

MAMCO ÉTÉ 2023





Chantal Montellier, La dernière manif. Voyage au bout de la crise, 1995 (détail)

Le nouveau mode opératoire du musée en période estivale est basé sur l'idée d'un rendez-vous annuel, comme pourrait l'offrir un magazine ou une biennale. Il s'agit de proposer une rencontre avec plusieurs pratiques que rien ne relie, sinon l'intérêt que nous leur portons.

Cette année, nous vous invitons à découvrir, au premier étage du musée, les projets de et sur Mathis Gasser, Eugen Gomringer, Jacques Lacan, Ghislaine Leung, Lou Masduraud (Prix Manor 2023), Chantal Montellier et Jim Shaw.

Autour de ces pratiques, des formats extensifs, en collaboration avec d'autres structures, viennent ponctuer le programme estival de rencontres, de performances et d'expériences hors site.

Cette année Le Square est à nouveau présent à nos côtés pour vous accueillir, du jeudi au dimanche, de 17 à 22h, avec un bar, une offre de découvertes culinaires et un programme musical.

Que cette méthode de travail survienne alors que nous planifions avec la Ville de Genève la rénovation du bâtiment qui abrite le MAMCO n'est bien entendu pas une coïncidence : il s'agit de préparer le futur en expérimentant, de dessiner les contours du musée lorsque celui-ci disposera du cadre et des moyens qu'il mérite.

—Lionel Bovier

The new operating principle for our summer exhibitions is based on the concept of an annual "special edition," borrowed from the world of magazines or biennials. The aim is to bring together diverse practices connected by nothing but the fascination they exert on us.

We thus invite you to discover, on the first floor of the museum, the projects by (or on) Mathis Gasser, Eugen Gomringer, Jacques Lacan, Ghislaine Leung, Lou Masduraud (Prix Manor 2023), Chantal Montellier, and Jim Shaw.

Our summer program also features talks, performances, and off-site events, developed in collaboration with other organizations.

Le Square is again working with us to welcome you, from Thursday to Sunday, 5 to 10 pm, with a bar, culinary discoveries, and music.

It is of course no accident that this new work method coincides with our planned renovation of the MAMCO building, in association with the City of Geneva: we are preparing for the future by redefining and experimenting with the future outlines of the museum, once it will have secured the setting and means it deserves.

É|D|I|T|O|R|I|A|L|

MATHIS GASSER OBJECTS IN THE SKY



Mathis Gasser, *Endurance*, 2018

« Dans les récits récents de science-fiction, des objets de grande taille planent silencieusement au-dessus des villes ou sur l'orbite terrestre¹. » Ainsi commence l'essai intitulé *Objects in the Sky* publié en 2019 par Mathis Gasser. Dans la suite de ce texte, l'artiste s'attache à mettre en relation l'apparition récurrente de ces objets célestes dans les fictions populaires avec la crise financière de 2007-2008, arguant que les OIS (« Objects in the Sky ») constituent des outils culturels de visualisation d'un pouvoir financier par ailleurs largement invisible et abstrait. Son analyse détaille leurs formes, qu'il aborde à travers une série d'analogues – la matrice utérine, la bulle, la tumeur –, autant d'allégories de rapports possibles à la production de valeur économique. Ce texte est à l'origine de l'exposition présentée cet été au MAMCO, consacrée, précisément, à ces objets célestes et à la place qu'ils occupent dans l'œuvre de l'artiste. Vaisseaux spatiaux de science-fiction, véhicules extraterrestres, stations orbitales réelles ou fantasmées sont en effet des motifs qui reviennent depuis près d'une dizaine d'années dans les collages comme dans les peintures de l'artiste.

