

04 Preview

- Marcia Hafif
- René Daniëls

14 On View

- Rasheed Araeen
- Vaclav Pozarek
- *We Began By
Measuring Distance*
- Cabinet d'arts graphiques
Yūchi Yokoyama
- *Pattern, Decoration
& Crime*
- Mai-Thu Perret

32 Rear View

- Adrian Piper
- *Art & Entertainment*

46 Features

- Mai-Thu Perret
- Cabinet de
poésie concrète

62 Highlights



Editorial

Lionel Bovier

□ Si 2017 fut une année de profondes transformations pour le MAMCO, elle marquait surtout l'émergence d'un nouveau système programmatique. Nous avons en effet refondé alors ce qui fait l'une des singularités du musée: sa capacité à se présenter comme une « exposition globale ». Nous avons ainsi interrogé *les retours* de l'expressivité et de la figuration entre les années 1970 et aujourd'hui (autour de *Zeitgeist*); la *circulation* des images et leur « corporéalité », soit les stratégies artistiques qui conduisent les images à devenir la peau liquide et informationnelle qu'elles sont depuis le début des années 2000 (autour de la rétrospective de Kelley Walker); et le rôle du *récit* dans les arts visuels (autour de la rétrospective de William Leavitt). Ce que nous avons tenté d'inventer là, c'est une forme de syntaxe historique appliquée sur toutes les présentations muséales; c'est aussi postuler le musée comme laboratoire d'écriture collective de l'histoire d'un temps court, celui qui nous sépare des années 1960.

En 2018, nous avons non seulement poursuivi cette pratique méthodologique, mais en avons également élargi le champ temporel et géographique. A travers *Die Welt als Labyrinth*, une manifestation explorant les croisements du Lettrisme et de l'Internationale Situationniste et de figures telles que Ralph Rumney, Giuseppe Pinot Gallizio et Jacqueline de Jong, nous avons voulu offrir une *autre* cartographie de l'art européen au sortir de la deuxième guerre mondiale. Au sein de ces mouvements, s'inventaient en effet des formes et des gestes (la création de *situations*, la *dérive* et le *détournement*) qui conservent, pour l'art de notre temps, toute leur pertinence.

De même, en revenant sur le mouvement « Pattern & Decoration » des années 1970-1980, nous explorons l'histoire de pratiques, à l'instar de celle de Mai-Thu Perret à qui nous consacrons une exposition monographique, qui renouent avec une dimension décorative refoulée par la modernité, revalorisent des techniques

■ If 2017 was a year of important changes for MAMCO in all its departments, the year marked above all the emergence of a new programming system. In fact, we re-defined one of the museum's specificities: its capacity to present itself as a "total exhibition." We examined the *feedback* between expressivity and figuration between the 1970s and today (with the exhibition *Zeitgeist*); the *circulation* of images and their "corporality," or else the artistic strategies that lead images to become the liquid, informational surface that they have been since the early 2000s (through the Kelley Walker retrospective); and the role of *narrative* in the visual arts (around the William Leavitt retrospective). What we tried to devise here is a form of historical syntax applied to all forms of presentations in the museums; thus, also postulating the museum as a laboratory for the collective re-writing of the short period that separates us from the 1960s.

In 2018, we not only extended this methodological practice, but we broadened its temporal and geographical reach. With *Die Welt als Labyrinth*, a project exploring the crossroads between Letterism and the Situationist International, alongside such figures as Ralph Rumney, Giuseppe Pinot Gallizio, and Jacqueline de Jong, we wanted to provide a different mapping of European art after the Second World War. For, within this constellation of artistic groups, a real invention of forms and gestures happened (the creation of *situations*, the notions of *dérive* and *détournement*) which resonate in today's art world with utter relevance.

In the same way, by tracing back the "Pattern & Decoration" movement of the 1970-1980s, we are exploring the historiography of contemporary practices, such as the one of Mai-Thu Perret, to whom we also dedicate an exhibition. For the movement in question invites to re-evaluate the decorative dimension obscured by modernism, to revalorize craft techniques, and to examine its relationship with feminism.

artisanales dévaluées et revendiquent une dimension féministe.

Enfin, à partir de la rétrospective de Rasheed Araeen, nous inaugurons un premier volet de notre réflexion sur l'internationalisation du corpus exposé au musée et de l'émergence d'une histoire mondiale de l'art. Comme l'écrivait l'artiste en 1989¹, en précurseur de la politique culturelle de diversité qui prévaut aujourd'hui dans le domaine muséal, « cette histoire est exceptionnelle. Jamais elle n'a été contée. Ce n'est pas que personne n'en était capable; mais elle n'existait que sous forme de fragments, chacun de ces fragments affirmant son existence autonome, détachée du contexte de l'histoire collective. C'est l'histoire des hommes et

Finally, with Rasheed Araeen retrospective, we have inaugurated a first phase of our examination of the internationalization of the exhibited corpus in the museum as well as the emergence of a world art history. Araeen, a precursor of the politics of cultural diversity that presides nowadays in the museum world, wrote in 1989: "This story is exceptional. It has never been told before. This is not because no one was capable of doing so; it is just that it existed only in fragments, with each fragment affirming its own existence, separate from the context of collective history. It is the story of men and women who have braved their 'otherness' to burst into the modern space which was forbidden to them, so as to

Nous cherchons, en *nous exposant* à ces formes, à construire d'autres outils conceptuels, d'autres catégories esthétiques, d'autres narrations de ce temps court que nous envisageons.

des femmes qui ont bravé leur 'altérité' pour pénétrer dans l'espace moderne qui leur était interdit, afin non seulement de proclamer leurs revendications historiques sur cet espace, mais aussi de remettre en question le cadre qui en définissait les limites et le protégeait.» En programmant ainsi une séquence réfléchissant à cette émergence, nous cherchons, en *nous exposant* à ces formes, à construire d'autres outils conceptuels, d'autres catégories esthétiques, d'autres narrations de ce temps court que nous envisageons.

stand up not only for their historical claims over this space, but also to raise questions about the framework that defined its borders and protected it." By programming, in this way, a sequence that examines this emergence, we are attempting, by *exposing ourselves* to its forms, to construct other conceptual tools, other aesthetic categories, other narratives of the short period under examination.

1 « Introduction » in *The Other Story. Afro-Asian Artists in Postwar Britain*, Londres, Hayward Gallery, 1989, p. 9; traduction Jean-François Cornu pour l'anthologie *Art et mondialisation*, Sophie Orlando (ed.) et Catherine Grenier (s.l.d.r.), Editions du Centre Pompidou, Paris 2013, p. 80

1 "Introduction," *The Other Story. Afro-Asian Artists in Postwar Britain*, Londres, Hayward Gallery, 1989, p. 9



PREVIEW VIEW

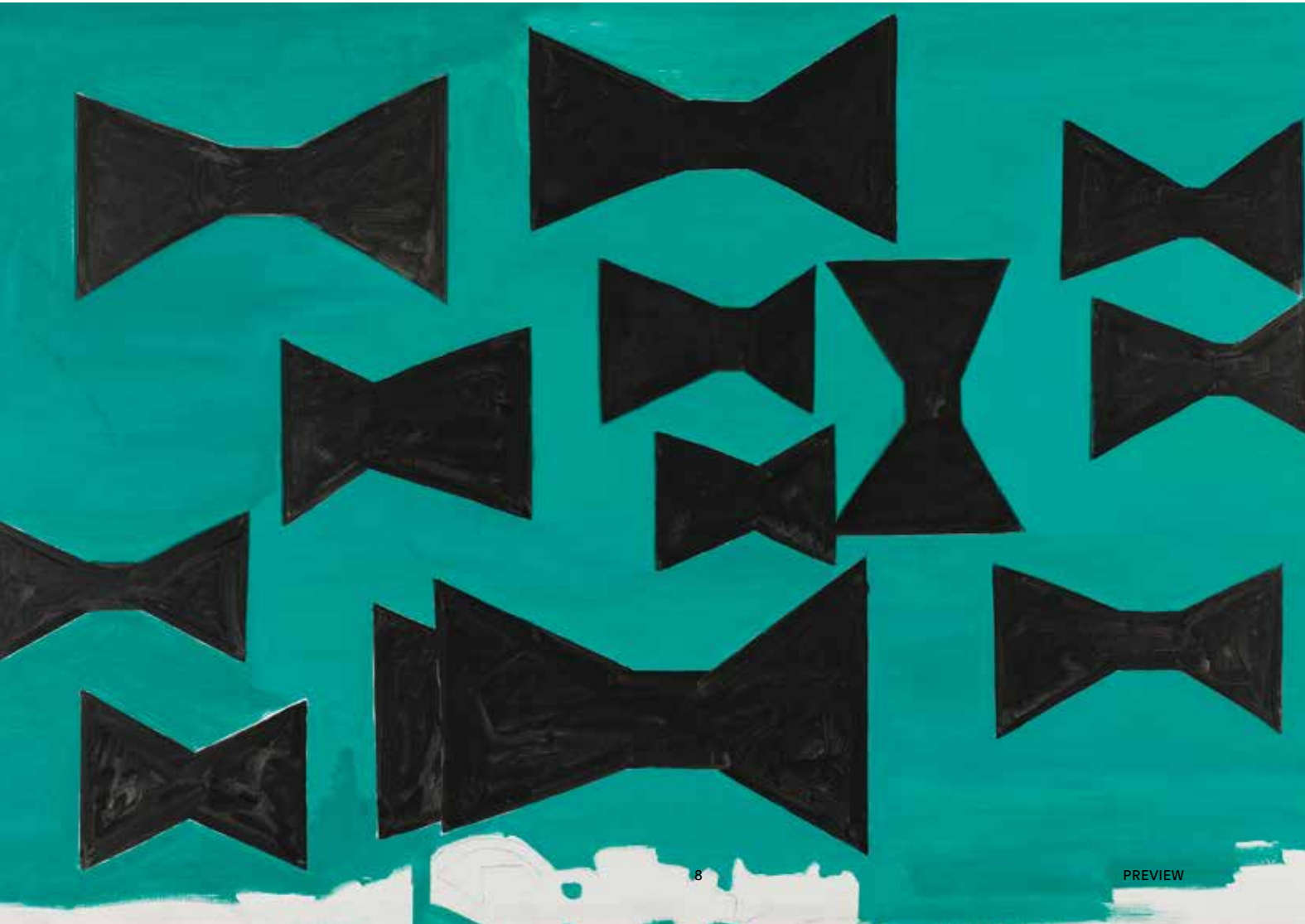
René Daniëls

Fragments of an Unfinished Novel

- Organisée par Devrim Bayar et Paul Bernard, en collaboration avec WIELS, Bruxelles
- Vernissage mardi 26.02.2019, 18h

27.02–05.05.2019



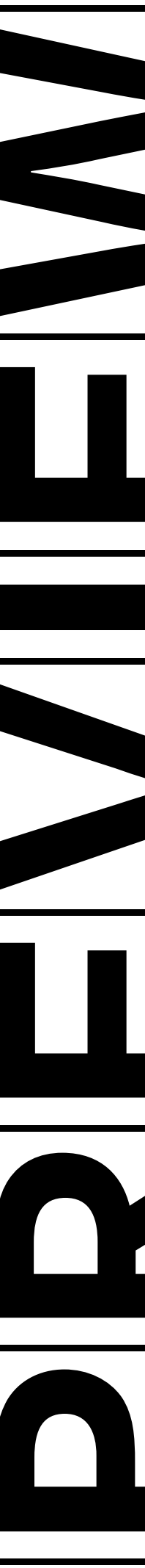


□ René Daniëls occupe une place majeure dans l'histoire de l'art de la seconde moitié du 20^e siècle, malgré l'interruption brutale de sa carrière en 1987 suite à un AVC. Il émerge à la fin des années 1970, au moment où la peinture figurative et expressive redevient populaire, et développe rapidement un langage personnel qui lui vaudra une reconnaissance tout aussi rapide. Il n'hésite pourtant pas à expérimenter différents styles picturaux, combinant certains motifs récurrents à des formes qui changent selon une logique associative onirique. On pourrait dire que, à l'instar d'un compositeur, Daniëls conçoit des *variations sur un thème*. A partir de 1984, un motif joue un rôle dominant: celui d'un espace d'exposition vu en perspective. Il reproduit cette forme, qui ressemble aussi à un nœud papillon, dans des compositions où il joue avec des effets miroir, des juxtapositions ou des changements d'orientation.

Inspirée par le titre d'un des rares textes de la main de Daniëls, l'exposition *Fragments from an Unfinished Novel* [Extraits d'un roman inachevé] rassemble des toiles historiques et plusieurs œuvres inédites, ainsi qu'une vaste sélection de dessins. Elle explore le phénomène du déjà-vu, la relation entre perception et mémoire, qui est au cœur de sa pratique et retrace le développement du langage visuel de Daniëls.

■ René Daniëls occupies a prominent place in the history of contemporary art from the latter half of the 20th century, despite the fact that his career was abruptly interrupted in 1987 after he suffered a stroke. Emerging in the late 1970s, when figurative and expressive painting once again became popular, Daniëls soon developed an original, personal language. Although he enjoyed early recognition, Daniëls had no qualms about experimenting with different pictorial styles. Nevertheless, certain motifs recur under constantly changing forms, following an associative, dream-like logic. Not unlike a composer, Daniëls devises *variations on a theme*. From 1984 onwards, one motif was to play a dominant role: that of an exhibition room seen in perspective. This form, resembling a bow tie, is reproduced in compositions in which he plays with mirroring effects, overlapping layers, or changes of direction.

Inspired by the title of one of the rare texts written by Daniëls, the exhibition *Fragments from an Unfinished Novel* explores the phenomenon of déjà vu and the relation between perception and memory, which lie at the heart of his practice. Including historic paintings and several works never previously exhibited, the exhibition recounts the development of Daniëls' visual language by exploring the effects of repetition and variation inherent in his work. A wide selection of drawings completes the presentation, offering a closer understanding of the evolution of his vocabulary.



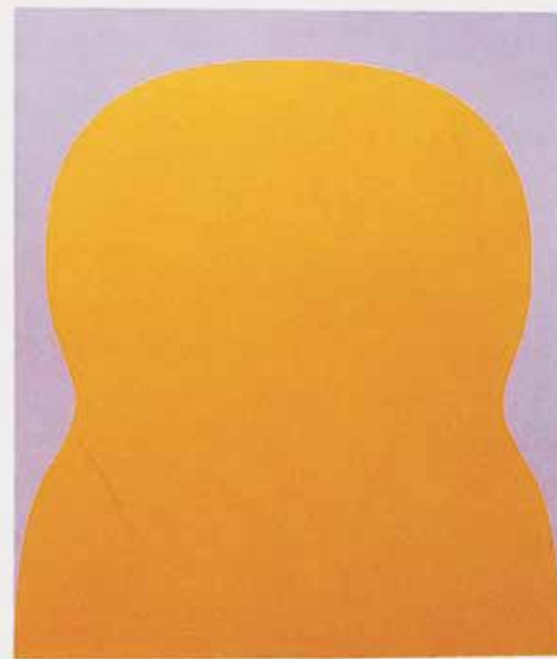
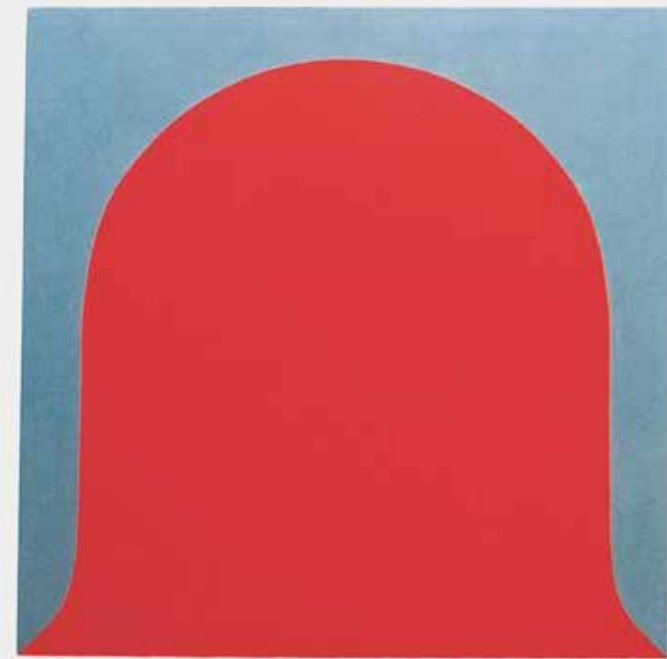
Marcia Hafif

Inventaire

- Organisée par Lionel Bovier et Sophie Costes
- Vernissage mardi 26.02.2019, 18h



27.02–05.05.2019



□ En septembre 1978 Marcia Hafif signe dans le magazine américain *Artforum* l'article «Beginning again» dans lequel elle analyse le contexte de son retour à la peinture six ans auparavant. Sa carrière picturale s'affirme véritablement lors de son installation à Rome de 1961 à 1969 lorsqu'elle explore de façon programmatique¹ une forme d'abstraction. Suivra une parenthèse californienne conceptuelle où le médium photographique et la vidéo interviendront comme modes opératoires privilégiés.

