

MAMCO GENEVE

SÉQUENCE PRINTEMPS 2023
22.02 → 18.06.2023

GENERAL IDEA
IAN BURN
FRANÇOIS RISTORI
PICTURES & AFTER
GORDON MATTA-CLARK
MIERLE LADERMAN UKELES

DOSSIER
DE PRESSE

info@mamco.ch
www.mamco.ch

T + 41 22 320 61 22
F + 41 22 781 56 81

SOMMAIRE

Introduction	p. 3
General Idea	p. 4
Ian Burn	p. 5
François Ristori	p. 6
<i>Pictures & After</i>	p. 7
Gordon Matta-Clark	p. 8
Mierle Laderman Ukeles	p. 9
Iconographie	p.10
Partenaires	p. 12

Page précédente.

Nicole Gravier (*1949), *Per tutto il giorno non ha fatto altro che pensare a Daniel*, 1976-1980,
photo-texte, 30 x 45 c,m éd. 1/5

coll. MAMCO, œuvre acquise grâce à l'Association des Amis du MAMCO,
de Michael Ringier et de la banque Mirabaud & Cie

INTRODUCTION

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 (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 milieu 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. 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'analyses 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 publique, 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 « story-telling » que maîtrisent médias, formations politiques et grandes entreprises.

GENERAL IDEA

Vivant et travaillant ensemble, au sein de 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 1969 sous le nom de General Idea. De leurs premiers projets, comme l'organisation du *1970 Miss General Idea Pageant*, à leur 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 200 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, font de tous les dessins 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 isolée sur la scène mondiale de l'art, pour New York. Au fil des années 1980, la joie de vivre exprimée par le collectif est assombrie par 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 et Felix eux-mêmes ». Un ensemble d'œuvres réalisées dans le contexte du SIDA sont aussi présentées dans plusieurs salles adjacentes, notamment *AIDS (Nauman)* qui n'a plus été montrée 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 malicieux) 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 formuler des questions personnelles, sociales et politiques.

L'exposition des dessins de General Idea est organisée par Lionel Bovier et Claire Gilman, Chief Curator au Drawing Center de New York, où elle fut d'abord présentée.

IAN BURN

Ian Burn a été décrit de multiples façons : comme un activiste, un syndicaliste, un journaliste, un critique d'art, un curateur et un historien de l'art-et, dans un moment d'auto-aliénation il s'est qualifié lui-même d'être un « ex-artiste conceptuel ». L'exposition entend rendre compte de sa pratique en tant que représentant de l'art conceptuel et en tant qu'individu qui participe à un collectif et ne cesse de « regarder comment on voit et on lit ».

L'exposition réunit des œuvres de 1966 à 1993, l'année de sa mort, ainsi que des journaux, affiches, discours enregistrés et vidéos qui permettent de retracer son parcours, de l'Australie à Londres, en passant par l'épicentre du monde de l'art qu'est New York et sa contribution au groupe Art & Language.

Le parcours commence avec ses premières peintures minimalistes et ses œuvres conceptuelles, associées à des productions jouant sur la lisibilité (miroirs et verres) ainsi que deux installations réalisées avec Mel Ramsden. Il se termine avec son retour en Australie où, après plus d'une décennie de journalisme et de syndicalisme, il reprend une pratique artistique. Sa dernière série, *Value Added Landscape* (1992-1993), révèle comment il associe alors la peinture amateur, l'art conceptuel et la politique.

Dans les trois décennies qui se sont écoulées depuis sa mort, Ian Burn est devenu un modèle pour l'héritage politique de l'art conceptuel, notamment par son rôle en tant qu'activiste et son appel aux artistes de « s'organiser ». Même si son retrait de la scène artistique ne fut que partiel, sa contribution à la culture, contrairement à la plupart des formes dites politiques de l'art contemporain, ne s'adressait pas qu'au monde de l'art lui-même. C'est l'une des ambitions de ce projet : restituer la réflexion de Burn sur la façon de repenser un monde « décentré », grâce à ce qu'il nommait une « vision périphérique ».