L'exposition prend également pour point de départ un principe formel, celui de l'inventaire et de la planche naturaliste, principe qui gouverne une œuvre de 2017 intitulée *Inhabitants (After DirkLoechel)*. Dans cette peinture de grand format, inspirée par un dessin numérique trouvé sur le site d'art amateur *DeviantArt* au format jpeg, Gasser reproduisait le tableau comparatif des vaisseaux spatiaux de fiction réalisés

par l'artiste Dirk Loechel (image qui fit le tour de web en 2015). Pour l'exposition, il présente justement une série de nouvelles peintures d'inventaires en écho à *Inhabitants*. Ces dernières permettent d'aborder la méthode de travail de l'artiste dans la lignée des « appropriationnistes ». Gasser collecte en effet des images issues du cinéma, de la science-fiction, des séries TV, de l'art conceptuel, des jeux vidéo, de la communication spatiale (images NASA ou ESA) ou d'imprimés (posters, affiches) qui constituent la base de son travail pictural. Certaines images sont reproduites telles qu'elles, d'autres donnent lieu à des recompositions. A cet égard, Gasser peut presque être considéré comme un « peintre conceptuel » qui, à la manière d'Allen Ruppersberg, archive et réagence des éléments Pop : c'est un naturaliste de la culture populaire.

L'intérêt de l'artiste pour ces objets ne se limite par ailleurs pas à leur capacité métaphorique. Gasser les traite également pour ce qu'ils sont, à savoir des habitats, mais aussi des morceaux de bravoure technologiques, ou des symboles Pop. Il les aborde encore comme de simples formes, dont les représentations sont parfois à la limite du logotype, ou il crée des jeux de répétition et de variation d'une œuvre à l'autre. C'est le cas de la série consacrée au vaisseau ovoïde du film *Premier Contact (Arrival, Denis Villeneuve, 2016)*. Si elle reprend le principe des affiches du film, montrant douze lieux différents d'atterrissage des vaisseaux, il rappelle également certaines stratégies visuelles du modernisme.

« Gasser peut presque être considéré comme un “peintre conceptuel” qui, à la manière d'Allen Ruppersberg, archive et réagence des éléments Pop »

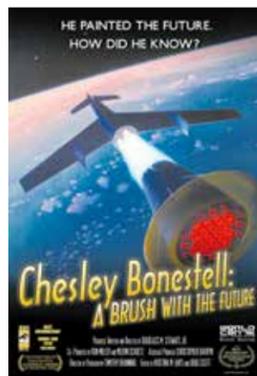
Le travail de collage, plus libre dans son rapport aux sources, ouvre également d'autres pistes de lecture. En mêlant images documentaires et fictionnelles, en associant des images d'OIS avec des navires, des architectures ou des paysages historiques, l'artiste aborde aussi la question de la conquête spatiale avec un sous-texte qui est celui des études post-coloniales : l'exploration spatiale est-elle une redite de la colonisation ? Jusqu'à quel point la figure de l'envahisseur « alien » peut-elle être comprise à travers le spectre de politiques migratoires néo-libérales actuelles, de l'histoire de la globalisation et des organisations politiques internationales ?

Plus généralement, la large place accordée aux collages dans l'exposition donne à voir l'attrait spécifique de l'artiste pour les images. Ces collages, qui ne sont pas des éléments préparatoires pour les peintures mais des créations autonomes, rendent visibles une relation presque obsessionnelle à l'image. L'artiste travaille avec des illustrations imprimées, telles qu'elles sont publiées dans les livres et les magazines. Elles sont extraites de leur support, puis combinées à d'autres, sélectionnées parmi une masse d'images collectionnées. Les compositions sont parfois partiellement rehaussées de peinture. Ce processus pousse l'artiste à acquérir plusieurs fois le même ouvrage, tout en conservant une édition intacte (on trouve par exemple dans sa bibliothèque quatre exemplaires de *In the Stream of Stars: The Soviet-American Space Art Book*², ouvrage de référence du « space art »).

