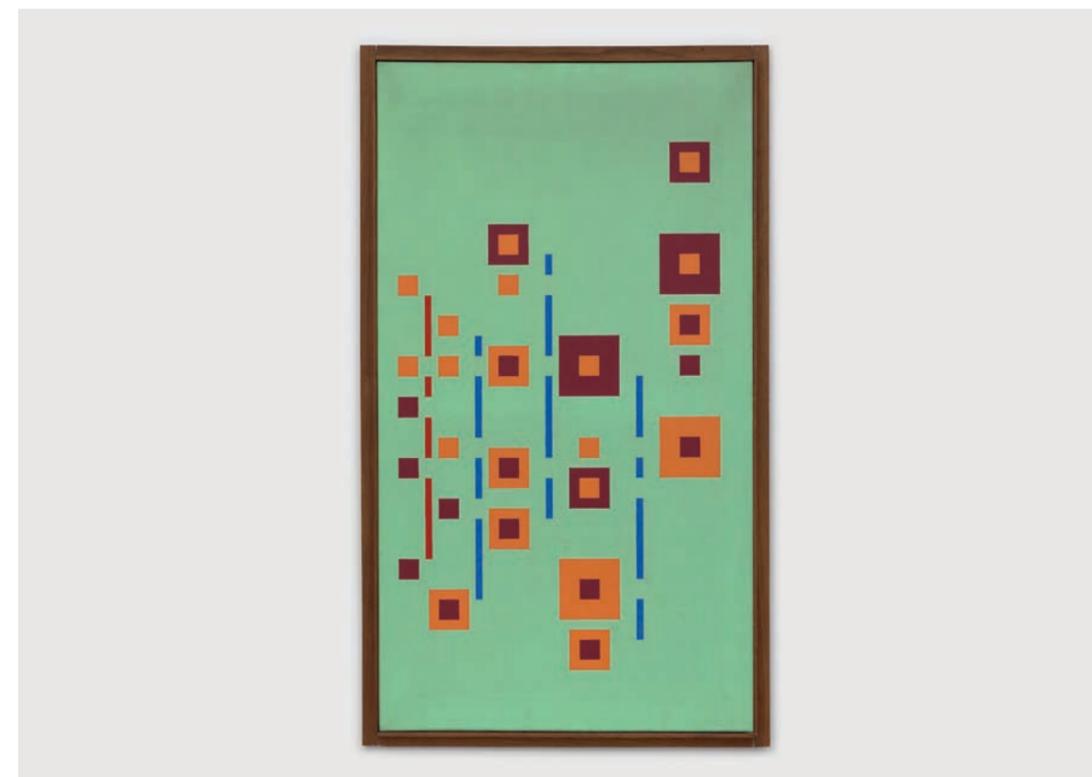
Comme Richard Prince, qui fut l'un de ses premiers collectionneurs, Johnson montre une fascination pour le langage, la rhétorique de la célébrité et les procédures d'appropriation. En superposant des textes extraits de journaux à sensation et des formes référencées au modernisme classique, il confronte le spectateur à une activité de déchiffrement double : du texte qui devient image et de notre propre fascination pour des icônes populaires. Si l'on peut reconnaître l'influence formelle des tableaux langagiers d'Edward Ruscha, les œuvres de Larry Johnson partagent en réalité plus d'affinités structurelles avec les déconstructions de William Leavitt ou les appropriations de Sherrie Levine, tant leur séduction formelle est empreinte d'une atmosphère de « fin de partie » du modernisme.

■ Combining found texts and images in the seductive form of visual communication, Larry Johnson's photographic works belong to the output of the "Pictures Generation," alongside those of other artists who appeared on the American scene at the end of the 1970s.

Johnson (b. 1959, Los Angeles) is the paradoxical heir to an education received at CalArts from his mentor, the Conceptual artist Douglas Huebler, and to the "camp" cultural practice of Kenneth Anger's films and bestsellers *Hollywood Babylon*.