En 1972, après son installation à New York, Marcia Hafif commence par dessiner des successions de lignes parallèles verticales débutées dans le coin supérieur gauche de la feuille jusqu'à ce que la page soit couverte de lignes semblables. Elle reproduit par la suite le processus sur des toiles de format variables avec «les éléments indéniables de la peinture... la toile, la peinture, l'outil d'application de la peinture et la main de l'artiste... [pour]... couvrir le dessus de la toile avec de la peinture, pas plus, pas moins... Les coups de pinceau se développent selon les qualités du pigment». Elle n'utilise dans un premier temps qu'un pigment à la fois se concentrant sur les aspects fondamentaux de la pratique du monochrome, développant les questions posées pendant les premières années du 20^e siècle par les avant-gardes européennes et les courants picturaux américains de l'après-guerre.

Après avoir étudié et longuement présenté les œuvres produites pendant les années romaines, le MAMCO prolonge sa réflexion sur l'œuvre peinte de Marcia Hafif en montrant au printemps 2019 une sélection de dessins et de peintures réalisés dès 1972 et appartenant au corpus baptisé «Inventaire» par l'artiste.

Marcia Hafif nous a quittés le 24 avril dernier, alors qu'elle travaillait à plusieurs projets d'exposition, dont celle du MAMCO.

1 La période romaine est marquée par la production de 210 peintures, dont subsiste la moitié et 250 dessins et collages recensés dans le catalogue raisonné de la période publié par le MAMCO en 2010.

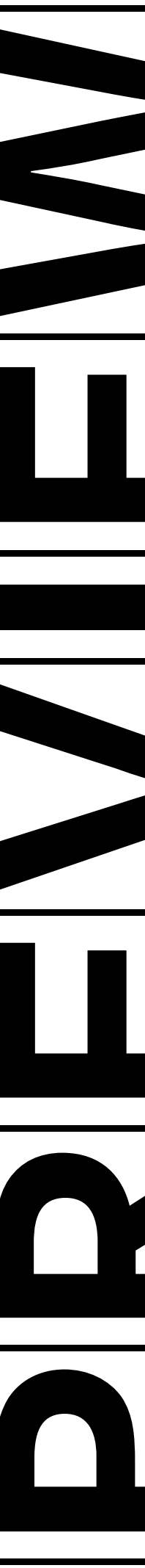
■ In September 1978, Marcia Hafif published in the American magazine *Artforum* an article, entitled "Beginning Again" in which she analyzed the context of her return to painting six years before. Her pictorial career really took off when she was based in Rome between 1961 and 1969, during which she explored programmatically¹ a form of abstraction. Then followed a conceptual Californian parenthesis in which the media of photography and video acted as her preferred ways of working.

In 1972, after moving to New York, Marcia Hafif started by drawing series of vertical parallel lines, beginning in the upper left corner of the sheet, until the page had been covered by similar lines. She then reproduced the same process on variously formatted canvases, with the "undeniable elements of painting ... canvas, paint, the tool for applying the paint and the artist's hand ... [to] ... cover the surface of the canvas with paint, no more, no less ... The strokes of the brush are developed according to the qualities of the pigment." Initially, she used just one pigment at a time, focusing on the fundamental aspects of monochrome painting, developing the questions raised during the early years of the 20th century by the European avant-gardes and American painting currents after the Second World War.

After having studied and presented over a long time the works produced during her years in Rome, MAMCO is extending its reflections about Marcia Hafif's painted oeuvre by displaying in spring 2019 a selection of drawings and canvases produced as early as 1972 and belonging to the corpus which the artist has entitled "the Inventory."

Marcia Hafif sadly passed away on April 24, while working on several exhibition projects, among which the MAMCO's one.

1 Her Rome period was marked by the production of 210 paintings, half of which survive, and 250 drawings and collages listed in the catalogue raisonné of this period by MAMCO in 2010.





ON
VIEW

Rasheed Araeen: une rétrospective

- Organisée par Nick Aikens et Paul Bernard, l'exposition a d'abord été présentée au Van Abbemuseum d'Eindhoven et circule ensuite au BALTIC Centre for Contemporary Art, Gateshead et au Garage Museum of Contemporary Art, Moscou
- Avec le soutien de la Fondation Stanley Thomas Johnson

Vaclav Pozarek

- Organisée par Lionel Bovier et Fabrice Stroun
- Avec le soutien de la Ernst Göhner Stiftung

We Began By Measuring Distance

- Organisée par Hoor Al Qasimi
- Avec le soutien de la Sharjah Art Foundation

Cabinet d'arts graphiques Yūchi Yokoyama

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



30.05–09.09.2018

□ Cet été, le MAMCO a inauguré, à l'occasion de la rétrospective consacrée à l'artiste d'origine pakistanaise Rasheed Araeen, un premier volet de sa réflexion sur l'internationalisation de son corpus exposé et de l'émergence d'une histoire mondiale de l'art. Le rapport politique que Rasheed Araeen entretient avec les formes dites « minimales » et son engagement dans la théorie postcoloniale confèrent à sa pratique une valeur exemplaire dans le processus de « décolonisation » de l'histoire de l'art de la seconde moitié du 20e siècle. L'hégémonie occidentale des institutions muséales et historiographiques a en effet imposé le mythe d'un « musée d'art moderne universel », dont on mesure aujourd'hui le caractère proprement idéologique. Ce sont donc aussi bien les résonances d'une logique évolutionniste et progressiste de l'histoire de l'art que les contextes culturels considérés qui sont aujourd'hui mis en question par l'intégration d'autres récits.

Ainsi que l'explique Nick Aikens dans l'ouvrage qui accompagne l'exposition, la pratique d'Araeen n'a de cesse de repenser les affirmations formelles, idéologiques et politiques du modernisme eurocentrique.

Rasheed Araeen est né en 1935 à Karachi (Pakistan), où il réalise, sans éducation artistique formelle, ses premiers travaux dans les années 1950 qui attestent déjà son intérêt pour des compositions géométriques aptes à traduire des impressions. Lorsqu'il arrive à Londres en 1964, diplômé d'ingénieur en poche, Araeen est frappé par les sculptures en métal coloré d'Anthony Caro. A la fin des années 1960, il aura développé son propre langage, basé sur l'usage de formes simples et la notion de symétrie, comme l'attestent les premières *Structures*. Ces sculptures, outre leur aspect constructif et minimal, invitent également à la relation avec le spectateur, qui peut parfois en modifier l'arrangement. La rétrospective, qui couvre près de 60 ans de travail, conduit le visiteur à travers cinq chapitres, des œuvres des années 1950 aux sculptures des années

■ This summer, on occasion of the retrospective devoted to the Pakistani artist Rasheed Araeen, MAMCO has inaugurated the first phase of its reflections regarding the internationalization of the corpus it displays and the emergence of a “world art history.”

The political relationship that Rasheed Araeen has with so-called “minimal” forms, and his commitment to postcolonial theory, gave his practice an exemplary value in the “de-colonization” process of art history in the second half of the 20th century. For, the Western hegemony of museums and historiographical institutions had imposed the myth of a “universal museum of modern art” whose truly ideological nature can now be gauged. It is thus both the resonances of an evolutionary and progressive vision of art history, and the cultural contexts under consideration, which have today been put into question by the inclusion of other narratives.

Rasheed Araeen was born in 1935 in Karachi (Pakistan), where, with no formal artistic education, he produced his first works during the 1950s. They already attested to his interest in the geometric compositions, while still suiting to an expression of impressions. When he arrived in London in 1964, as a qualified engineer, Araeen was struck by Anthony Caro's colored metal sculptures. By the end of the 1960s, he had developed his own language, based on the use of simple forms, and the notion of symmetry, as can be seen in his first *Structures*. Apart from their constructive and minimal aspect, these sculptures are also an invitation to a relationship with the spectators, who can sometimes alter their arrangements. The retrospective, spanning a 60 years' career, leads the visitors through five

1960 et 1970, et, suite à son engagement politique de plus en plus affirmé dans les années 1980, des séries de panneaux cruciformes des années 1980-1990 à ses travaux les plus récents réunis sous le titre de *Homecoming*.

Ainsi que l'explique Nick Aikens dans l'ouvrage qui accompagne l'exposition, la pratique d'Araeen n'a de cesse de repenser les affirmations formelles, idéologiques et politiques du modernisme eurocentrique. Cette interrogation est au cœur de sa pratique, tant artistique qu'intellectuelle. Elle nourrit aussi bien son engagement dans le mouvement des Black Panthers en 1972 que la fondation de la revue *Third Text* en 1987. Elle sous-tend ses performances des années 1970 et ses *Structures* para-minimales. Elle débouche également sur les autoportraits identitaires du début des années 1980 et sur les compositions photographiques de la même décennie. Et, comme nous le rappellent les peintures de la récente série *Opus* inspirées par les arts décoratifs islamiques, Araeen répond aux prétentions universalistes du modernisme occidental par l'affirmation de l'origine hétérogène du langage abstrait.

Pour autant, l'impératif de la globalisation d'intégrer la « différence » ne suffit pas à résoudre les problèmes d'une idéologie dominante. Ce qui est en jeu, du point de vue d'un musée tel que le MAMCO, c'est bien plutôt de mesurer comment la prise en compte de ces différences modifie notre compréhension des formes et des pratiques que nous conservons. C'est sur notre conception de l'historiographie récente, du découpage de ses périodes tout autant que des contours esthétiques appliqués aux mouvements artistiques considérés, que ces réflexions doivent porter. Comment voyons-nous, par exemple, les ensembles que le musée conserve de Siah Armajani (*1939), artiste d'origine iranienne émigré aux Etats-Unis, ou de Julije Knifer (1924-2004), artiste d'origine croate basé à Paris, à travers le prisme de l'exposition de Rasheed Araeen ? L'équation que l'artiste pakistanais établit entre symétrie et démocratie peut-elle servir à éclairer la symbolique au cœur du travail d'Armajani ? L'ironie présente dans ses *Structures* recombinaisons n'évoque-t-elle

chapters, from the works of the 1950s, through the sculptures of the 1960s and 1970s; then, following his increasingly affirmed political commitment in the 1980s, to the series of cruciform panels from the 1980s and 1990s; and his most recent pieces, brought together under the title *Homecoming*.

As Nick Aikens explains, Araeen's practice has constantly rethought the formal, ideological, and political affirmations of Eurocentric modernism. This questioning lies at the heart of his practice, both in artistic and intellectual terms. It fed both into his involvement with the Black Panthers movement in the 1972, and the setting-up of the review *Third Text* in 1987. It underlay his performances in the 1970s, and his para-minimal *Structures*. What is more, it led to his identity self-portraits from the early 1980s and his photographic compositions from the same period. And, as we can be reminded by the paintings from the recent *Opus* series, inspired by Islamic decorative art, Araeen responds to the universalist pretensions of Western modernism by an affirmation of the multiple origins of abstract language.

Yet, the globalizing imperative to bring in “differences” is not enough to resolve the issues coming from a dominant ideology. For a museum like MAMCO, what is at stake is rather to gauge to what extent taking into account these differences modifies our understanding of the forms and practices we collect. What should be considered is our conception of recent historiography, and the division of its periods, as much as the aesthetic contours applied to the movements in question. For example, how do we see the museum collection containing the work of Siah Armajani (*1939), an Iranian artist who emigrated to the USA, or of Julije Knifer (1924-2004), a Croatian artist who was based in Paris, through the prism of Rasheed Araeen's show? Can the equation that he established between symmetry and democracy help to shed light on the symbolism at the heart of Armajani's work? Doesn't the irony in his re-combinable *Structures* bring to mind the view that the members of the Gorgona group, with whom Knifer participated between 1959 and 1966,



pas le regard que les membres du groupe Gorgona, auquel participa Knifer entre 1959 et 1966, portent sur la création? Bref, est-il possible pour le musée de construire d'autres outils conceptuels, d'autres catégories esthétiques, d'autres récits du temps court que nous envisageons en exposant ces artistes, c'est-à-dire en *s'exposant* à ces formes?

Ces questions sont au cœur des expositions de la séquence d'été 2018, parmi lesquelles celle consacrée à l'artiste d'origine tchèque Vaclav Pozarek qui invite à mesurer l'impact de l'art d'Europe de l'Est (avant la chute du Mur) sur le vocabulaire abstrait d'un artiste actif en Suisse depuis le milieu des années 1970.

Après des études de cinéma à Prague, Vaclav Pozarek (*1940, Budweis, aujourd'hui République Tchèque), part à Hambourg et à Londres. Il s'inscrit alors à la Saint Martins School of Art, dans l'atelier d'Anthony Caro, avant de s'installer à Berne. C'est son intérêt pour l'art concret et notamment pour Richard Paul Lohse qui l'attire d'abord en Suisse. Là, il développe une singulière synthèse des principes constructivistes et des questions de l'application des arts au réel. Il privilégie la sculpture et le dessin, mais il a aussi réalisé des installations, des photographies et des films. Pour ses expositions personnelles, Pozarek dessine souvent des logotypes, comme il l'a fait pour celle du MAMCO qui se déploie sur plus de 500 m² au 2^e étage et rassemble une quarantaine d'œuvres datant des années 1970 à nos jours.

Ses sculptures oscillent entre abstraction et « objets concrets » : les proportions renvoient tour à tour à une forme élémentaire et à un meuble singulier, tandis que certains assemblages dénotent une menuiserie sophistiquée ou évoquent un lambris. Les dessins apparemment abstraits revêtent une dimension indicielle, à la manière d'un plan d'architecture ou de l'ornementation d'une façade.

S'il semble s'inscrire dans une histoire de la sculpture minimale qui s'est définitivement affranchie de la représentation mimétique ou du socle, Vaclav Pozarek corrompt cette orthodoxie moderne par le recours à des techniques artisanales et des références vernaculaires.

had of creation? In other words, is it possible for a museum to construct different conceptual tools, aesthetic categories, and other narratives of the passing of time as we see it, while exhibiting these artists, and thus *exposing ourselves* to such forms?