Lorsqu'il découpe ces images, qu'il les assemble en collages, qu'il les reproduit en peinture, encore et encore, il s'agit moins de se poser des questions formelles ou picturales que de les regarder. Il tente ainsi d'épuiser son désir pour elles et les récits dont elles sont porteuses – des histoires de conquête technique et d'organisation politique, des spéculations qui prennent le devenir de l'humanité pour sujet. S'il y avait un motif de l'œuvre de Gasser à retenir, parce qu'il synthétise à lui seul toutes ses recherches, ce serait donc l'architecture du siège des Nations-Unies à New York, dont l'image est omniprésente dans les centaines de collages réalisés ces dernières années. Avec son style international résultant d'une collaboration entre les architectes modernistes les plus prestigieux (Le Corbusier, Oscar Niemeyer, Wallace K. Harrison...), ses allures de monolithe extraterrestre dressé vers le ciel, et sa parfaite iconicité, le siège des Nations-Unies constitue, de même que l'ISS (Station spatiale internationale) ou les grands musées d'art auxquels l'artiste consacre depuis quelques années une autre série, une forme transnationale. Comme les vaisseaux extraterrestres – qui planent au-dessus de paysages variés du monde dans nombre de films qui ont nourri l'imaginaire de l'artiste –, ces organisations à grande échelle représentent pour lui le support d'une spéculation sur les institutions, qui trouve ses sources dans l'œuvre critique de Michael Asher ou de René Daniëls autant que dans la science-fiction.

—Jill Gasparina

« Lorsqu'il découpe ces images, qu'il les assemble en collages, qu'il les reproduit en peinture, encore et encore, il s'agit moins de se poser des questions formelles ou picturales que de les regarder. »



Affiche du film, Chesley Bonestell: *A brush with the future*, réalisé par Douglass M. Stewart Jr. et projeté au MAMCO le 13.07 à 18h

- 1 Mathis Gasser, « Objects in the Sky », *Brand New Life*, mis en ligne le 31 janvier 2019 <https://brand-new-life.org/b-n-l/objects-in-the-sky/> [« In recent tales of science fiction, large-scale objects silently hover above cities or in earth's orbit. »]
- 2 William K. Hartmann (dir.), *In the Stream of Stars: The Soviet-American Space Art Book*, New York, Workman Publishing, 1990