Like Richard Prince, who was one of his first collectors, Johnson is fascinated by language, the rhetoric of celebrity, and procedures of appropriation. By superimposing texts culled from popular press and forms that reference the language of classical modernism, he confronts the viewer with a twofold decryption process: that of the text becoming image and that of our own fascination with popular icons. If the formal influence of Edward Ruscha's word paintings may be apparent, Johnson's works seduction is in fact so marked by modernism's "end game" atmosphere that, structurally, they have more in common with William Leavitt's deconstructions and Sherrie Levine's appropriations.

# Verena Loewensberg



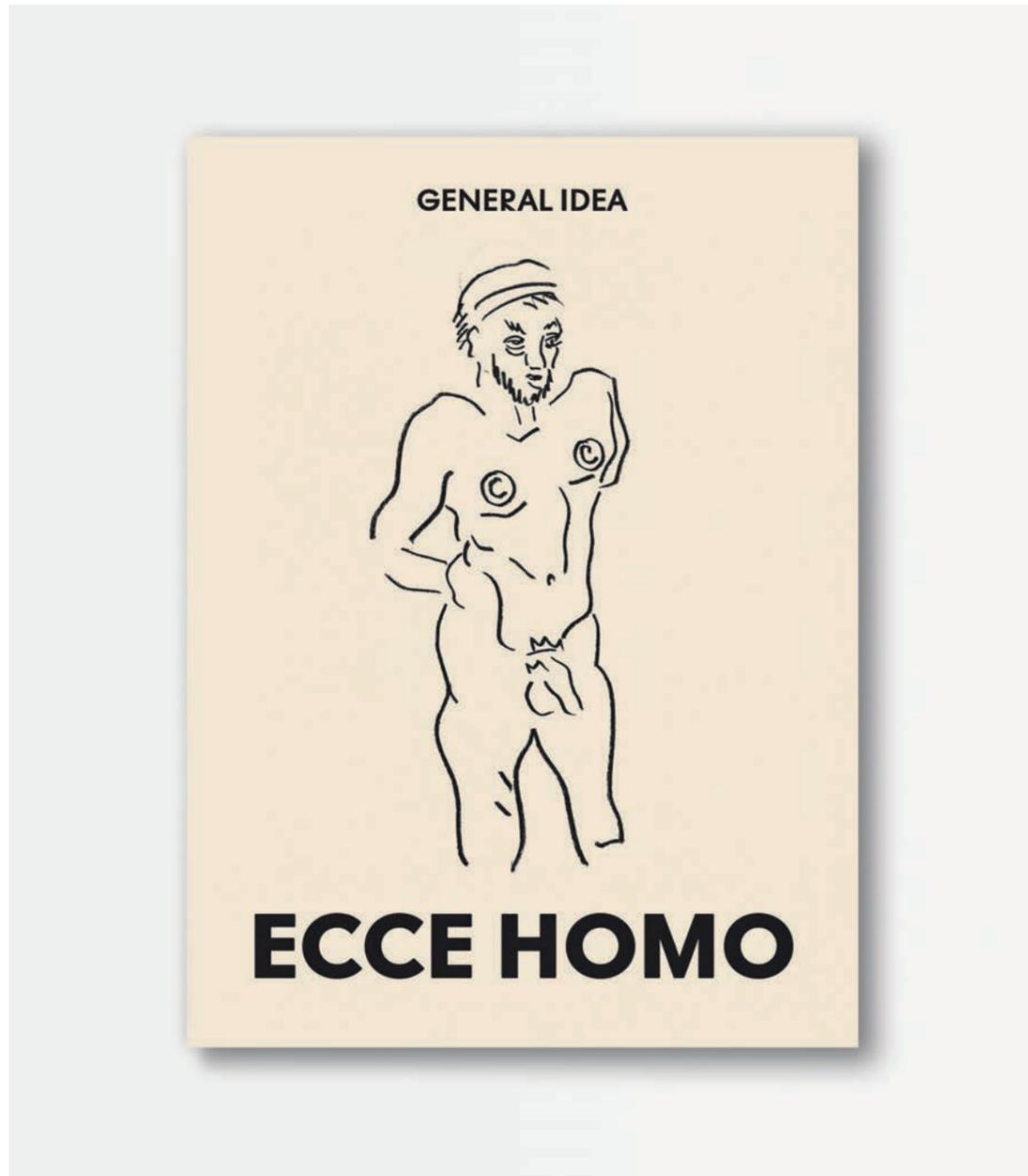
☐ Dernier mouvement moderne en Suisse, l'art concret domine la scène nationale jusqu'à la fin des années 1960, lorsque d'autres influences internationales surgissent. Apparu dans l'entre-deux-guerres en Europe, l'art concret construit son langage à partir de la seule utilisation des éléments plastiques (formes, surfaces, couleurs) destinée à servir un principe géométrique clair. Ces orientations s'inscrivent dans un projet social qui renouvelle les idées du Bauhaus, tout comme celles du Constructivisme et du productivisme russe ou de « l'Unisme » en Pologne. Les principes de l'art concret peuvent en effet être appliqués à d'autres domaines, à l'instar de la typographie, de l'architecture et du design. Car, il s'agit, ainsi que l'écrit Serge Lemoine, de « réaliser un art mesurable, valable pour tous, avec des formes qui pourront s'adapter à toutes les situations, être comprises de tous les publics, afin de créer un langage universel, identique à celui de la science ou de la musique ».