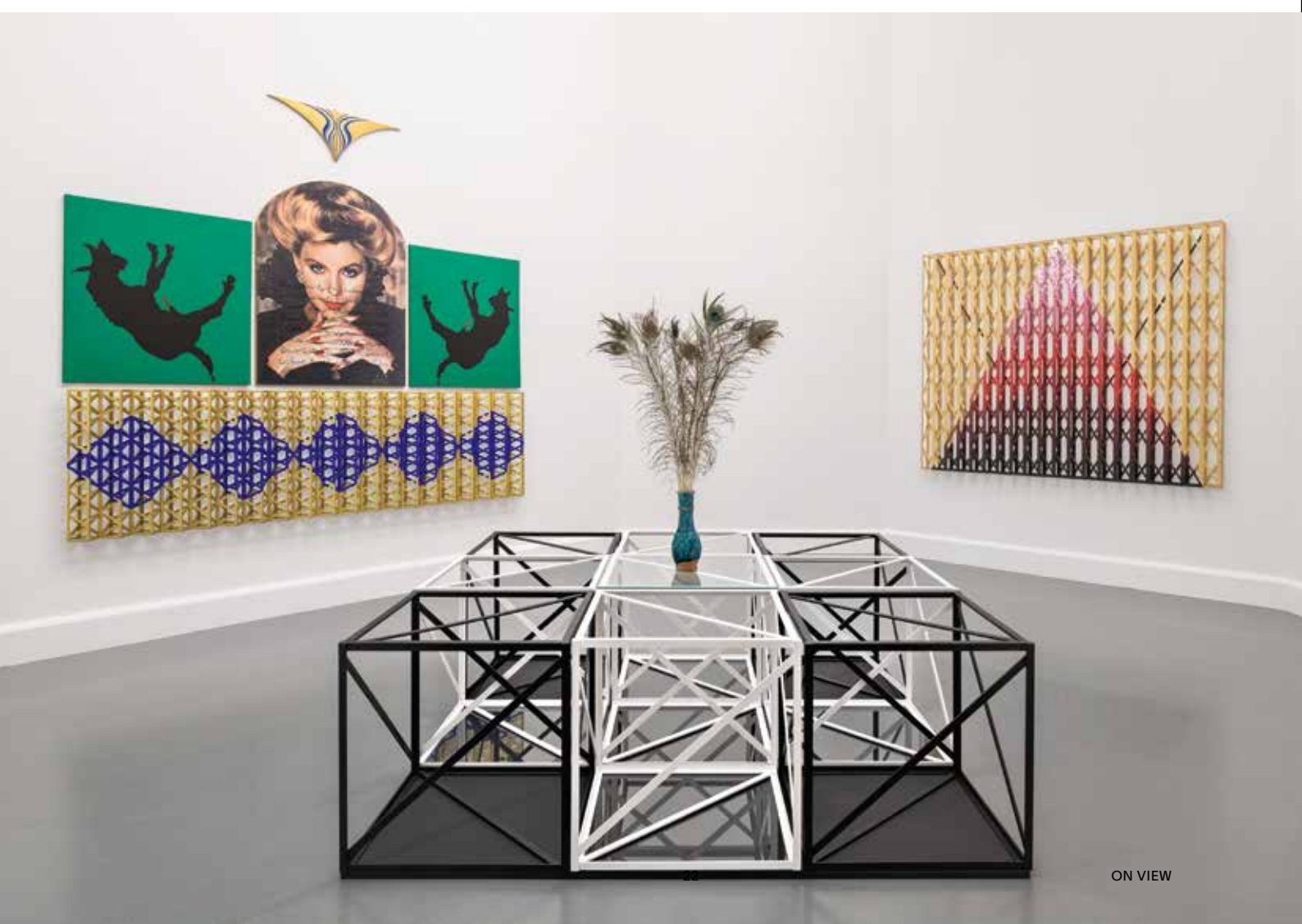
These questions lied at the heart of the exhibitions of the summer 2018 sequence, such as the one devoted to the Czech artist Vaclav Pozarek, with its invitation to measure the impact of Eastern European art (before the fall of the Wall) on the abstract vocabulary of an artist working in Switzerland since the 1970s.

After film studies in Prague, Vaclav Pozarek (*1940, Budweis, today in the Czech Republic), moved to Hamburg and then London. He entered Saint Martin's School of Art, in Anthony Caro's class, before setting up home in Bern. It was his interest in Concrete art, and in particular Richard Paul Lohse, that initially attracted him to Switzerland. There, he developed a particular synthesis of constructivist principles and questions concerning the application of the arts to reality. He has since focused on sculpture and drawing, but has also produced installations, photographs, and films. For his solo exhibitions, Pozarek often designs logotypes, as is the case for the exhibition at MAMCO, covering more than 500m² on the 2nd floor, and bringing together a good forty pieces, from the 1970s to today.

His sculptures vary between abstraction and "concrete objects": the proportions allude turn by turn to an elementary or singular form of furnishing, while other set-ups bring to mind sophisticated woodwork or panelling. These apparently abstract designs have an inexpressible dimension, as a form of architecture or else the ornamentation of a façade. While seeming to be part of the history of Minimalist sculpture, which had lastingly freed itself from mimetic depiction, or the plinth, Vaclav Pozarek corrupts modern orthodoxy thanks to his use of craft techniques and vernacular allusions.

A selection of works from the collection of the Sharjah Art Foundation, a reference Middle-East institution, organized by its



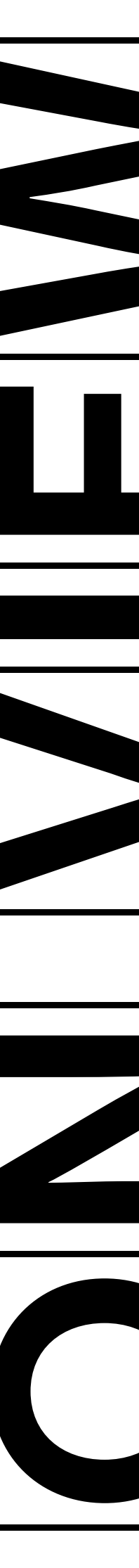


Une sélection d'œuvres de la collection de la Sharjah Art Foundation, institution de référence au Moyen-Orient, organisée par sa directrice Hoor Al Qasimi, répondait à une invitation d'élargir le cadre de référence des pratiques considérées au MAMCO et d'organiser une série d'échos à la rétrospective de Rasheed Araeen. Elle a permis de découvrir, pour la première fois en Suisse, des artistes tels que Hassan Sharif, Marwan Rechmaoui et Basma Al Sharif.

Enfin, cet été a marqué aussi l'ouverture d'un Cabinet dédié à des pratiques exogènes à l'art, telles que l'illustration et la bande-dessinée, mais dont les productions ont partie liée avec des formes d'expression enregistrées dans le domaine artistique. Après un espace consacré à la nébuleuse Fluxus et construit autour des archives Ecart, puis d'un Cabinet de poésie concrète, ce troisième lieu, ni permanent ni éphémère, est conçu comme une interface entre les expositions présentées au MAMCO et un champ de création qui résonne avec le terrain local. C'est en effet en 1827 à Genève, avec Rodolphe Töpffer, que l'on fait couramment remonter l'origine de la bande-dessinée. La présence de nombreux auteurs et la mise en place de nouvelles formations à travers l'ESBD vont permettre de développer une chambre de résonance entre le musée et la cité. La programmation de ce Cabinet, confiée à Fabrice Stroun, a été inaugurée par la présentation de travaux du japonais Yūchi Yokoyama, choisis en collaboration avec Mathis Gasser.

director Hoor Al Qasimi, responded to the invitation to broaden the frame of reference of practices under review at MAMCO and to set up a series of echoes to Rasheed Araeen's retrospective. It allows for the discovery, for the first time in Switzerland, of such artists as Hassan Sharif, Marwan Rechmaoui, and Basma Al Sharif.

Finally, this summer also marked the opening of a Cabinet devoted to practices such as illustration and graphic novels. After a space devoted to the Fluxus constellation, and built up around the ECART archives, along with a Cabinet of Concrete Poetry, this third space, which is neither permanent nor ephemeral, has been conceived as an interface between MAMCO's exhibitions and a field of creation that chimes with local work. For, the history of comic books can generally be traced back to 1827, in Geneva, with the work of Rodolphe Töpffer. The presence of a large number of authors, and the setting-up of fresh training schemes with the ESBD school, will allow for a new resonance between the museum and the city. The programming of this Cabinet, entrusted to Fabrice Stroun, has been inaugurated by a presentation of work by the Japanese artist Yūchi Yokoyama, selected in collaboration with Mathis Gasser.



Pattern, Decoration & Crime

- Organisée par Lionel Bovier, Franck Gautherot et Seungduk Kim, en collaboration avec Le Consortium, Dijon
- Vernissage mardi 9.10.18, 18h

Mai-Thu Perret

- Organisée par Lionel Bovier et Julien Fronsacq
- Vernissage mardi 9.10.18, 18h



10.10.2018–03.02.2019



□ Cet automne, le MAMCO revient tout d'abord sur un mouvement artistique des années 1970-1980 intitulé «Pattern & Decoration», qui connut un succès international dans les années 1980, puis fit récession dans les décennies suivantes.

La plupart des artistes impliqués réagissent aux écoles abstraites qui prédominent depuis l'après-guerre et s'opposent notamment à l'art minimal et conceptuel. Mais ces artistes critiquent également la domination masculine et occidentale qui traverse le modernisme en général. Le groupe réuni autour du «motif» et de la «décoration» (qui comprend un nombre équivalent de femmes et d'hommes), s'empare de formes considérées comme mineures et revendique la notion de décoration comme le véritable refoulé de la modernité.

En faisant référence à l'ornementation utilisée pour des papiers-peints, des «quilts» ou des étoffes imprimées, en s'inspirant aussi bien de l'art décoratif islamique que des mosaïques byzantines et mexicaines, des broderies turques et de la gravure japonaise, des tapis indiens et des miniatures iraniennes, ces artistes ouvrent le champ de l'art de leur temps. En créant des œuvres à mi-chemin entre le tableau et l'objet des arts appliqués, ils/elles sont également à la croisée d'une contestation postmoderne des disciplines. Enfin, en revalorisant des pratiques artisanales dévaluées et en réclamant le droit de faire migrer ces techniques de la sphère domestique au domaine public de l'art, ils/elles partagent également plusieurs points communs avec le mouvement d'art féministe de la décennie 70.

Essentiellement américain, le mouvement «Pattern & Decoration» a été défendu par des galeries comme Holly Solomon à New York et Bruno Bischofberger en Suisse, et a réuni des artistes tels que Cynthia Carlson, Brad Davis, Valerie Jaudon, Joyce Kozloff, Rodney Ripps, Thomas Lanigan-Schmidt, Miriam Schapiro, Betty Woodman, George Woodman et Robert Zakanitch.

L'exposition du MAMCO, co-organisée avec le Consortium de Dijon, comprend aussi plusieurs œuvres d'artistes associés au groupe Supports/Surfaces, dont la réception est également en transformation depuis quelques années, ainsi que des pièces de Lynda Benglis et Marc Camille Chaimowicz.

■ This Fall, MAMCO examines the “Pattern & Decoration” movement, formed in the 1970s and that enjoyed international success in the 1980s, before fading in the decades thereafter. Most of the artists involved were reacting against the dominance of abstract schools in the post-War era, with a particular opposition to Minimal and Conceptual art. They also critiqued the pervasive dominance of Western art and male artists in the context of modernism as a whole. Including an equal number of men and women, the group organized around “pattern and decoration” reconnected with what was widely perceived as “minor” art forms and asserted decoration as the true repressed of modernity.

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

Essentially American, the “Pattern & Decoration” movement was supported by gallerists such as Holly Solomon in New York or Bruno Bischofberger in Switzerland, and attracted artists including Cynthia Carlson, Brad Davis, Valerie Jaudon, Joyce Kozloff, Rodney Ripps, Thomas Lanigan-Schmidt, Miriam Schapiro, Betty Woodman, George Woodman, and Robert Zakanitch. MAMCO's exhibition, co-organized with the Consortium in Dijon, also includes several pieces by artists associated with the Supports/Surfaces group, whose work has been widely revisited and reconsidered in recent years, together with works by Lynda Benglis and Marc Camille Chaimowicz.



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

Afin d'explicitier le contraste que les artistes de la manifestation *Pattern, Decoration & Crime* apportent au paysage artistique de leur époque, le troisième étage du MAMCO est réinstallé autour de ses collections. On y retrouvera non seulement l'Appartement, qui joue ici le rôle d'une « period room » des années 1970, mais également des nouvelles salles consacrées à Dan Flavin et à l'art post-minimal. En outre, des artistes européens, parfois moins connus, associés aux mouvements dominants des années 1960-1970, à l'instar de Fabio Mauri, Gianni Piacentino ou Franz Erhard Walther, bénéficient également d'une présentation monographique.

Le groupe réuni autour du « motif » et de la « décoration » (qui comprend un nombre équivalent de femmes et d'hommes), s'empare de formes considérées comme mineures et revendique la notion de décoration comme le véritable refoulé de la modernité.

Le premier étage du musée est, quant à lui, dédié à une rétrospective de Mai-Thu Perret, artiste suisse d'origine franco-vietnamienne et vivant à Genève.

Alors que des institutions telles que le SFMOMA à San Francisco, la Renaissance Society de Chicago, la Chisenhale Gallery de Londres, mais également le Nasher Sculpture Center de Dallas, le Kunsthaus d'Aarau, le Bonnefantenmuseum de Maastricht et la Haus Konstruktiv de Zurich, ont réalisé, ces dernières années, d'importantes expositions de Mai-Thu Perret, le MAMCO ne lui avait encore consacré qu'une modeste présentation, à l'occasion de sa nomination au Prix Manor Genève, en 2011. Pourtant, l'artiste a su développer une pratique singulière, qui traverse les disciplines (de la sculpture au film, en passant par la

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

To make explicit the contrast between the artists featured in *Pattern, Decoration & Crime* and the artistic landscape of their day, MAMCO's third floor has been re-hung to focus on the museum's holdings in that area. Featured works includes the *Apartment*, presented as a “period room” from the 1970s, and new rooms devoted to Dan Flavin and post-Minimal art. Lesser-known European artists associated with the dominant movements of the 1960s and 1970s, such as Fabio Mauri, Gianni Piacentino, or Franz Erhard Walther are also dedicated individual presentations.

The museum's first floor is devoted to a retrospective of the work of Mai-Thu Perret, a Swiss artist of Franco-Vietnamese origin, living in Geneva.

In recent years, Mai-Thu Perret's work has featured in large-scale exhibitions at institutions such as SFMOMA in San Francisco, the Renaissance Society in Chicago, the Chisenhale Gallery in London, the Nasher Sculpture Center in Dallas, the Kunsthaus in Aarau, the Bonnefantenmuseum in Maastricht, and the Haus Konstruktiv in Zurich, but this is her first major exhibition at MAMCO, following her nomination for the Manor Prize in 2011: a singular omission for an artist whose distinctive practice embraces disciplines from sculpture to film, ceramics and performance, referencing multiple

céramique et la performance), multiplie les référents (des mouvements avant-gardistes du 20^e siècle aux philosophies orientales) et fusionne les méthodologies (faisant usage de ses études littéraires aussi bien que de ses expériences curatoriales).

A la fin des années 1990, elle élabore, sous le titre de *The Crystal Frontier*, la fiction d'une communauté de femmes portant le nom de *New Ponderosa Year Zero* et inspirée de Llano del Rio, un projet communautaire et socialiste des années 1910 dans le Désert de Mojave. L'histoire de cette communauté fictive est aussi le premier protocole de travail de l'artiste pour la production d'objets. Formellement, les œuvres renvoient au constructivisme et au Bauhaus, des mouvements qui ont mis l'art au service de la construction d'une société nouvelle, ainsi qu'à des formes artisanales et décoratives souvent marginalisées par l'histoire de l'art. « Je pense vraiment, déclare Mai-Thu Perret, que l'histoire de l'art occidental est dominée par les hommes et je m'intéresse aux histoires qui prennent en compte des figures ou réalités marginalisées/oubliées. J'aime utiliser mon travail comme un espace spéculatif où je peux imaginer différentes histoires à venir ou qui restent à raconter. »

Ajoutant, année après année, de nouveaux corpus à son travail (mannequins, céramiques, textiles, sculptures en rotin, néons, etc.), comme autant de chapitres d'une fiction concrète, existentielle, Mai-Thu Perret fait bien plus que d'excaver des éléments du modernisme: elle les réinscrit dans notre présent, leur conférant le rôle d'embrayeurs narratifs à disposition des spectateurs.

sources from 20th-century avant-garde movements to Eastern philosophies, and blending methodologies to draw on her literary studies and her experience as a curator.

At the end of the 1990s, Mai-Thu Perret developed *The Crystal Frontier*, a fictional narrative of a community of women calling themselves *New Ponderosa Year Zero*, inspired by Llano del Rio, a real-life Socialist communitarian project established in the 1910s, in the Mojave Desert. The history of this fictional community is also the primary protocol for the artist's output of objects. Formally, the works evoke Constructivism and the Bauhaus, movements that saw art as the catalyst for the construction of a new society and the revival of decorative forms often marginalized in the history of art. “I really think,” declares the artist, “that men have dominated Western art history, and I am interested in histories that take account of marginal/forgotten figures or realities. I like using my work as a speculative space in which I can imagine alternative histories to come, stories that are still to be told.”