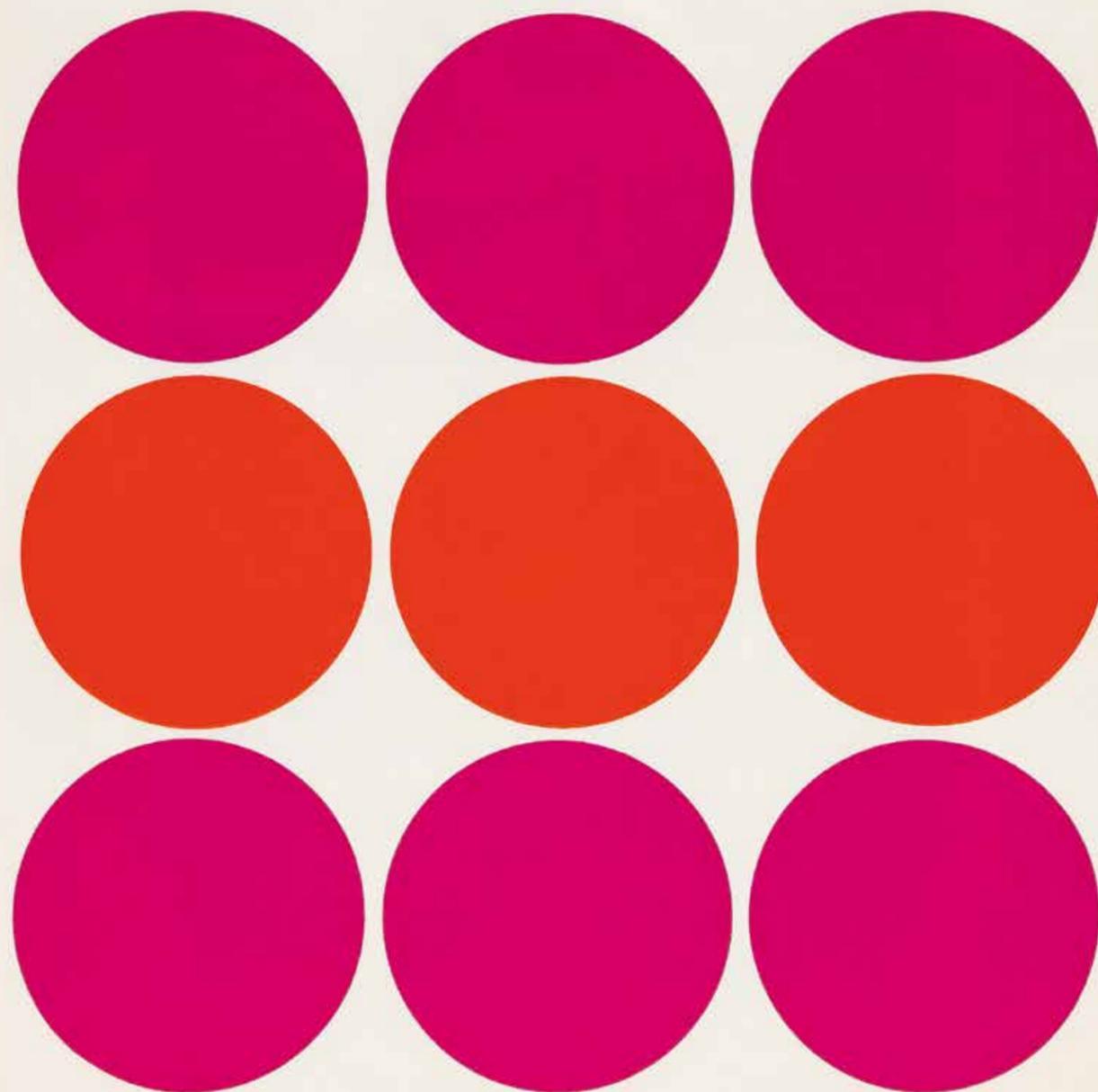


Mathis Gasser, *Arrival (Hokkaido)*, 2018

EUGEN GOMRINGER

sympathische Preise

ABM



Eugen Gomringer, Atelier Ernst + Ursula Hiestand, Zürich / sympathische Preise (sac de l'entreprise ABM - Au Bon Marché), 1961

Cette exposition présente le travail du poète, graphiste et éditeur suisse, Eugen Gomringer (*1925, Bolivie) sous un angle particulier. Souvent présenté comme le « père de la poésie concrète » – qu'il positionne à la croisée de la littérature, de l'art et du design –, Gomringer a été une figure centrale de la scène de l'art et du design dans la Suisse d'après-guerre et les résonances de son travail continuent à se faire entendre aujourd'hui. Si son travail est moins connu dans les pays francophones qu'ailleurs, il n'en reste pas moins l'un des représentants les plus importants du mouvement international de la poésie concrète, qui explore, depuis le début des années 1950, les qualités verbales, vocales et visuelles des lettres, des mots et du langage en général. Inspiré par ces principes, les poèmes de Gomringer créent leur propre réalité plutôt que de commenter le réel.

L'approche poétique de Gomringer doit beaucoup à sa rencontre avec la scène zurichoise de l'art concret, qui inclut les artistes Richard Paul Lohse, Karl Gerstner, Verena Loewensberg et, évidemment, Max Bill. Il devient, avec Dieter Roth et Marcel Wyss, co-éditeur du magazine Spirale en 1953. Cette collaboration marque le début d'une forme de poésie qu'il nomme « constellation », en référence au poème de Stéphane Mallarmé de 1897, *Un coup de*

dés jamais n'abolira le hasard. Entre 1954 et 1957, Gomringer est le secrétaire de Max Bill à l'école d'art et de design d'Ulm et il rencontre notamment l'écrivain et philosophe Max Bense, ainsi que le groupe brésilien Noigandres. Entre 1960 et 1964, il réalise 11 numéros de la série konkrete poesie / poesia concreta qu'il auto-édite : chaque publication, d'un format modeste, se concentre sur le travail d'un poète concret différent.