Unique femme du groupe des « concrets zurichois » (Max Bill, Camille Graeser et Richard Paul Lohse), Verena Loewensberg (1912-1986) réalise des compositions précises, structurées mais faisant montre d'une grande liberté formelle et chromatique. Ses premières œuvres remontent à 1936 et la première peinture enregistrée dans son catalogue raisonné (qui compte près de 630 toiles, ainsi que des gouaches, des dessins, des gravures et des sculptures) date de 1944. L'œuvre offerte au musée par Lea et Manfred Rocklinger date de 1950 et illustre parfaitement le premier travail « concret » de l'artiste.

■ Concrete art, the final modernist movement in Switzerland, dominated the country's art scene until the end of the 1960s. Emerging during the interwar period in Europe, it constructed a vocabulary through the use of purely visual elements (shapes, surfaces, colors) designed to embody clear geometric principles. This approach was part of a social agenda that sought to revive the principles of Bauhaus, but also of Constructivism and Productivism in Russia and Unism in Poland. The idea was that the principles of Concrete art could be applied to other fields—such as typography, architecture, and design—with a direct bearing on the real world and society. French art historian Serge Lemoine understood this agenda as an effort to “create a measurable art that is valid for everyone, with formal elements that can be adapted to all situations and understood by all audiences and serve as the basis for a universal language, such as that of science and music.”

Verena Loewensberg (1912–1986), the only female member of the “Zurich Concretists” (who included Max Bill, Camille Graeser, and Richard Paul Lohse) created concise, structured compositions that showed considerable freedom in terms of shape and color. Her first works date back to 1936, and the first painting recorded in her catalogue raisonné (nearly 630 paintings, as well as gouaches, drawings, engravings, and sculptures) dates from 1944. The work offered to the museum by Lea and Manfred Rocklinger dates of 1950 and perfectly embodies the first “Concrete” phase of the artist.

# Publication



□ Après avoir exposé le travail du collectif General Idea en 2017 sous l'angle de leur production photographique, le MAMCO, en collaboration avec le Drawing Center de New York, propose une exposition qui se focalise sur leurs dessins. C'est aussi l'opportunité de publier un livre intitulé *Ecce Homo*, élaboré en étroite collaboration avec AA Bronson et coédité avec JRP|Editions. Cette luxueuse publication de grand format (26 × 35 cm) reproduit un choix de 125 dessins parmi les 250 présentés dans l'exposition. Edité et introduit par Lionel Bovier et Claire Gilman, co-commissaires de *Ecce Homo. The Drawings of General Idea, 1985-1993*, l'ouvrage comprend également une conversation avec AA Bronson et un index des dessins.