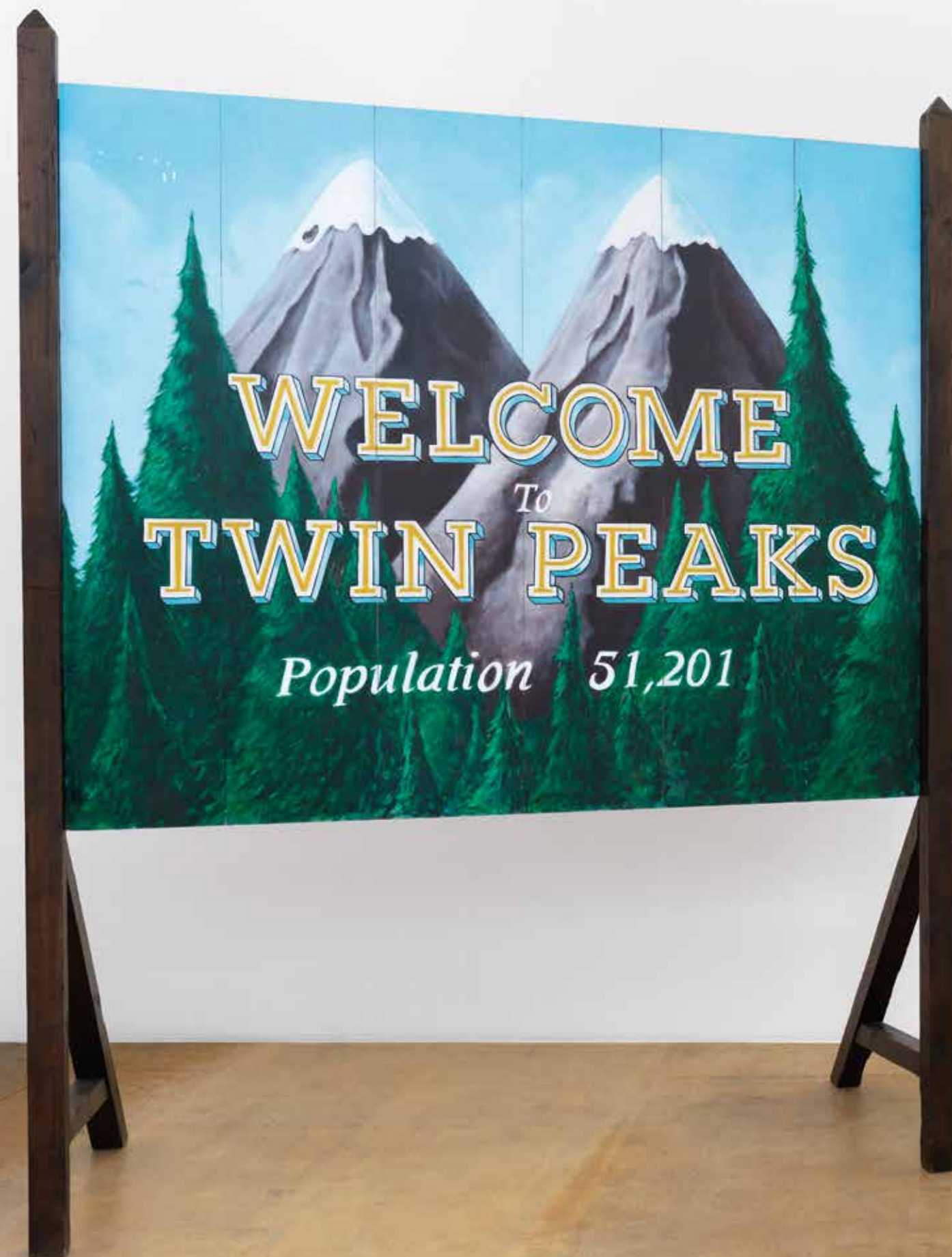
Mai-Thu Perret adds new corpuses to her work each year—mannequins, ceramics, textiles, rattan sculptures, neon and more—like the successive chapters in a concrete, existential fiction. She does more than excavate the elements of modernism: she reinstates them in our present context, as narrative “shifters” at disposal to the viewer.

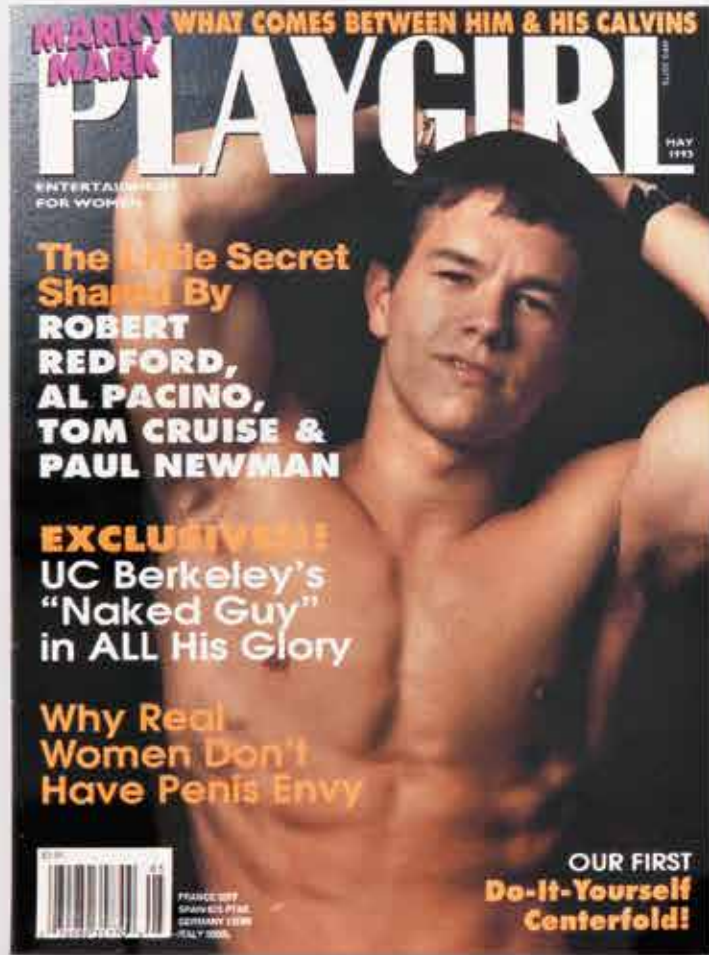


REAR VIEW

Art & Entertainment

Alex Bag, Gretchen Bender, Joseph Beuys, Jennifer Bolande, Marcel Broodthaers, Maurizio Cattelan, Cosey Fanni Tutti, Sylvie Fleury, Nicolas Garait-Leavenworth, General Idea, Gilbert & George, Rodney Graham, Robert Heinecken, Pierre Huyghe, IFP, Alex Israel, Alain Jacquet, Larry Johnson, Mike Kelley & Paul McCarthy, Silvia Kolbowski, Jeff Koons, Mark Leckey, Allan McCollum, Adam McEwen, John Miller, Philippe Parreno, Donna-Lee Philips, Richard Prince, Pruitt & Early, David Robbins, Martha Rosler, Julia Scher, Cindy Sherman, Michael Smith, Elaine Sturtevant, Jacques Toulorge (readymades belong to everyone®), Andy Warhol, John Waters, Christopher Williams





□ L'exposition *Art & Entertainment* est un projet élaboré à partir des écrits de l'artiste américain David Robbins sur les rapports entre l'art et la notion de « spectacle ». Elle s'est construite sur une inversion notable entre la période qui court du Pop Art aux années 1990 et celle qui nous sépare du début du 21^e siècle : les artistes intervenant dans l'industrie culturelle et les circuits du divertissement sont aujourd'hui remplacés par des célébrités de l'industrie cinématographique ou musicale utilisant des formats artistiques. Partant de ce constat, l'exposition souhaitait réunir les étapes d'un rapport entre art et « entertainment » allant de la critique du spectaculaire à l'horizon de la culture de la célébrité, en passant par le démontage de ses mécanismes et de ses outils. Jill Gasparina nous propose ici une présentation succincte du concept de « concrete comedy » forgé par David Robbins extraite de l'essai « Pro-Imagination » qu'elle a consacré aux écrits de l'artiste.

L'exposition *Art & Entertainment* est un projet élaboré à partir des écrits de l'artiste américain David Robbins sur les rapports entre l'art et la notion de « spectacle ». Elle s'est construite sur une inversion notable entre la période qui court du Pop Art aux années 1990 et celle qui nous sépare du début du 21^e siècle : les artistes intervenant dans l'industrie culturelle et les circuits du divertissement sont aujourd'hui remplacés par des célébrités de l'industrie cinématographique ou musicale utilisant des formats artistiques.

■ The exhibition *Art & Entertainment* is a project based on the writings of the American artist David Robbins, about the relationship between art and this notion of “entertainment.” It was constructed around a clear inversion between the era that runs from Pop art to the 1990s, and the period that separates us from the beginning of the 21st century: the artists who participated in the cultural industry and the circuits of entertainment have today been replaced by celebrities in the film or music industry who use artistic forms. Based on this observation, the exhibition intended to bring together the stages in this relationship between art and “entertainment,” going from criticisms of show business to the horizon of the culture of celebrity, while picking apart its mechanisms and tools. Jill Gasparina is offering here a succinct presentation of the concept of “concrete comedy,” forged by David Robbins, and taken from the essay “Pro-Imagination” that she has devoted to the artist’s writings.

□ En 2005, David Robbins organise chez Feature, à New York, *Curb Giveaway*, anti-cérémonie d'adieux au monde de l'art afin de liquider gratuitement ce qui reste de son travail. Il qualifie désormais ce dernier non pas « d'art », mais de « comédie ». Par la suite, il parlera plus volontiers de « comédie concrète », un terme qu'il théorise en 2011. « La comédie concrète est le terme que j'ai inventé pour désigner un sujet que j'ai inventé » explique-t-il, non sans humour. Totale invention, le concept de « comédie concrète » fournit ainsi la matière de l'épais volume *Concrete Comedy, an Alternative History of Twentieth-Century Comedy*. Cette notion s'est imposée progressivement à lui : « J'étais familier des termes de “musique concrète” et de “poésie concrète”, bien sûr (...). L'idée d'un “objet comique”, que j'ai commencé à utiliser en 1988 après avoir été exposé au travail de Karl Valentin, m'est venue en premier, mais j'ai eu besoin d'un terme plus expansif me permettant d'inclure des gestes et d'autres sortes de constructions théâtrales, et de ne pas me limiter aux objets. Ainsi, “objet comique” a été remplacé par “comédie concrète”. »

Dans le livre, Robbins donne (...) une définition positive : « La comédie concrète est réelle. C'est de la comédie non-fictionnelle, la comédie des choses faites pour de vrai, des choses faites réellement, et elle ne produit pas de répliques malignes, mais des gestes existentiels sophistiqués et des objets comiques. Etendue jusqu'à sa limite logique, cette comédie non-fictionnelle devient une vie comique. » La comédie concrète déplace le contexte théâtral de la scène à la vie matérielle dans son ensemble : elle est d'abord un jeu sur le contexte, qui transforme la vie toute entière en scène. Finalement, Robbins ramène l'art comme l'*entertainment* à une histoire de formats, de contextes et de compétences, sans valeur intrinsèque. On peut trouver chez lui l'art (pour ses différentes expositions), la télévision (*Something Theater*), une salle de sport (*Lift*), ou encore la boutique d'un marchand de glace (*Ice Cream Social*), avec une nette préférence, désormais, pour les contextes accessibles.

—Jill Gasparina

■ In 2005, at Feature, in New York, David Robbins organised *Curb Giveaway*, an anti-ceremony of farewells to the world of art, so as to give away for nothing what remained of his work. From now on he no longer called what he did “art,” but “comedy.” Subsequently, he spoke more often of “concrete comedy,” a term he theorized in 2011. “Concrete comedy is the term I invented to describe a subject I invented,” he explained with a certain humour. As a complete invention, the “concrete comedy” concept thus provided the material for the dense volume *Concrete Comedy, an Alternative History of Twentieth-Century Comedy*. This notion gradually imposed itself on him: “I was familiar with the terms ‘concrete music’ and ‘concrete poetry,’ of course... The idea of a ‘comic object,’ which I started to use in 1988 after being exposed to Karl Valentin’s work, came to me first, but I then needed a more extensive term, which would allow me to include gestures and other kinds of theatrical constructions, and not limit myself to objects. In this way, ‘comic object’ was replaced by ‘concrete comedy.’”

In his book, Robbins provided ... a positive definition: “Concrete comedy is real. It is non-fictional comedy, the comedy of things that are really made, things that have actually been produced, and it does not lead to cunning dialogues, but sophisticated existential and comic objects. Extended along to its logical limit, this non-fictional comedy becomes a comic life.” Concrete comedy shifts the theatrical context from the stage to material life in its entirety: it is primarily a play on context, which transforms all of life into a stage. In the end, Robbins takes art as a form of entertainment towards a history of formats, contexts and skills, with no intrinsic values. With him, can be found art (for his various exhibitions), television (*Something Theater*), a gym room (*Lift*), or else an ice-cream seller’s store (*Ice Cream Social*), with what has now become a clear preference for accessible contexts.

—Jill Gasparina



Adrian Piper

Conversation entre Elise Lammer et Karima Boudou*

□ Adrian Piper (née en 1948 à New York, vit et travaille à Berlin) est une figure majeure de l'art conceptuel américain et une philosophe spécialiste d'Emmanuel Kant. Entre 1973 et 1975, elle imagine et incarne *The Mythic Being*, un alter ego masculin qui se manifeste lors de performances, dans des annonces de journaux, dans des dessins et dans une série de photographies en noir et blanc. Modifiant complètement son apparence, Piper se rend à des événements publics et privés en « drag king », arborant une perruque courte et bouclée, des lunettes de soleil réfléchissantes, une moustache et un pantalon sombre. En 1975, dernière année du projet, la dimension esthétique et formelle de *The Mythic Being* semble devenir secondaire pour Piper. Elle évolue vers des formes plus statiques de confrontation à l'autre, avec des séries de portraits photographiques de l'artiste sans déguisement, s'adressant de manière virulente à son public par des bulles de texte et laissant ainsi *The Mythic Being* surmonter la confrontation entre soi et l'autre.

■ Adrian Piper (*1948, New York, lives and works in Berlin) is a major figure of first-generation American Conceptual art and a philosopher specialized in Immanuel Kant. Between 1973 and 1975 she developed and embodied *The Mythic Being*, a male alter ego who manifested himself during performances, in newspaper ads, drawings, and a series of black and white photographs. Deciding to completely change her appearance, Piper went out to public and private events as a drag, sporting a short curly wig, reflective sunglasses, a moustache, and dark pants. In 1975, the last year of the project, the aesthetic and formal characteristics of *The Mythic Being* seemed to become secondary to Piper, and evolved into more static forms of alien confrontation, with series of photographic portraits of the artist, undisguised, aggressively addressing her audience in speech bubbles, thus letting *The Mythic Being* bridge the confrontation of the self and the other.

En concevant cette exposition pour le MAMCO, mon but était de proposer au public une lecture de *The Mythic Being* qui soit au plus proche des intentions premières de l'artiste.

*Extraits d'une entrevue entre Elise Lammer et Karima Boudou, publiée dans *Mousse Magazine* en 2017 (www.moussemagazine.it)

*Excerpted from an interview between Elise Lammer and Karima Boudou published by *Mousse Magazine* in 2017 (www.moussemagazine.it)

□ KB Racontez-nous votre rencontre avec l'œuvre d'Adrian Piper.

EL Si je me souviens bien, j'ai d'abord entendu parler d'elle par le biais de ses premières œuvres, telles *The Mythic Being* (1973-75) ou *Funk Lessons* (1983). J'ai commencé par associer son travail avec les débuts du Black Feminism, et c'est lorsque je l'ai rencontrée personnellement que j'ai compris que l'œuvre d'Adrian Piper était beaucoup plus riche et complexe.

KB Comment vous est venue l'idée de l'exposition *Adrian Piper: The Mythic Being* ?

EL En concevant cette exposition pour le MAMCO, mon but était de proposer au public une lecture de *The Mythic Being* qui soit au plus proche des intentions premières de l'artiste. Au lieu d'en montrer les nombreuses interprétations par lesquelles l'œuvre est passée depuis sa création, j'ai souhaité souligner ce qu'Adrian Piper avait en tête lors de sa conception. J'ai compris en lisant certains passages de son journal qu'au-delà des questions d'ethnicité et de genre, Piper désirait avant tout aborder la notion plus universelle de l'autre. Pour moi, cette œuvre exprime de véritables interrogations existentielles à travers le prisme d'une jeune artiste vivant dans le New York des années 1970. (...) *The Mythic Being* était l'alter ego masculin de Piper. Modifiant complètement son apparence, elle se travestissait lors d'événements publics, arborant une perruque courte et bouclée, des lunettes de soleil réfléchissantes, une moustache et des pantalons sombres. Elle fumait souvent, tout en récitant une pensée personnelle tirée de son journal. Chaque pensée était un mantra à partir duquel « elle méditait et dirigeait sa conscience pendant un mois ». Le même mantra était publié mensuellement par le *Village Voice* et prenait la forme d'un photomontage montrant une photo de Piper en tant que *Mythic Being*, associée à une bulle de texte contenant le passage sélectionné. Pour moi, *The Mythic Being* est un alter ego sans vraiment l'être : Piper a confié qu'elle ne s'habillerait jamais ainsi si elle était un homme, et qu'elle ne se sentirait pas davantage attirée par ce type d'individu. Je vois *The Mythic Being* comme

■ EL Let's begin with how you first encountered Adrian Piper's oeuvre.