L'exposition est organisée chronologiquement, en cinq chapitres, chacun spécifique à un temps et un lieu, éclairant les origines et la nature collaborative de la pratique conceptuelle de Burn sur trois continents et dans les trois dernières décennies du 20^e siècle.

L'exposition, conçue par Ann Stephen, a reçu le soutien de l'Estate de l'artiste, de la galerie Milani (Brisbane) et de l'Australia Council for the Arts.

FRANÇOIS RISTORI

Le MAMCO possède dans sa collection deux œuvres de François Ristori (1936-2015). Produites au tournant des années 1970, elles appartiennent à un corpus que l'artiste a lui-même appelé *Traces-Formes*.

Après deux années éprouvantes de service militaire en Algérie, l'artiste reprend des études aux Beaux-Arts de Paris en 1959. Les œuvres de cette époque prennent une orientation clairement abstraite et gestuelle. Caractérisée par une palette restreinte, une touche régulière et un recouvrement uniforme, la surface picturale s'étend pour prendre des dimensions importantes – parfois plus de 380 cm de long.

Dès 1967, l'artiste repense sa pratique, passant d'une logique automatique à une peinture systématique. Dans une société en pleine transformation, sa démarche s'oriente vers le protocole et restreint son motif à celui d'un hexagone bleu, rouge et blanc. Contemporain des artistes présentés dans l'exposition *Systemic Painting* (1966) de Lawrence Alloway au Guggenheim de New York, Ristori produit désormais une peinture conceptuelle et extensive.

A l'automne 1969, Daniel Buren et Niele Toroni qui, au sein de BMPT, en appelaient à une peinture « réduite » (non sensible, non perfectible et non illusionniste), sont invités à la VI^e Biennale de Paris. Ils décident finalement de laisser leur place à François Ristori, qui présente pour la première fois au public ses tableaux. Par la suite, il construira d'autres compagnonnages artistiques tout aussi importants, comme ceux avec André Cadere, Bernard Joubert, Claude Rutault ou Yvon Lambert.

Au printemps 2021, le MAMCO a activé le protocole de *Traces-Formes* (ca 1970) à même le sol du musée. Le dessin peut être réalisé à la craie, au crayon, au feutre, au pastel gras, en couleur ou en noir et blanc et, selon le support choisi, peut se déployer à l'intérieur ou l'extérieur, sur une surface horizontale ou verticale, opaque ou transparente. En 1976, à la galerie Yvon Lambert de Paris ou lors d'un échange avec la galerie Paula Cooper, Ristori déploie cette œuvre diagrammatique au milieu de la rue de l'Echaudé ou sur le trottoir du 105 Hudson Street à New York. Le régime protocolaire de l'œuvre est celui d'une peinture extensive, propice au grand format, mais aussi à la délégation et à son adaptation *in situ*. A l'instar de cet hexagone tricolore, l'abstraction picturale de François Ristori n'en est pas moins dénuée d'un potentiel de dénotation de ce qui structure un contexte.

L'exposition est organisée par Julien Fonsacq. En collaboration avec le Centre Pompidou et le Fonds de dotation Ristori, un ouvrage monographique est en préparation.

PICTURES & AFTER

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 Ruppertsberg, 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 » 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 trouve 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 valeur 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.

GORDON MATTA-CLARK, WALLS PAPER, 1972

Au cours de l'automne 1972, Gordon Matta-Clark (1943-1978) construit, dans un container, *Dumpster Duplex*, seconde itération d'*Open House* – dont la reconstitution fait partie de la collection du MAMCO. Une photographie montre que le container est déposé devant le 112 Greene Street, l'un des mythiques espaces d'exposition alternatif de SoHo. L'aménagement intérieur du container diffère essentiellement de la première version parce qu'il est doté d'un étage : un escalier permet d'accéder à une plateforme sur laquelle a été fixé un brasero qui fait office de barbecue, comme le montrent des photographies d'Andy Grunberg présentées ici.