Prix: 50 CHF  
ISBN: 9783037645949

■ In 2017, MAMCO exhibited the photographic works of General Idea. The museum is now hosting a joint exhibition with The Drawing Center in New York focusing on the collective's drawings. To coincide with the show, a glossy, large-format book (26 × 35 cm), developed with extensive input from AA Bronson, is co-published with JRP|Editions. Entitled *General Idea: Ecce Homo*, it contains 125 drawings selected from among the 250 appearing in the exhibition. Edited and introduced by Lionel Bovier and Claire Gilman, co-curators of the exhibition *Ecce Homo. The Drawings of General Idea, 1985-1993*, the book also features a conversation with AA Bronson and an index of the drawings.

Retail price: CHF 50  
ISBN: 9783037645949





## ▣ Playground

A l'horizon de l'été 2023, le MAMCO, en collaboration avec le Centre d'art contemporain Genève et le Centre de la Photographie, inaugurera au rez-de-chaussée du bâtiment un nouvel espace convivial de médiation ouvert à toutes et tous : l'espace *Playground*.

Une collection de jeux créés par des artistes et conçus pour être manipulés par tous les publics sera au centre de cet espace. L'enjeu est d'offrir une expérience artistique par l'exploration sensible et la compréhension des processus artistiques. La collection augmentera progressivement et reflètera, année après année, une grande diversité d'univers artistiques.

Par ailleurs, un riche programme d'activités sera proposé sous forme de rendez-vous pour aborder l'art de manière ludique.

## ■ Playground

In the summer 2023, the MAMCO, in collaboration with the Centre d'Art Contemporain Genève and the Centre de la Photographie, will inaugurate a new convivial mediation space open to all: the *Playground* project.

A collection of games created by artists and designed to be manipulated by all audiences will be at the center of this space. The aim is to offer an artistic experience through sensitive exploration and understanding of artistic processes. The collection will gradually increase and will reflect, year after year, a great diversity of artists' worlds.

In addition, a rich program of activities will be proposed in the form of appointments to approach art in a playful way.



▣ AGORA est un nouveau lieu d'exposition du Bâtiment d'art contemporain (BAC) dédié à la présentation d'œuvres issues de collections publiques genevoises. Premier projet d'une série de préfigurations du fonctionnement futur du BAC après sa rénovation (prévue en 2025-2026), le nouvel espace réunit, sur deux niveaux, des œuvres acquises par les Fonds d'art contemporain de la Ville et du Canton de Genève, produites dans le cadre des Biennales de l'image en mouvement du Centre d'art contemporain ou issues des collections du MAMCO.

En accès libre, il propose deux accrochages différents par année. Le premier épisode réunit, jusqu'à la fin du mois de février, des œuvres de Ed Atkins, Caroline Bachmann, Sonia Kacem (illustrée ici), Vincent Kohler et Nam June Paik. L'épisode 2 prendra place entre les mois d'avril et de septembre 2023.