EL If I remember correctly, I first heard of Adrian Piper through early works such as *The Mythic Being* (1973/75) and *Funk Lessons* (1983). Until I met her personally, I associated her work with early Black Feminism, until I realized that it was way more complex and multilayered.

EL How did the exhibition *Adrian Piper: The Mythic Being* come up?

EL My goal in assembling this exhibition at MAMCO was to propose to the audience the possibility of reading Piper's *The Mythic Being* through an angle that was close to her initial intention. I wanted to highlight what Piper was thinking about when conceiving this work, rather than presenting the many interpretations it's gone through since its conception. By reading some passages of her journal, it seemed clear to me that beyond race and gender, Piper was concerned with addressing a more universal notion of the other. For me, this work expresses truly existential questions, through the prism of a young female artist living in 1970s New York. ... *The Mythic Being* was Piper's male alter ego. Deciding to completely change her appearance, she went out to public events in drag, sporting a short curly wig, reflective sunglasses, a moustache, and dark pants. She was often smoking, while reciting a personal thought from her journal. Each thought was a mantra on which "she meditated and directed her consciousness during that month." The same mantra was published monthly in the *Village Voice* in a photomontage showing a photograph of Piper as *The Mythic Being* with a thought bubble containing the selected passage. To me, *The Mythic Being* is an alter ego and not one at the same time: Piper admitted that she would never dress like that if she were a man, nor would she be attracted to such a person. I see *The Mythic Being* as her opposite and in that sense a complementary figure. ...

EL How would you articulate the exhibition *Adrian Piper: The Mythic Being* in relation to the broader narrative that MAMCO



son opposée, et en tant que tel, comme une figure complémentaire. (...)

KB Comment situez-vous l'exposition *Adrian Piper: The Mythic Being* dans le cadre de la séquence générale déployée par le MAMCO autour de la question du récit et de ses formes multiples et labyrinthiques? Je pense à la déconstruction des récits et des structures hollywoodiennes avec l'artiste californien William Leavitt, à l'ironie et à la réutilisation des magazines avec General Idea, au mouvement du « Narrative Art » dans les années 70-80 et de ces artistes se cachant derrière des pseudonymes ou des personnages fictifs, ainsi qu'à ces figures historiques telles qu'Allen Ruppersberg, Martha Rosler ou Gordon Matta-Clark.

EL L'exposition présentée au MAMCO traçait des perspectives entre les Etats-Unis et l'Europe dans les années 60-70, ainsi qu'entre la Côte Ouest et la Côte Est, et proposait une relecture de la question des frontières à travers la production artistique. Je crois qu'une partie du projet de Lionel Bovier consiste à présenter l'histoire de l'art sous une perspective globale, en réunissant des artistes qui ont travaillé à la même période sans nécessairement avoir été en contact. Compte tenu des nombreuses similitudes visuelles, conceptuelles et esthétiques qui unissent ces œuvres, on ne peut que se demander jusqu'à quel point celles-ci sont accidentelles; et cet état de fait remet en jeu la notion même d'échange et de circulation tout en permettant une relecture historique complète. Lorsqu'on visite la rétrospective de William Leavitt, le lien avec les artistes conceptuels néerlandais tels que Ger van Elk et Bas Jan Ader est évident. Etant donné son propre usage de la narration, je me suis demandé si Piper était au courant de leurs pratiques. Dans ce contexte, l'idée de contemporanéité que je décris nous permet également d'aborder l'œuvre de Piper comme celle d'une artiste américaine travaillant dans le New York des années 1970. Cela soulève enfin la question du rôle d'une institution artistique: quelle est la responsabilité d'un musée comme le MAMCO face à la relecture et à l'écriture de l'histoire de l'art?

unfolded around the issues of narrative and its multiple and labyrinthine forms? I am referring to the deconstruction of Hollywood narratives and structures with Californian artist William Leavitt, irony and the reuse of magazines with General Idea, the movement of "Narrative art" in the 1970s and 1980s with artists using pseudonyms or fictive characters, and specific artistic and historical figures such as Allen Ruppersberg, Martha Rosler, or Gordon Matta-Clark.

EL The exhibitions presented at MAMCO draw lines between the United States and Europe in the 1960s and 1970s, and between the West Coast and the East Coast, and offered a new understanding of the mere notion of borders through artistic production. I believe it's part of Lionel Bovier's plan to present the history of art from a global perspective, by bringing together artists who worked simultaneously without necessarily having ever been in contact. With so many visual, conceptual, and aesthetic similarities tying these works together, one can only wonder if they're accidental. This questions the very notion of exchange and circulation and allows for a completely new reading of history. When one sees William Leavitt's retrospective, the link with Dutch conceptual artists such as Ger van Elk and Bas Jan Ader becomes obvious. It made me wonder if Piper was aware of their practices, in light of her own use of narration. Put in this context, the notion of contemporaneity I'm describing also allows us to approach Piper's work as that of an American artist working in the 1970s in New York. It also raises the question of the role of an art institution: What does a museum like MAMCO have to do vis-à-vis the rereading and writing of art history?





FEA TURE

□ On pourrait faire l'hypothèse que l'objet d'art, en tant que catégorie particulière dans le régime des choses, possède la particularité d'être *hanté*. Il est, évidemment, porteur de la subjectivité de son auteur (à des degrés extrêmement divers), mais il est également « habité » par les multiples résonances qu'il a provoquées au fil du temps et de ses contextes « d'apparition ».

■ Speaking hypothetically, the art object, as a specific category in the scheme of things, could be said to be *haunted*. Although it carries the marks of the subjectivity of its author (to greatly varying degrees), it is also “inhabited” by the multitude of responses it provoked through the years and the various contexts in which it “appeared.”

En déployant ses objets dans l'horizon d'une fiction et dans l'univers des objets d'art, Mai-Thu Perret fait ce que d'aucuns ont fait au roman naturaliste: elle en révèle les artifices, les effets de réel, pour mieux explorer les écarts entre ce que l'objet est et ce que l'on voudrait qu'il soit.

Au début du 20^e siècle, Freud et Marx s'entendent d'ailleurs pour reconnaître une qualité particulière à l'objet en général, répercutée dans de nombreux autres domaines des sciences humaines: celle de fétiche. Dans la critique marxiste du spectacle et du fétichisme de la marchandise, c'est l'objet lui-même qui s'anime pour envoûter le consommateur, l'inciter à acheter et par conséquent à oublier tout le travail qui a présidé à sa production. Pour Freud, ce sont les projections du sujet sur des objets spécifiques qui génèrent cette identité spectrale et obsessionnelle qu'acquiert tout support ainsi désigné. Dans cette perspective, le domaine de l'art, qui tente de susciter ou programmer des projections interprétatives, qui orchestre la spectacularisation d'une lecture du monde, qui prétend par simple « nominalisme » transformer valeur d'usage en valeur d'échange, serait en quelque sorte le paradis du fétiche, et la pratique artistique marquerait l'acmé de ce devenir-fétiche de l'objet.

Dans les maisons hantées que sont les musées et les galeries, une série de tasses en porcelaine réveille ainsi l'esprit

At the beginning of the 20th century, Marx and Freud were in agreement to grant the object in general a particular quality, which would leave its mark in many other branches of the human sciences: that of the fetish. In the Marxist critique of commodity fetishism and the spectacle, the object itself comes to life to cast a spell on the consumer, enticing him/her to buy and consequently to repress the labour involved in its production. For Freud, the subject's own projections on a particular object generate a spectral and obsessive identity which can attach itself to any given support thus selected.

In this perspective, the field of art, which attempts to arouse or program interpretative projections, which orchestrates world views into spectacles, which pretends to transform, through mere “nominalism,” use-value into exchange-value, could therefore be seen as the paradise of the fetish, and artistic practice would represent the climax of the transformation of the object into a fetish.

In the haunted houses that are museums and galleries, a porcelain tea set awakens the spirit of the Bauhaus and of the Vhutemas;





Mai-Thu Perret, *The Crack-Up IV*, 2009

du Bauhaus et des Vhutemas; un mannequin de papier mâché portant une tunique ceinte de néons fait apparaître le spectre de Schlemmer dansant avec Flavin sous les yeux attendris de Stepanova; alors qu'on sent l'espace vibrer sous l'influence conjuguée du *Kunstwollen* de l'artiste, du *Kunstmachen* des travailleurs (couturière, potier, technicien, etc.), du *Kunstwissen* du commissaire et des critiques, voire du *Kunstmanagement* des propriétaires ou marchands de ces objets... Photographiés, commentés, reproduits, transportés, démontés, refaits, les objets plient sous le poids des renvois, reflets, référents: fantômes de ceux qui les ont précédé, de ceux qui les suivront, ils se déconstruisent sous nos yeux en une myriade de molécules infiniment recombinaisons. Ou, pour prendre une comparaison plus appropriée au travail de l'artiste, les récits s'enchaînent les uns dans les autres, à l'infini, combinatoire improbable de narrateurs fictifs, de fragments inter-textuels, de mises en abyme et de citations. Smithson avait tort de penser que le lieu d'exposition était un non-site de l'art, que l'art pouvait se jouer ailleurs, dans le réel: ce (ou ceux) qui habite(nt) les objets d'art ne se révèle(nt) si bien que dans ces lieux, qui agissent comme autant d'écrans fixateurs pour ces ectoplasmes. Dans le réel, les fétiches peuvent redevenir des choses et le fétichisme une simple opération commerciale. Dans le réel, les jeux de miroirs sont les reflets des boutiques dans les arcades, les référents des systèmes de garantie et les fantômes des copies.

En écrivant les textes de « Crystal Frontier » et en les attribuant aux femmes d'une communauté modelée sur celle de Llano del Rio; en demandant à diverses personnes de réaliser des sculptures de « Self-Expression »; en collaborant avec la designer Ligia Dias pour réaliser des vêtements évocateurs tantôt de costumes militaires, tantôt de comédies musicales; en construisant une théière géante pour y exposer des petits tableaux abstraits; bref, en déployant ses objets dans l'horizon d'une fiction et dans l'univers des objets d'art, Mai-Thu Perret fait ce que d'aucuns ont fait au roman naturaliste: elle en révèle les artifices, les effets de réel, pour mieux explorer les écarts entre ce que l'objet est (matériellement,

a papier-mâché mannequin wearing a tunic encircled by neon lights conjures up the ghosts of Schlemmer dancing with Flavin under the tender gaze of Stepanova one can feel the space vibrating under the combined influence of the *Kunstwollen* of the artist, the *Kunstmachen* of the workers (dressmaker, potter, technician, etc.), the *Kunstwissen* of the organizers and critics, as well as the *Kunstmanagement* of the owners or dealers of these objects... Photographed, commented, reproduced, transported, dismantled, reassembled, the objects bend under the weight of references, reflections, referents: phantoms of those who have preceded them, of those who will follow, they deconstruct under our very eyes into myriad molecules that can be infinitely recombined. Or, to use a comparison more akin to the work of the artist, the stories are embedded into one another, ad infinitum, improbable combinations of fictional narrators, of intertextual fragments, of mises-en-abyme and quotations. Smithson was wrong in thinking that the exhibition space was a non-site of art, that art could happen elsewhere, in real life: what or those who inhabit(s) art objects reveal(s) itself (themselves) best in these places that act like so many fixing screens for these ectoplasms. In real life, fetishes become things again, and fetishism a simple commercial operation. In the real world, games of mirrors are the reflections of boutiques' shop windows, references are systems of guarantee and ghosts not more than copies.

By writing the texts of « Crystal Frontier » and attributing them to the women of a community modelled on that of Llano del Rio; by asking different people to create sculptures of « Self-Expression »; by collaborating with the designer Ligia Dias to create clothing that sometimes evokes military costumes, sometimes musical comedies; by constructing a giant teapot in which to exhibit small abstract paintings; in short, by deploying her objects on the horizon of fiction and in the universe of art objects, Mai-Thu Perret does what others have done with the naturalist novel: she exposes their tricks, their « reality effects, » in order to better explore the gap between what the object is (materially, subjectively, etc.) and





subjectivement, etc.) et ce que l'on voudrait qu'il soit (matériellement, subjectivement, etc.), entre ce qu'il est « réellement » et ce qui le « possède ». Le coefficient d'art, pour reprendre l'expression de Duchamp, c'est ce degré de « possession » de l'objet par d'autres subjectivités.

En 1925, à l'occasion de la fondation du Cercle des Travailleurs pour l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, Rodchenko écrivait de Paris à Stepanova, : « Les choses que nous tenons dans nos mains doivent être nos camarades, nos égaux et non ces esclaves noirs et lugubres qu'ils sont ici »¹. S'il n'est pas dit qu'il ait réussi à libérer les objets utilitaires de la tyrannie de la marchandise, du moins cette ambition qu'ils deviennent des interlocuteurs semble hanter le travail de Mai-Thu Perret.

—Lionel Bovier

what one wants it to be (materially, subjectively, etc.), between what it is “in reality” and that which “possesses” it. The coefficient of art, to borrow a phrase from Duchamp, is the degree to which the object is “possessed” by other subjectivities

In 1925, when Rodchenko was building the Workers' Club at the International Exhibition of Decorative Arts, he wrote Stepanova from Paris: “Things in our hands must be our equals, comrades, and not these dark and mournful slaves, as they are here.”¹ While it may not have succeeded in liberating everyday objects from the tyranny of the merchandise, its ambition to see them become interlocutors continues to haunt the work of Mai-Thu Perret.

—Lionel Bovier

1 Christina Kiaer, *Imagine No Possessions. The Socialist Objects of Russian Constructivism*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2005.

1 Christina Kiaer, *Imagine No Possessions. The Socialist Objects of Russian Constructivism*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2005.



Cabinet de poésie concrète

Entretien entre Maurizio Nannucci et Paul Bernard

▣ PB Le Cabinet de poésie concrète que nous avons installé au MAMCO avec vous et Gabriele Detterer présente une partie de la collection de Zona Archives à Florence. Pouvez-vous nous donner quelques détails sur cette structure ?

MN Zona Archives est « un vice » et l'une des passions de ma vie ! Un projet qui s'est développé parallèlement à mon travail et à ma recherche. J'ai commencé à réunir des documents sur les pratiques expérimentales qui m'étaient proches (la poésie concrète, la musique électronique, le livre et le disque d'artiste, la scène des *small press*, les *ephemera*, etc.), depuis la deuxième moitié des années 1960. Au fil du temps et par l'activité de Zona, espace associatif basé à Florence entre 1974 et 1985, s'est constituée une importante archive, comptant plusieurs dizaines de milliers de documents, que je présente souvent dans des musées ou des bibliothèques. En particulier sur la poésie concrète, puisqu'il s'agit du premier phénomène dans lequel je me suis engagé et la première fois que mon travail s'est retrouvé impliqué dans un contexte international.

PB Pouvez-vous expliquer ce qu'est la poésie concrète ?