Les œuvres réunies dans cette exposition attestent le positionnement de Gomringer entre design, poésie et publicité. Défenseur de l'interdisciplinarité tout au long de sa carrière, il a en effet activement collaboré tant avec des artistes que des graphistes, à l'instar de Max Bill, Karl Gerstner, Anton Stankowski et, de façon régulière, l'agence zurichoise de design E+U Hiestand. Des années 1960 aux années 1990, le poète travaille ainsi comme « copywriter » et directeur artistique pour des marques suisses et allemandes telles que SIA Abrasives, les chapeaux Fürst, le céramiste Rosenthal et l'iconique grand magasin ABM, pour lequel il développe des concepts de relations publiques, des slogans publicitaires et des stratégies de communication. Souvent sans recourir à l'image, son langage publicitaire exalte les formes et les sons des mots – en héritage direct de ses explorations poétiques.

L'exposition a été conçue par Simon Mager, qui a mené le projet de recherche « Words Form Language – Typography Forms Meaning » initié et soutenu par l'ECAL/Ecole cantonale d'art de Lausanne (HES-SO) et par la DNP Foundation for Cultural Promotion (Graphic Culture Research Grant), Tokyo, Japon.

« L'approche poétique de Gomringer doit beaucoup à sa rencontre avec la scène zurichoise de l'art concret, qui inclut les artistes Richard Paul Lohse, Karl Gerstner, Verena Loewensberg et, évidemment, Max Bill »

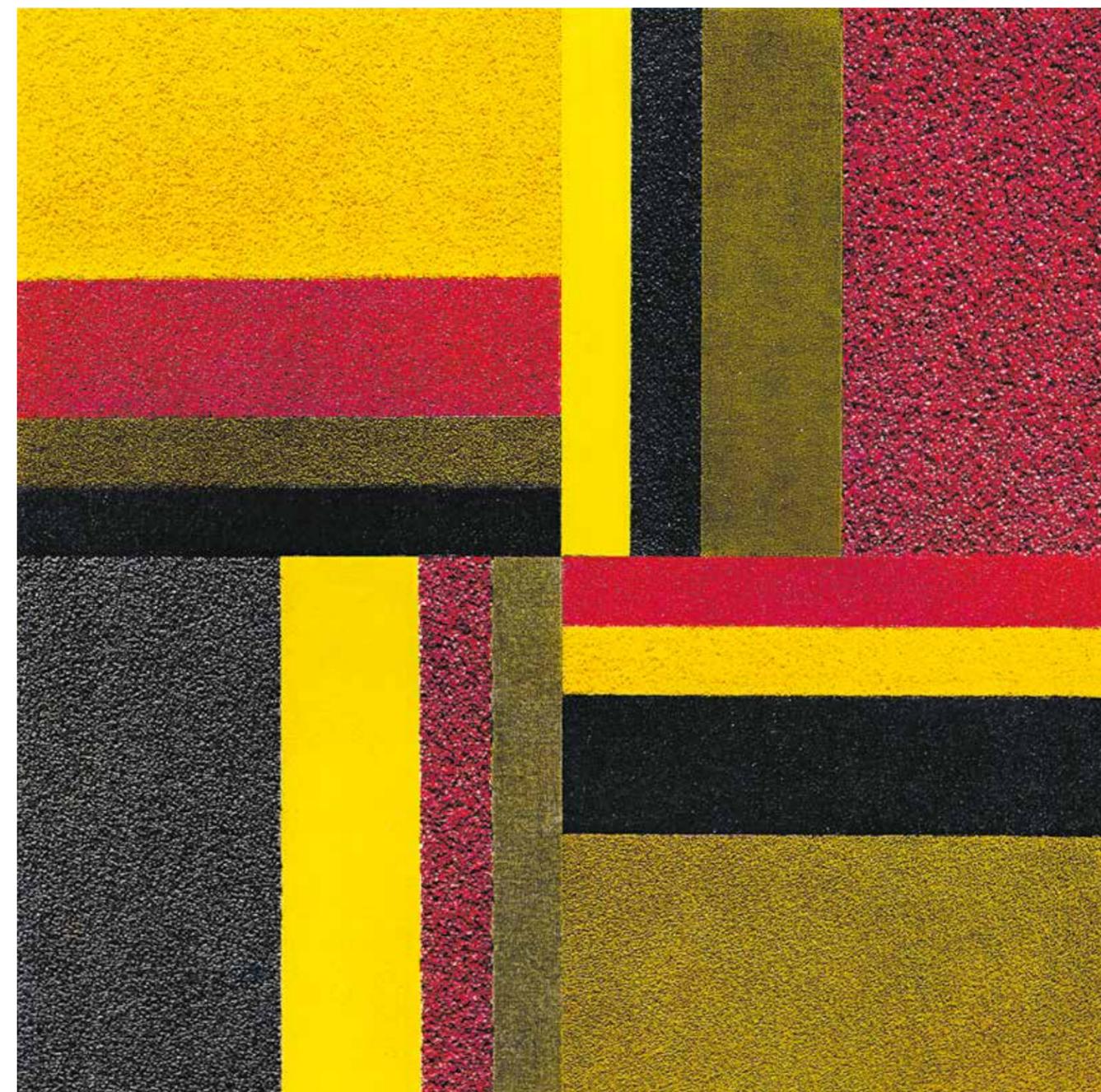
This exhibition gives insight into the work of Bolivian-born Swiss poet, writer and publisher Eugen Gomringer. Often referred to as the “father of Concrete poetry,” he was an active figure in the design and art scenes of post-war Switzerland, giving poetry a voice at the intersection of literature, art, and design that continues to resonate today. Although his work is less well-known in the French-speaking world, Gomringer is one of the most important representatives of the international movement of Concrete poetry, which since the early 1950s has been examining letters, words, and language for their most essential verbal, vocal, and visual qualities. Directly influenced by the ideas behind Concrete art, Gomringer’s poems attempt to create a reality in itself rather than a statement about reality.