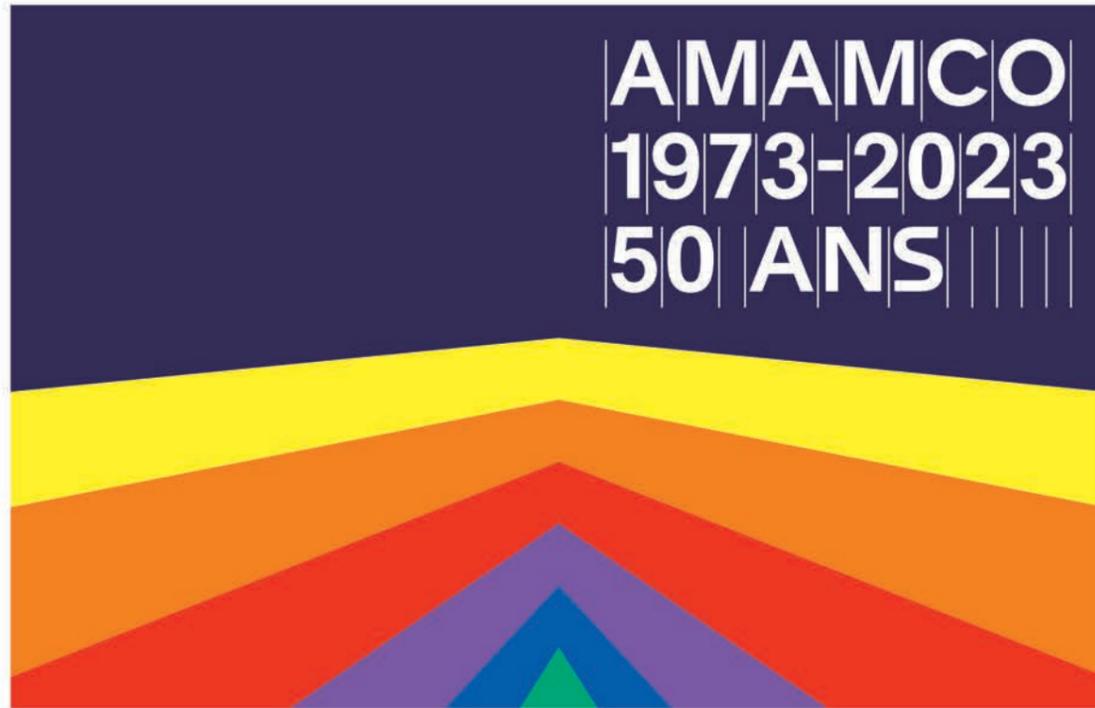
La programmation d'AGORA entend rendre visible le travail patrimonial des différentes structures actives sur la scène de l'art contemporain à Genève et souligner que leurs collections respectives sont des ressources communes. Le lieu propose également aux publics de découvrir des artistes de la scène suisse et internationale qui ont bénéficié récemment du soutien des institutions du bâtiment ou des fonds genevois.

■ AGORA is a new exhibition space in the Contemporary Art Building (BAC), dedicated to present artworks from Geneva's public collections. It is the first in a series of projects giving a glimpse of how the revamped BAC will look once the renovation work is complete (scheduled for 2025–2026). This new space, arranged over two levels, features works acquired by the Contemporary Art Funds of the City and Canton of Geneva, projects produced as part of the Biennale de l'Image en Mouvement organized by the Centre d'Art Contemporain Genève, and items from MAMCO's collection.

The space, which is open to the public on free access, holds two exhibitions per year. The first episode brings together, until February, works by Ed Atkins, Caroline Bachmann, Sonia Kacem (illustrated here), Vincent Kohler, and Nam June Paik. The second will take place between April and September 2023.

By displaying pieces owned and preserved by organizations involved in the Geneva contemporary art scene, AGORA aims to underscore the fact that their collections are shared resources. The space will also show works by Swiss and international artists who have recently received support from the institutions hosted at the BAC or from Geneva-based art funds.

# Association des Amis du MAMCO



## Association des Amis

En devenant membre de l'Association, vous soutenez le MAMCO et lui permettez d'acquérir des œuvres tout en bénéficiant d'accès privilégiés à nos activités:

- Entrée gratuite au MAMCO et institutions partenaires
- Cours sur l'art contemporain en présentiel et par visioconférence
- 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)
- Editions numérotées et signées d'artistes du MAMCO (membres du Cercle et Nextgen)

Découvrez tous les avantages sur notre site:  
[www.amamco.ch](http://www.amamco.ch)

Comité: Patrick Fuchs (président), Marie-Claude Gevaux (vice-présidente), Philippe Pulfer (trésorier), Jean Marc Annicchiarico, Christine Belser, Jean-François Ducrest, Joëlle Girardet, Loa Haagen Pictet, Anne Lamunière, Emmanuelle Maillard Bory, Edward Mitterrand, Bénédicte Montant, Abir Oreibi-Colucci, Viviane Reybier

Comité NextGen: Frédéric Maillard (président), Thea Montauti d'Harcourt Lyginos (vice-présidente), Yann Abrecht, Marie Barbier-Mueller, Kasia Barbotin-Larrieu, Cyril de Bavier, Céline Eliacik

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



# REINAMO