MN La poésie concrète s'est imposée, à la fin des années 1950, parmi les mouvements

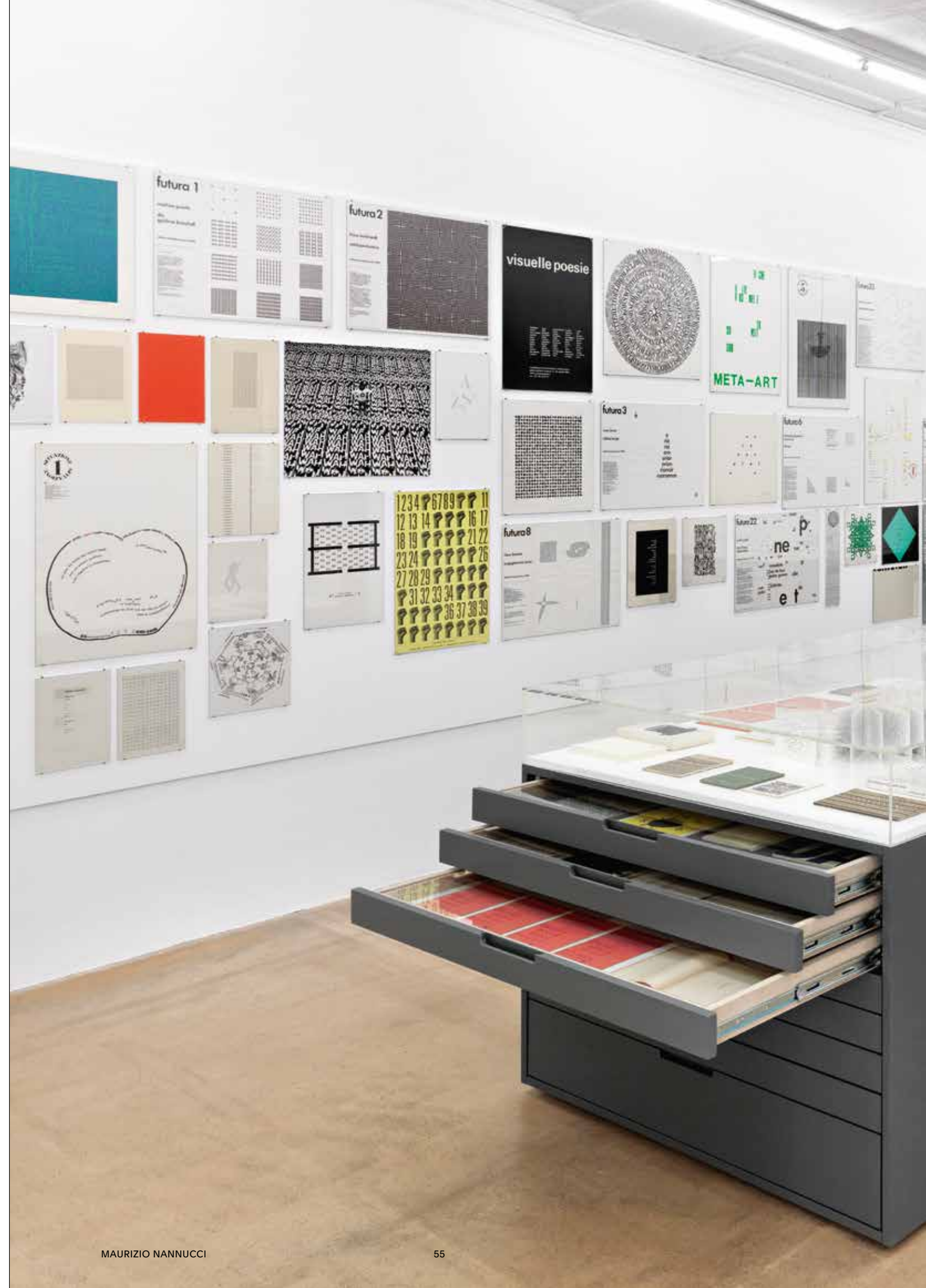
■ PB The Cabinet of Concrete Poetry which we have set up at MAMCO with you and Gabriele Detterer presents a part of the Zona Archives collection in Florence. Could you give us some details about this organisation?

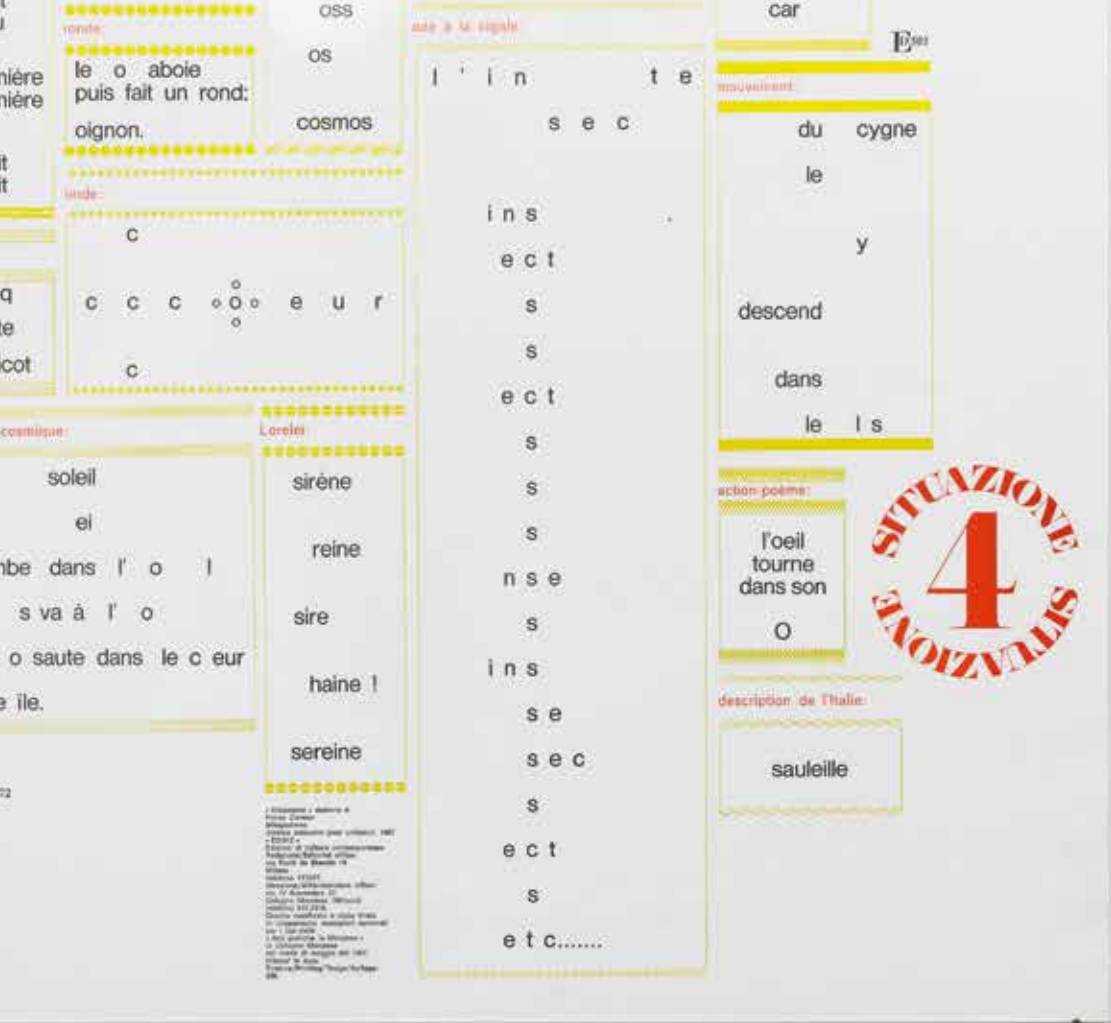
MN Zona Archives is a “vice” and one of the passions in my life! It is a project that has developed alongside my own work and research. I started to bring together documents about the experimental practices that were close to me (concrete poetry, electronic music, artists' books and records, small presses, ephemera, etc.), since the second half of the 1960s. Over time, and thanks to the activities of Zona, an associative space based in Florence from 1974 to 1985, a large archive has been built up, consisting of tens of thousands of documents, which I often present in museums and libraries. In particular when it comes to concrete poetry, because this is the first phenomenon that I became involved in, and the first time that my work became caught up in an international context.

PB Can you explain what concrete poetry is?

MN Concrete poetry rose to prominence at the end of the 1950s, as one of the most radical artistic movements of the second

Les moyens de reproduction et d'information de l'époque ne sont pas comparables à ceux de notre époque digitale, mais ils permettaient une production individuelle et une distribution rapide et économique.





ian hamilton finlay

5 poems

edition hansjörg mayer 1966

ian hamilton finlay born 1925 poet and translator
 creative and spatial features in his work in typography & design &
 and the architectural scene april 1966
 entre autres spring 1966 was an Ian Hamilton Finlay number
 created large scale architectural pieces now destroyed at glashat
 some published in Japan review (mention translator
 national service see see three literary equipment are
 described by movement see looking writer and friend of
 concrete poetry now writing in english
 who since 1965 lived in London and was first to publish concrete
 concrete poetry in Britain also since he and with some com-
 pose the first concrete poem
 published at Stuttgart London London by workshop actual
 collaboration various city are
 works in essence of movement and visual/kinesthetic
 notes by Ian Hamilton Finlay
 poem 1 central
 this is a poem of a little 17 year old girl I love
 she was very fond of pop music and of cowboys
 but in a different time she had to be
 I got her to appreciate the the poem in her own style
 poem 2 original
 within truly in the legendary land reported to be her last
 mentioned by everyone who had seen the north coast of Scotland
 it was believed to have been washed
 poem 3 last line
 it is the most important painting of systems dropped and
 and about a head in standing among set and lines
 poem 4 the fur
 the idea is that of distance the fur is a lonely tree and the origin
 element between the sea and the shore by the changing of sea level
 poem 5 conclusion
 this is more or less than a concrete poem there are two Italian
 word books each with a yellow cover one with the other
 a drawing book and a drawing reading reading is when we
 with a collection of bookshelves on more necessary the
 covered in some bookshelves then between the books is a little
 bag and a bag of paper or paper on the last one is a bag
 works by Ian Hamilton Finlay to appear in 1966
 the blue and the brown grasses jagged graphic are now work
 beautiful particles visible from with through
 central point between grass and
 other point generally within line movement although
 six small parts for regions geographical why
 the letters are from why
 on small maps to design with black ink with black ink who
 create from series 4 with drawings by and authors why
 4 axis with diagrams for advanced article why
 7 pages 1966 with black ink



action-poème:
 l'oeil
 tourne
 dans son
 O

description de l'Italie:
 sauleille



artistiques d'avant-garde les plus radicaux de la seconde moitié du 20^e siècle. Immédiatement international, ce mouvement réunit des auteurs et des artistes provenant de diverses disciplines. Son apport le plus caractéristique est l'élaboration de textes/images basés sur de nouvelles syntaxes de type géométrique et spatial. Ces productions exaltent la plasticité sémantique et esthétique de la parole à travers ses composantes typographiques et dans le respect de sa triple fonction verbale, visuelle et phonétique. La poésie concrète a ouvert de nouvelles perspectives pour un « art de la parole », en tant que pratique expérimentale. Elle a dépassé les catégories littéraires de ses origines, pour se développer au contact direct de pratiques d'avant-garde, parfois en les anticipant, à la fois dans la musique, l'architecture et le design.

half of the 20th century. Immediately international, this movement brought together authors and artists coming from various disciplines. Its most characteristic contribution was the elaboration of texts/images based on new syntaxes, which could for example be geometrical or spatial. Its productions exalted the semantic and aesthetic plasticity of words by using their typographical elements, while respecting their three-fold function of being verbal, visual and phonetic. Concrete poetry opened up new perspectives for “verbal art,” as an experimental practice. It transcended the literary categories of its originals, so as to evolve in direct contact with avant-garde practices, while occasionally anticipating them, at once in music, architecture, and design.

PB Comment avez-vous orienté votre choix pour cette archive ?

PB How did you organize your choices from this archive?

MN Le matériel et les documents que nous présentons dans le Cabinet, pour lequel j'ai souhaité la réalisation de meubles spécifiques, racontent l'histoire d'une traversée, du déplacement de la représentation de l'image au texte. Je pense que la poésie concrète, parmi toutes ces expérimentations du milieu des années 1950, a été un espace à traverser pour bien des choses survenues par la suite dans le domaine de l'art – qu'il s'agisse de Fluxus ou de l'art conceptuel et minimal.

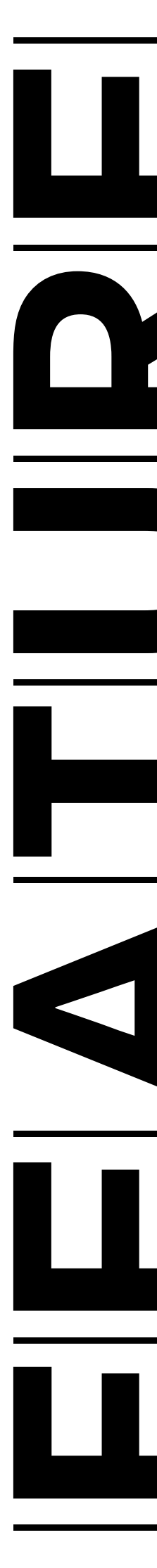
MN The material and documents which we are presenting in the Cabinet, for which I wanted specific furniture to be produced, tell the story of a journey, or shift from the representation of images to texts. I think that, of all the experiments of the mid-1950s, concrete poetry was a space that was crossed over by many things that happened later in the world of art—ranging from Fluxus to Conceptual or Minimal art.

PB Peut-on dire aussi que la poésie concrète permet la rencontre de personnes issues de la littérature et des arts visuels ?

PB Could it be said that concrete poetry provides the possibility for people coming from the worlds of literature and the visual arts to meet up?

MN Il y a fondamentalement cette double nature, même si je pense que l'aspect le plus intéressant était que des artistes aient ressenti la nécessité de chercher de nouvelles voies, de nouveaux horizons à partir desquels développer leur propre recherche. Si nous regardons les livres ou les œuvres exposées, on comprend bien qu'il y a des intérêts parallèles, mais aussi des différences substantielles. Les pratiques des poètes brésiliens comme Augusto et Haroldo De Campos et Decio Pignatari diffèrent du parcours de poètes et artistes italiens comme moi et Arrigo Lora Totino, de celui des Autrichiens comme Ernst

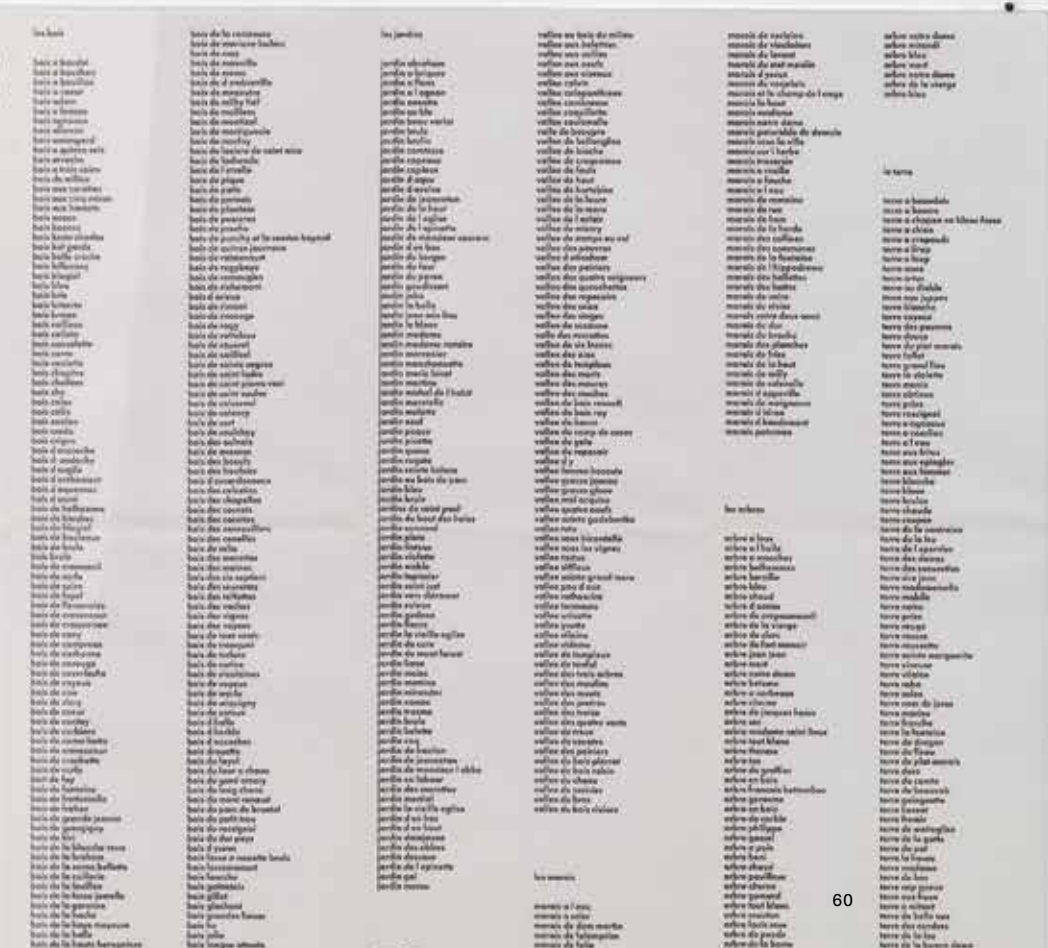
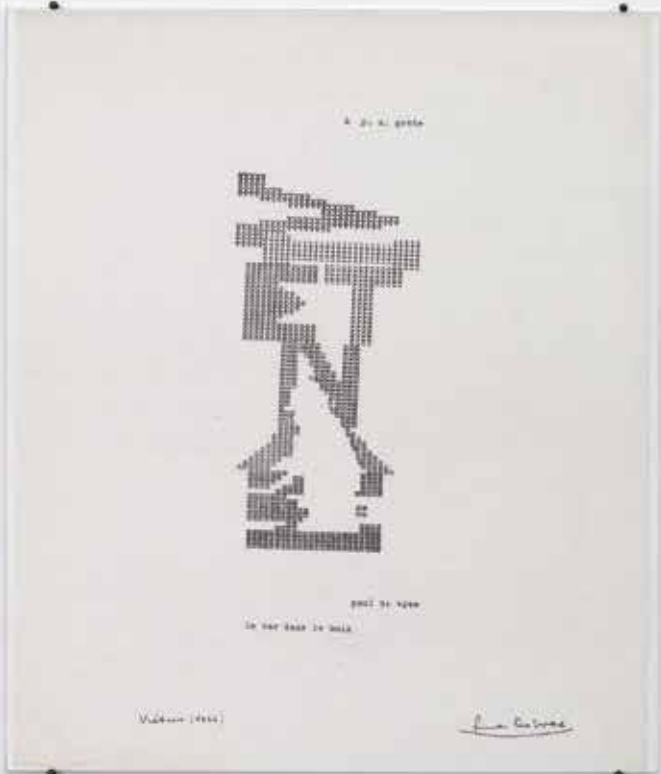
MN There is basically this twofold nature, even if I think that the most interesting aspect was that the artists felt the need to look for new routes, and new horizons from which they could develop their own investigations. If we look at the books or works on display, we can understand that there are parallel interests, but also real differences. The practices of Brazilian poets such as Augusto and Haroldo De Campos or Decio Pignatari differ from the approaches of Italian poets and artists like me or Arrigo Lora Totino, or else Austrians like Ernst Jandl, Gerhard Rühm and Heinz Gappmayr, or representatives from America, such as Emmett Williams and Robert Lax, France,





**poesia concreta
mostra
e audizioni**

Ca' Giustinian
Sala delle Colonne
25 settembre - 10 ottobre 1969
ingresso libero



Jandl, Gerhard Rühm ou Heinz Gappmayr, ou encore des Américains tels que Emmett Williams et Robert Lax, des Français comme Henry Chopin et Pierre et Ilse Garnier, des Anglais Ian Hamilton Finlay et John Furnival et des Allemands comme Ferdinand Kriwet et Franz Mon. Chez ces derniers, se dégage l'importance d'une recherche inspirée de la pensée de Max Bense et de la théorie structurelle du langage, mais aussi de certains postulats de Marshall McLuhan comme «The Medium Is the Message».