A la même époque, un carton d'invitation reproduisant une succession d'immeubles partiellement démolis et dont les murs laissent entrevoir des vestiges de papiers peints, de peinture écaillée, de carreaux de faïence, annonce une exposition de Matta-Clark au 112 Greene Street. L'exposition consiste principalement en longues bandes de papier journal qui tombent en cascade depuis le plafond. Ce « papier peint » est en réalité fait de sérigraphies couleur imprimées sur papier journal. Il est élaboré à partir de photographies noir et blanc d'immeubles abandonnés du Bronx et du Lower East Side (dont neuf sont rassemblées ici). Certaines zones recadrées et agrandies ont fait l'objet de colorations qui rendent méconnaissables, voire abstraits, les « motifs » d'origine. 72 tirages couleur sont ainsi produits et constituent l'édition originale *Walls Paper* que Matta-Clark rassemble en piles, tels des journaux, au pied du mur et met à la disposition du public. L'année suivante, il publie le livre éponyme, qui regroupe l'intégralité des sérigraphies, dont les tirages originaux ont été détruits peu après l'exposition.

En présentant dans le même espace des reconstitutions d'*Open House* et de *Walls Paper*, l'exposition restitue non seulement l'esprit de l'exposition de 1972, mais également la question du recyclage qui était au cœur de ces créations non pérennes.

L'exposition, organisée par Sophie Costes, a bénéficié de la collaboration de la Tate Modern, London, de l'Estate de Gordon Matta-Clark et de la galerie Zwirner, New York.

MIERLE LADERMAN UKELES

En tant qu'artiste, en tant que femme et en tant que mère, Mierle Laderman Ukeles (née en 1939 à Denver, Colorado) fut, pendant les transformations de 1968, marginalisée à la fois par la société et par le monde de l'art. Avec une simple question, « Après la révolution, qui ramassera les ordures lundi matin ? », elle soulignait déjà l'importance d'un travail essentiel à l'élaboration de la révolution et qui serait toujours nécessaire après elle. Cette conviction l'incite à écrire un « Manifeste pour un art de maintenance » en 1969, dans lequel elle fait référence aux mères comme à des « soignantes » et élève le travail domestique des femmes au rang de processus artistique. En affirmant que la valeur d'actions quotidiennes et répétées telles que nettoyer, cuisiner, coudre, changer les draps ou les couches, est subordonnée aux notions de progrès, de nouveauté et d'exaltation qui agitent les avant-gardes historiques, elle ouvre une brèche dans les présupposés idéologiques de ces dernières.

Peu après son manifeste pour un art de maintenance, Ukeles réalise des performances basées sur des propositions qu'il contient. Son attention passe alors de la sphère privée à des questions institutionnelles, soulignant la division genrée et les inégalités sociales sur lesquelles le pouvoir se construit et derrière lesquelles il se dissimule.

En 1976, en réponse à la privatisation du système de voirie de New York, une transformation néolibérale qui libère la Ville de son rôle de maintenance urbaine, Ukeles engage une réflexion sur la ville comme maison et la rappelle à son devoir vis-à-vis de l'entretien des infrastructures publiques. Avec la performance longue durée *Touch Sanitation* (1977-1980), elle devient en effet officiellement « artiste en résidence du Département de la voirie de New York » (New York City Sanitation Department, DSNY), une fonction non salariée qu'elle invente, mais qui définit sa place dans la ville pour les décennies suivantes. Ce projet a pris 11 mois pour se réaliser, en collaboration avec 8500 employés des services de nettoyage de New York et donna lieu à de nombreuses performances, dont certaines sont présentées ici sous la forme de photographies d'archive et de vidéos. Ces documents attestent la sincérité de la curiosité de l'artiste et ses qualités relationnelles dans la communication et la collaboration avec les travailleurs et travailleuses de la DSNY.