Il nous faut aussi parler un peu du médium, dans le sens où il y a toujours une forme d'ambiguïté entre œuvre et document dans la poésie concrète. Le poète tend à publier, c'est l'imprimé qui lui plaît, tandis que l'artiste reste marqué par l'idée d'original. La poésie concrète fusionne ces deux attitudes. Enfin, il ne faut pas oublier l'influence des arts graphiques et de la typographie, soit le développement d'un langage moderne qui préfère les minuscules et l'Helvetica, qui a un goût pour la matérialité de l'imprimé, son caractère haptique, voire sa tridimensionnalité.

PB Cela permet également de voir les modalités de production d'une époque: la sérigraphie, la machine à écrire, le Verifax, les Letrasetts, etc.

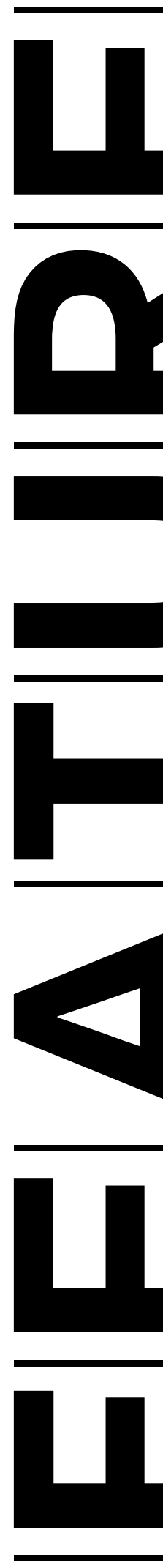
MN Les moyens de reproduction et d'information de l'époque ne sont pas comparables à ceux de notre époque digitale, mais ils permettaient une production individuelle et une distribution rapide et économique. La poésie concrète a eu une production immense d'auto-éditions qui circulaient dans le monde entier. Il y avait les artistes japonais Seiichi Niikuni et Kitasono Katue avec les revues *Vou* et *Asa* et toute l'Europe était concernée, de l'Espagne à la Suède en passant par la Suisse, avec les éditions d'Eugen Gomringer et Dieter Roth, les pays du bloc de l'Est avec Jiří Kolář et Jiří Valoch. Le premier manifeste de la poésie concrète (1953) est le fait de Öyvind Fahlström qui en assume la paternité au même moment où Eugen Gomringer précise ses recherches et que les frères De Campos publient au Brésil *Noigandres*, leur revue de poésie concrète... Tout ça et encore plus est à découvrir et à regarder dans notre Cabinet de poésie concrète.

like Henry Chopin and Pierre and Ilse Garnier, Britain, with Ian Hamilton Finlay and John Furnival, or Germany with Ferdinand Kriwet and Franz Mon. With the latter, there emerged an importance for the investigations inspired by the thought of Max Bense and the structural theory of language, without forgetting some of Marshall McLuhan's postulates, such as "The Medium Is the Message."

So we also have to talk a little about the medium, in the sense that there is always a sort of ambiguity between the work and the document when it comes to concrete poetry. Poets tend to publish, because they like print, while artists remain marked by the notion of the original. Concrete poetry merges these two attitudes. What is more, we shouldn't forget the influence of graphic arts and typography, or else the development of a modern language that favoured lowercase letters and Helvetica, with a taste for the material nature of the result, as well as its haptic, or even three-dimensional nature.

PB This also leads into being able to see the means of production from this era: silkscreen, the typewriter, Verifax, Letraset, and so on.

MN The means of reproduction and information from that time cannot be compared to those of our digital age, but they did provide for an individual production with a quick and cheap distribution. Concrete poetry led to a huge production of self-publications which were distributed worldwide. There were the Japanese artists Seiichi Niikuni and Kitasono Katue with the reviews *Vou* and *Asa*, while all of Europe was concerned, from Spain to Sweden, taking in Switzerland, with publications by Eugen Gomringer and Dieter Roth, and the Eastern bloc with Jiří Kolář and Jiří Valoch. The first manifesto of concrete poetry (1953) was produced by Öyvind Fahlström who claimed its paternity, while Eugen Gomringer described his investigations and the De Campos brothers in Brazil published *Noigandres*, their journal of concrete poetry... All of this, and even more, is there to seek out and discover, while browsing through our Cabinet of Concrete Poetry.





HIGH
LIGHT
TS

Guy de Cointet



☐ Artiste français émigré aux Etats-Unis en 1965, Guy de Cointet (1934-1983) fut l'assistant du sculpteur Larry Bell, qu'il suivit à Los Angeles, où il s'établit jusqu'à la fin de sa vie. Il joua un rôle important dans la scène post-conceptuelle californienne: son intérêt pour la théâtralité et pour la poésie visuelle influencera directement les premières performances de Mike Kelley et on trouve des échos de ses « objets scéniques » dans de nombreuses pratiques d'artistes de générations postérieures.

Présentée pour la première fois en 1976 à Los Angeles, *Ethiopia* est la première pièce élaborée par l'artiste à comporter plusieurs actes et plusieurs acteurs. C'est aussi la première de plusieurs collaborations avec Robert Wilhite, qui s'occupe de la partie musicale des œuvres. Sur la scène, les objets sont autant de relais du scénario. Rapidement, leur statut devient ambigu : les acteurs les utilisent, les commentent, mais ces objets conservent une part d'autonomie. Dans une pièce sans véritable intrigue, au sens traditionnel, ce sont les interactions, voire la symbiose, qui s'opèrent entre les objets eux-mêmes et avec les acteurs, qui constituent le cœur du travail. Une femme blonde, un latino-américain et un afro-américain, choisis pour représenter des figures archétypales, racontent des histoires de familles. Ils animent les objets le temps d'une représentation avant que, une fois celle-ci terminée, ils ne (re)deviennent sculptures et ne conservent comme souvenir de la performance que leurs relations spatiales, celles qui précisément servaient de déclencheurs de situations. Les éléments composant *Ethiopia* sont entrés dans les collections du musée à l'occasion de la rétrospective consacrée à Guy de Cointet en 2004. Ils sont présentés au Beyrouth Art Center en été 2018, dans l'exposition *Space Edits (the Trouble with Language)*, dans le cadre des initiatives d'internationalisation du MAMCO que le musée a lancées en 2017.

■ A French artist who emigrated to the USA in 1965, Guy de Cointet (1934-1983) was the assistant of the sculptor Larry Bell, whom he followed to Los Angeles, where he was based until the end of his life. He played an important role on the post-conceptual Californian scene: his interest in theatrics and visual poetry was to influence directly the first performances by Mike Kelley, and echoes of his "stage objects" were to be found in a large number of practices among the artists of later generations.

Premiering in 1976 in Los Angeles, *Ethiopia* is the first play which the artist elaborated in several acts and with several actors. It was also the first of his many collaborations with Robert Wilhite, who was responsible for the musical elements of his pieces. On stage, the objects are as evocative as the scenario. Quite quickly, their status becomes ambiguous: the actors use them, comment on them, while they also keep a certain autonomy. In a play with no real plot, in the traditional sense, it is the interactions, or else the symbiosis, that come into action between the objects themselves and the actors that form the core of the work. A blonde woman, a Latino, and an African American, chosen to depict archetypal figures, tell the stories of their families. They animate the objects during a performance until, once it is finished, they turn (back) into sculptures and retain from the performance only the recollection of how they depicted the very spatial relationships that acted as triggers for its situations. The elements that make up *Ethiopia* entered the museum's collections during the retrospective devoted to Guy de Cointet in 2004. They are to be presented at the Beirut Art Center in summer 2018, during the exhibition *Space Edits (the Trouble with Language)*, as part of the MAMCO's internationalisation initiatives, which were launched in 2017.

Martin Kippenberger



☐ Le MOMAS (*Museum of Modern Art Syros*) de Martin Kippenberger (1953-1997) est une fiction muséale organisée en Grèce entre 1993 et 1996, dans un bâtiment inachevé et abandonné situé près du port de l'île de Syros, dans les Cyclades. Ce musée a été « fondé » alors que Kippenberger, invité sur place par son ami Michel Würthle, y repéra le squelette d'une architecture en béton. Il en fit le cadre d'une institution sans murs et sans collection. Directeur autoproclamé d'un lieu autofondé, Kippenberger invita des artistes à faire des propositions pour le MOMAS qui fut davantage un musée des projets qu'un musée des œuvres. Hubert Kiecol, Stephen Prina, Christopher Williams, Cosima von Bonin, Christopher Wool (qui en réalisa la signalétique) furent parmi les artistes invités à intervenir dans et pour un lieu destiné à un public fort réduit (une dizaine de personnes tout au plus).

Les visiteurs du MAMCO sont accueillis dans le bâtiment du musée genevois par une rose des vents à l'enseigne du MOMAS, insérée dans le sol, et un ensemble de pièces liées à ce projet éphémère, dont une maquette de cette institution réelle et conceptuelle figure dans ses collections. C'est ce corpus qu'une exposition réunira pendant l'été 2018 à Palerme, dans le cadre de Manifesta, organisée par l'Institut suisse, en collaboration avec l'Estate de Martin Kippenberger et la Galerie Gisela Capitain, et parmi les initiatives d'internationalisation du MAMCO. Le projet, placé sous le commissariat de Samuel Gross, reviendra ensuite à Genève, à l'été 2019.

■ The MOMAS (*Museum of Modern Art Syros*) by Martin Kippenberger (1953-1997) was a fictional museum organised in Greece from 1993 to 1996, in an unfinished, abandoned building near the port of Syros Island, in the Cyclades. This museum was "founded" when Kippenberger, invited there by his friend Michel Würthle, noticed the skeleton of an architecture made up of concrete. He turned it into the setting of an institution with no walls or collection. As the self-proclaimed director of a self-founded site, Kippenberger invited artists to make propositions for MOMAS, which was more of a museum of projects than a museum of works. Hubert Kiecol, Stephen Prina, Christopher Williams, Cosima von Bonin, Christopher Wool (who produced the system of signs) were among the artists invited to act in and for this site destined to a limited public (ten people at most).

Visitors to MAMCO are welcomed into a museum building in Geneva by a weather-vane with the MOMAS sign, set in the floor, and a series of pieces linked to this ephemeral project, including a model of the actual and conceptual institution, are part of the collection. Such is the corpus brought together for an exhibition in the summer of 2018 in Palermo, as part of Manifesta, organized by the Swiss Institute, in collaboration with the Estate of Martin Kippenberger and the Galerie Gisela Capitain. This project, under the curating of Samuel Gross, and as part of MAMCO's international initiative, will later return to Geneva, in summer 2019.

Maria Nordman



□ Au cours de l'été 1990, Maria Nordman installe à Central Park à la demande du Dia Center for the Arts, une maison en bois de cèdre et verre, *Untitled*, 1989 - ... Construite l'année précédente en Californie selon ses directives par le maître charpentier japonais Makoto Ima, la construction comporte deux chambres et une antichambre ainsi que les éléments nécessaires - futon, couverture, assiettes, couverts, WC chimique, lampes à gaz - pour y passer plusieurs heures à deux : un hôte (l'artiste) et un invité. La maison devient un point de rencontre et d'échange au sein du parc urbain aménagé qu'est Central Park. Ses parois de verre répercutent les variations de lumière et facilitent les échanges avec les promeneurs. La ville, lieu d'interaction entre sphères privées et publiques, est alors l'une des préoccupations de l'artiste.

Une fois démontée, l'œuvre connaît un nouveau mode de présentation. A l'intérieur d'un bâtiment, les éléments constitutifs d'*Untitled*, 1989 - ... ne peuvent être exposés que disjoints. A l'ouverture du MAMCO en 1994 et pendant les premières années de son activité, cette œuvre a ainsi été présentée disséminée dans tous les étages, salles, interstices et recoins du musée. Ce n'est qu'en 2009 que les éléments, hormis le toit trop volumineux et la poutre qui longe *l'Atelier depuis 19380* de Sarkis, ont fait l'objet d'une installation réinventée ensuite par l'artiste à chaque présentation. Des lampes à pétrole puis des lampes solaires furent les seuls moyens d'éclairage des éléments placés dans la pénombre. Dépositaire de l'œuvre à son ouverture, le MAMCO l'a acquise en 2017 grâce à Pierre Darier.

■ During the summer of 1990, on the request of the Dia Center for the Arts, Maria Nordman set up in Central Park *Untitled*, 1989 - ..., a house made of cedarwood and glass, which had been built the previous year according to her directions by the Japanese master carpenter Makoto Ima. This construction included two bedrooms and an antechamber, as well as all the necessary features—a futon, blanket, plates, cutlery, chemical WC, gas lamps—to be able spend several hours there as two: the host (the artist) and a guest. The house became a site for meetings and exchanges in the large area of urban landscaping which is Central Park. Its glass walls reflected the variations in the light and facilitated exchanges with passers-by. The city, as a place for interactions between the private and public spheres, is thus one of the artist's preoccupations.

Once taken down, the work received a different form of presentation. Inside a building, the constituent parts of *Untitled*, 1989 - ... could only be displayed separately. On the opening of the MAMCO in 1994, and during the first years of its activities, the work was presented in this way, scattered across all the floors, rooms, interstices and crannies of the museum. It was only in 2009 that all the elements, except for the overly voluminous roof and the beam that runs alongside Sarkis's *l'Atelier depuis 19380*, became an installation which has since then been reinvented by the artist for each fresh presentation. Petrol lamps, then solar lighting were the only means to illuminate these elements, placed in a penumbra. After being the depository of the piece on its opening, the MAMCO acquired it in 2017, thanks to Pierre Darier.

Nam June Paik



□ Parmi les deux œuvres de l'artiste d'origine coréenne Nam June Paik (1932-2006) présentes dans la collection du MAMCO, l'une évoque directement Joseph Beuys, figure majeure de l'art européen de la seconde moitié du 20^e siècle. Beuys et Paik se sont rencontrés à Düsseldorf en 1961, liant une amitié qui les amena à collaborer de nombreuses reprises. *Beuys Vox* (1961/1986), don anonyme accordé au musée en mémoire de Marika Malacorda, se regarde comme un album souvenir de leur relation : on y trouve treize œuvres signées par Paik, quatre par Beuys et une par John Cage ; certaines œuvres de Paik évoquent explicitement la personne de Beuys (comme le chapeau en ciment, reprise du célèbre couvre-chef porté en permanence par ce dernier) ; d'autres traduisent plus directement l'esprit Fluxus, mouvement auquel chacun des deux amis était lié.