Ukeles développe ensuite des chorégraphies et des actions scénarisées pour des véhicules municipaux utilisés dans l'entretien, comme des camions de voirie, des déblayeurs de neige, des barges, des remorqueurs, etc., pour lesquels elle compose de véritables ballets dans l'espace public.

L'exposition, organisée par Lionel Bovier et Elisabeth Jobin, fait écho à celle organisée par John M Armleder sur le stand Ecart de la foire de Bâle en 2022. Remerciements à Aga Wielocha, chercheuse au sein du programme « Activating Fluxus » de HKB, Berne, pour le présent texte

ICONOGRAPHIE



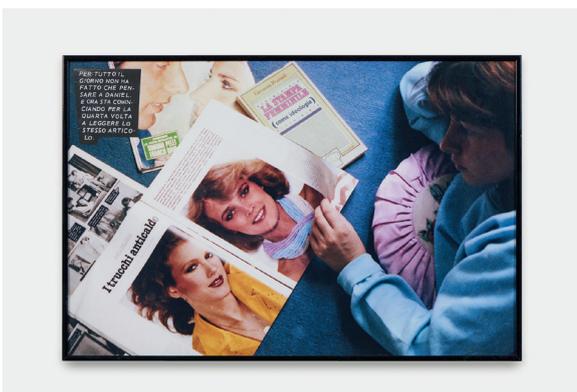
General Idea (1969-1994)
Untitled (AIDS with Cockroaches #2), 1993
Gouache sur offset sur papier
81 x 81 cm ; 88 x 88 x 5 cm encadré
court. MAI 36 Galerie, Zurich



Ian Burn and unknown artist (1939-1993)
«Value Added» Landscape No 7, 1992
Huile sur panneau, bois, émail, acrylique, boulons
et lettrage sur Perspex
59 x 87 x 10.5 cm
coll. court. Estate de Ian Burn et Milani Gallery



François Ristori (1936-2015)
Sans titre, ca 1970
Peinture sur papier
246 x 542 cm
coll. MAMCO, don du Fonds de dotation François Ristori



Nicole Gravier (*1949)
Per tutto il giorno non ha fatto altro che pensare a Daniel,
1976-1980,
Photo-texte, 30 x 45 c,m éd. 1/5
coll. MAMCO, œuvre acquise grâce à l'Association
des Amis du MAMCO, de Michael Ringier et de la
banque Mirabaud & Cie

ICONOGRAPHIE



Mierle Laderman Ukeles (*1939)

Touch Sanitation, Photo Day 1-15, Sweep 8, Brooklyn 14/15, 4/18/1980

Photographie de Marcia Bricker, 1977 - 1980/2017

Epreuve pigmentaire d'archivage

Avec cadre: 40.60 x 61 cm



Gordon Matta Clark (1943-1978)

Walls Paper, 1972

72 lithographies offset sur papier journal

Dimensions globales de l'affichage variables
support, chacun : 860 × 576 mm

coll. Tate Modern, Londres

PARTENAIRES 2023

Partenaires expositions Printemps 2023

- Australia Council for the Arts
- Centre Pompidou, Paris
- Estate de Gordon Matta-Clark
- Estate de Ian Burn
- Fonds de dotation Ristori
- Galerie Milani, Brisbane
- Galerie Zwirner, New York
- Tate Modern, Londres

Partenaires du MAMCO

Le MAMCO est géré par la FONDAMCO qui réunit la Fondation MAMCO, le Canton et la Ville de Genève. Le MAMCO remercie l'ensemble de ses partenaires publics et privés et, tout particulièrement, JTI, la Fondation Leenaards, la Fondation genevoise de bienfaisance Valeria Rossi di Montelera, Mirabaud & Cie SA, la Fondation Lombard Odier, Lenz & Staehelin, la Fondation du Groupe Pictet, la Fondation Coromandel, la Fondation Bru, la Fondation Philnor, m3 Groupe ainsi que Christie's et Sotheby's.