Dans *Burning Buddha* (1985), autre pièce du « legs » Malacorda au musée, un bouddha fait face à une télévision diffusant des images d'une figurine identique en feu. Paik a commencé à intégrer le bouddha dans son œuvre au tout début des années 1970 à travers des dispositifs très variés. Figure clé de la culture coréenne, il lui permet de tisser un lien entre l'histoire ancienne et la version la plus actuelle de la modernité technologique, voire de l'actualité tout court puisque l'utilisation d'un caddy et le titre de l'œuvre évoquent explicitement un certain état de la misère dans les sociétés capitalistes avancées.

■ Of the two works by the Korean artist Nam June Paik (1932-2006) which are part of the MAMCO's collection, one directly evokes Joseph Beuys, that major figure of European art in the second half of the 20th century. Beuys and Paik met in Düsseldorf in 1961, forming a friendship that was to lead them to collaborate on several occasions. *Beuys Vox* (1961/1986), an anonymous donation to the museum made in memory of Marika Malacorda, can be seen as a souvenir album of their relationship: it contains thirteen pieces signed by Paik, four by Beuys and one by John Cage; some of Paik's contributions explicitly evoke Beuys as a person (such as the cement hat, an echo of the famous headwear he permanently sported); while others convey more directly the spirit of Fluxus, a movement which both of these artists were linked to.

In *Burning Buddha* (1985), another piece from the Malacorda "legacy" to the museum, a Buddha faces a television showing images of an identical figurine which is on fire. Paik started to bring the Buddha into his work at the beginning of the 1970s, in a wide variety of forms. This key figure of Korean culture allowed him to establish a connection between ancient history and the most up-to-date version of technology, or even quite simply modernity, given that the use of a trolley and the piece's title explicitly evoke a certain form of poverty in advanced capitalist societies.



Papeterie

□ Avec le reliquat des affiches et cartons d'invitations de nos expositions passées, nous produisons des carnets de notes ou de dessins originaux, disponibles en format A4 et A5. Réalisée à la main par l'Atelier du Relieur situé au cœur du Quartier des Bains, chaque pièce est unique. Si vous cherchez une idée de cadeau, nous proposons également des sets composés d'un carnet format A4, d'un crayon, de cartes postales et d'une entrée gratuite, afin de faire découvrir le musée à vos proches.

Carnet A4: 14 CHF, Carnet A5: 12 CHF,
Crayon: 3,50 CHF, Set MAMCO: 25 CHF

■ With the overstock of invitation cards and posters of past exhibitions, we produce notebooks, available in A4 and A5 formats. Crafted manually by the Atelier du Relieur, located in the Quartier des Bains, each piece is thus unique! If you're looking for an original gift, MAMCO also proposes sets made of a notebook, a pencil, postcards, and a free entry ticket to allow a friend or family member to discover the museum.

A4 Notebook: 14 CHF, A5 Notebook: 12 CHF,
Pencil: 3.50 CHF, MAMCO Set: 25 CHF



Sac

□ Réalisé par John M Armleder, ce sac en coton est en vente exclusivement au MAMCO. L'artiste a apposé un motif de tache de peinture noire et traité le fond en couleur argent, faisant de ce sac une véritable édition. Léger et réutilisable, seule une discrète étiquette rappelle que cet objet a été réalisé par le MAMCO avec le soutien de la banque Mirabaud & Cie.

20 CHF

■ Conceived by John M Armleder, MAMCO's tote bag is made of laminated and silkscreened cotton. The artist used a motif of a paint drop printed in black on a silver background. An unlimited edition by Armleder, this bag is only available at MAMCO and has been produced with the support of Mirabaud & Cie.

20 CHF



John M Armleder, Magicalf, 2017

□ Dans son travail, John M Armleder utilise aussi bien des objets rappelant les grands récits de l'art que des références issues de la culture populaire. Depuis des années, il recycle ainsi des éléments décoratifs liés à Noël et organise une fête de fin d'année dans laquelle il présente les dernières parutions de la maison de disque qu'il a créée avec son fils et Sylvie Fleury, Villa Magica Records.

A l'occasion de la X-Mas Party 2017, le MAMCO a réalisé, en co-édition avec Print Them All, une édition de Noël. Dans cette lithographie, l'artiste utilise la figure d'Alf (pour Alien Life Form), le héros d'une série télévisée diffusée entre 1986 et 1990 et qui raconte les aventures d'un extra-terrestre poilu et loufoque qui atterrit dans une banlieue américaine et se fait adopter par la famille Tanner. Imprimée avec tout le savoir-faire traditionnel par Idem à Paris, cette lithographie sur papier existe en trois versions:

- Sur format 118 × 78 cm, elle est disponible sur le site printhemall.com (99 exemplaires)
- En format 109 × 74 cm, sur papier BFK Rives TAN et sur papier BFK Rives Gris, toutes deux disponibles à la vente au musée (12 exemplaires de chaque variante)

Chaque exemplaire est daté, numéroté et signé par l'artiste et, par un système de variations colorées, différent des autres.

Prix: 2'000 CHF
Amis du MAMCO: 1'000 CHF

■ In his work, John M Armleder uses references that recall art history as well as popular culture. For years, he has recycled decorative elements evoking the Christmas celebration and organized an X-mas Party within the framework of his record label, founded with his son and Sylvie Fleury, Villa Magica Records.

On occasion of the 2017 X-mas Party, MAMCO realized with Print Them All a Christmas edition. In this lithograph, Armleder uses Alf as a motif repeated in various color combinations. Alf is the central character of a TV-series broadcasted between 1986 and 1990, in which an alien life form lands in an American suburb and gets adopted by a family. Printed with the classical know-how of Idem in Paris, this edition exists in three versions:

- In a 118 × 78 cm format, available on printhemall.com website (99 variations)
- In a 109 × 74 cm format, on BFK Rives TAN and BFK Rives Gris, both versions available at MAMCO (12 variations of each)

Each copy is dated, signed, and numbered by the artist and, through a system of color variations, rendered different from the other prints.

Price: 2'000 CHF
Friends of MAMCO: 1'000 CHF

Association des Amis du MAMCO



▣ Vous pouvez soutenir le musée en devenant membres des Amis du MAMCO et bénéficier d'activités spécialement conçues pour vous. Les cotisations commencent à 100 CHF et donnent droit à l'entrée gratuite au musée et dans de nombreux lieux partenaires en Suisse et à l'étranger. Les membres du Cercle des Amis (+ 1'000 CHF) bénéficient d'une édition d'artiste exclusive. Pour l'année 2017, il s'agit d'une édition de Kelley Walker sur PVC transparent 3mm imprimée en sérigraphie 4 couleurs et graphite.

Envie d'un éclairage sur l'art contemporain et les expositions du MAMCO? Inscrivez-vous en ligne à notre programme de cours 2018-2019, dès le 15 juillet: amamco.ch/activites/cours.

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

■ You can support the museum by becoming a member of the Friends of MAMCO and benefit from activities that have been specially conceived for you. Subscriptions start at 100 CHF; they provide free access to the museum, as well as to numerous partner sites in Switzerland and abroad. The members of the Circle of Friends (+ 1,000 CHF) benefit from an exclusive artist's edition. In 2017, the members of the Circle received an edition by Kelley Walker silkscreened in 4 colours and graphite on 3mm transparent PVC.

The association also provides courses on contemporary art and lectures on MAMCO's exhibitions. Registration for the new program 2018-2019 online, from July 15 on: amamco.ch/activities/courses.

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

Musée d'art moderne et contemporain



▣ Le MAMCO ouvre ses portes en 1994, grâce à la persévérance de l'AMAM (Association pour un Musée d'Art Moderne, aujourd'hui les Amis du MAMCO) et la générosité de huit mécènes réunis au sein de la FONDATION MAMCO. En organisant les contributions de ses Fondateurs, puis de ses Co-fondateurs, la fondation fut la principale source de financement et le seul organe de gouvernance du musée jusqu'en 2005, lorsqu'elle joint ses forces avec le Canton et la Ville de Genève pour créer la fondation publique FONDAMCO.

Le MAMCO est géré par la FONDAMCO, qui réunit la FONDATION MAMCO, le Canton et la Ville de Genève. La FONDAMCO remercie l'ensemble de ses partenaires publics et privés, et tout particulièrement: JTI et la Fondation de Famille Sandoz, ainsi que Christie's, la Fondation de bienfaisance du Groupe Pictet, la Fondation Coromandel, la Fondation genevoise de bienfaisance Valeria Rossi di Montelera, la Fondation Lombard Odier, la Loterie Romande, Mirabaud & Cie SA, Richemont, Sotheby's et United Way Worldwide grant on behalf of the generosity of Soros Fund Charitable Foundation.

Partenaires des expositions saison 2017-2018: la Fondation Ernst Göhner, la Fondation Jan Michalski pour l'écriture et la littérature, la Fondation du Jubilé de la Mobilière Suisse Société Coopérative, la Fondation Leenaards, la Fondation Stanley Thomas Johnson, Manor, Sharjah Art Foundation

Partenaires médias: L'Agefi, Le Temps, Suisse Tourisme
Partenaire hôtelier: Le Richemond
Partenaires prestataires: Belsol, Café des Bains, Chemiserie Centrale, Computershops, Payot, ReproSolution, Transports publics genevois

■ MAMCO opened in 1994 thanks to the perseverance of AMAM (Association for a Modern Art Museum, now Friends of MAMCO) and the generosity of eight patrons, who created the FONDATION MAMCO. Pooling together the support of its Founders and, later, its Co-founders, the foundation was the main source of funding and the sole governing body of the museum up until 2005, when it joined forces with the State and City of Geneva to create a public foundation, known as FONDAMCO.

MAMCO is overseen by FONDAMCO, which is made up of FONDATION MAMCO, the Canton and the City of Geneva. FONDAMCO would like to thank all its partners, both public and private, and in particular: JTI and Fondation de Famille Sandoz, as well as Christie's, Fondation de bienfaisance du Groupe Pictet, Fondation Coromandel, Fondation genevoise de bienfaisance Valeria Rossi di Montelera, Fondation Lombard Odier, Loterie Romande, Mirabaud & Cie SA, Richemont, Sotheby's, and a United Way Worldwide grant on behalf of the generosity of Soros Fund Charitable Foundation.

Exhibition Partners, Season 2017-2018: Ernst Göhner Stiftung, Fondation Jan Michalski pour l'écriture et la littérature, Fondation du Jubilé de la Mobilière Suisse Société Coopérative, Fondation Leenaards, Manor, Sharjah Art Foundation, Stanley Thomas Johnson Foundation

Media Partners: L'Agefi, Le Temps, Suisse Tourisme
Hotel Partner: Le Richemond
Service Partners: Belsol, Café des Bains, Chemiserie Centrale, Payot, ReproSolution, Transports publics genevois

Conseil

Philippe Bertherat, Président
Pierre de Labouchere, Vice-président
Jean Marc Annicchiarico, Trésorier
Karma Liess-Shakarchi, Secrétaire
Charles Beer
Simon Studer

Fondateurs

Claude Barbey
Jean-Paul Croisier
Pierre Darier
André L'Huilier
Philippe Nordmann
Pierre Mirabaud
Bernard Sabrier
—ainsi que l'association des Amis
du MAMCO, représentée par son
Président, Patrick Fuchs

Co-fondateurs

Jean-Michel Aaron
et Anne-Shelton Aaron
Philippe et Tonie Bertherat
Marc Blondeau
Maryse Bory
Nicole Ghez de Castelnuovo
Bénédict Hentsch
Pierre et Christina de Labouchere
Aimery Langlois-Meurinne
Jean-Léonard de Meuron
Edmond et Nadine de Rothschild
Edmond et Lily Safra

Mécènes

Afshan Almassi Sturzda
Jean Marc Annicchiarico
Philippe et Tonie Bertherat
Verena et Rémy Best
Marc Blondeau
Maryse Bory
Jean-Paul Croisier
Pierre Darier
Zaza et Philippe Jabre
Christina et Pierre de Labouchere
Aimery Langlois-Meurinne
Karma Liess Shakarchi
Emmanuelle Maillard
Jean-Léonard de Meuron
Patricia et Jean-Pierre Michaux
Pierre Mirabaud
Philippe Nordmann
Alain-Dominique Perrin
Marine et Claude Robert
Bernard Sabrier
Lily Safra, représentée
par Samuel Elia
Simon Studer

Lionel Bovier, Directeur

Gestion et développement
du musée

Valérie Mallet, Administratrice
Garrett Landolt, Relations extérieures
et recherches de fonds
Chloë Gouédard, Documentation
et ressources internes
Julien Gremaud, Responsable
de la communication digitale
Viviane Reybier, Responsable
de la communication institutionnelle

Expositions et collection

Julien Fronsacq, Conservateur en chef
Françoise Ninghetto,
Conservatrice honoraire
Sophie Costes, Conservatrice, en charge
de la gestion des collections
Paul Bernard, Conservateur
Fabrice Stroun, Commissaire associé
Cyrille Maillot, Responsable
de la régie technique
Filipe Dos Santos, Régisseur
Pierre-Antoine Héritier et Caroline Dick,
Restaurateurs associés
Annik Wetter, Photographe associée

Public et éducation

Yann Abrecht, Responsable
du service d'accueil
Mathilde Acevedo, Adjointe
au service d'accueil
Fabio Gaffo, Adjoint au service d'accueil
Charlotte Morel, Responsable du service
des publics
Julie Cudet, Ajointe au service des publics
Thierry Davila, Conservateur, en charge
des publications
Guides conférenciers: Gabrielle Boder,
Alan Bogana, Simon Derouin, Jean-
Claude Haldi, Lara Netzer, Dominique
Page, Francesco Russo
Guides volants: Josse Bailly, Benoît Billotte,
Mathias Brügger, Sonia Chanel, Jonas
Hermenjat, Anne Hildbrand, Léa Lo
Cicero, Paul Paillet, Valérie Portmann

Maintenance et surveillance

Antonio Magalhes, Responsable
du service de maintenance
Maria de Fatima Braganca, Adjointe
au service de maintenance
Joana Gomes Da Silva, Adjointe
au service de maintenance
Matuala Lumeto, Surveillant
Carlos Martins Fonseca, Surveillant
Luc Schuwey, Surveillant
Martine Vaillat De Melo, Surveillante

Le MAMCO Journal est édité
semestriellement à 15'000 exemplaires.

Rédacteur en chef
Lionel Bovier
Rédaction française
Thierry Davila
Traductions
Ian Monk
Nicolas Garait-Leavenworth
Direction artistique
Gavillet & Cie
Design
Gavillet & Cie/Devaud
Typographie
Apax + Practice (www.optimo.ch)

Textes

Paul Bernard, Karima Boudou,
Lionel Bovier, Sophie Costes,
Thierry Davila, Jill Gasparina,
Chloë Gouédard, Elise Lammer
Couverture
Mai-Thu Perret, *The rabbit conceives
and gives birth to a tiger*, 2011 (détail)

Intérieur

Wade Guyton, vue d'exposition
*Nouvelles images. Dons,
acquisitions et legs 2016-2017*,
MAMCO, Genève 2018

Rabats

Noël Dolla, *Tarlatane*, 1976 (détail)
coll. MAMCO, don de l'artiste
Hassan Sharif, *Six Points Angular
Lines. Part 4*, 2013 (détail)
coll. MAMCO, œuvre acquise grâce
à l'Association des Amis du MAMCO,
un donateur anonyme et la banque
Mirabaud & Cie

Images

Annik Wetter, sauf
p. 4, 7, 8: courtoisie de Wiels, Bruxelles
p. 12, 27, 65, 66: Ilmari Kalkkinen
p. 17: courtoisie de la
Collection Ricola, Laufen
p. 20: Dominique Uldry
p. 25: courtoisie de Salon 94, New York
p. 68-69: Julien Gremaud

Pré-press

Bombie, Genève

Production

Swissprinters AG, Zofingen

Logistique

Chloë Gouédard

@ 2018, 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
E info@mamco.ch



RICHEMONT

Sotheby's

ERNST GÖHNER
STIFTUNGSTANLEY THOMAS
JOHNSON
FOUNDATION

MANOR

la Mobilière



AGEFI

LE TEMPS

PAYOT
LIBRAIRE

stpg

SUBVENTIONNE
PAR LA
VILLE DE GENEVEFONDATION
MAMCO