Born in 1925 in Cachuela Esperanza to a Bolivian mother and a Swiss father, Gomringer grew up in Bern from the age of two. From 1944 to 1952, he studied economy and art history in Bern and Rome. He first came into contact with Concrete art in 1944 through an exhibition at Kunsthalle Basel, as well as through regular visits to the Zurich based Galerie des Eaux Vives, run by John Konstantin Hansegger. The gallery was a local hotspot for abstract and Concrete art and published the bulletin *Abstrakt/Konkret*, which counted Gomringer among its subscribers. Early encounters with the Zurich Concrete art scene—including the artists Richard Paul Lohse, Karl Gerstner, Verena Loewensberg and, most importantly, Max Bill—, deeply influenced Gomringer’s approach to poetry and ultimately led to his first Concrete poems.

Together with Dieter Roth and Marcel Wyss, Gomringer was the co-editor of the artists’ magazine *Spirale*, founded in 1953. This collaboration would mark the starting point of his new form of poetry, called “constellation,” in direct reference to Stéphane Mallarmé’s 1897 poem *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*. In the following years, Gomringer worked as Max Bill’s secretary at the Ulm School of Design (1954–1957) and had encounters with the writer and philosopher Max Bense as well as the Brazilian Noigandres Group, expanding his professional network within the field of art, architecture, and design. From 1960 until 1964 Gomringer edited 11 issues of the self-published series *konkrete poesie / poesia concreta*, a small format publication, each focusing on the work of a fellow Concrete poet.

The works shown in this exhibition highlight Gomringer’s practice at the crossroads of design, poetry, and advertisement. Advocating interdisciplinarity throughout his career, he actively collaborated with artists and graphic designers such as Max Bill, Karl Gerstner, Anton Stankowski and, most notably, the Zurich-based design studio E+U Hiestand. From the 1960s up to the 1990s, the poet was active as an art director and copywriter for companies throughout Switzerland and Germany such as abrasives manufacturer SIA, Fürst hats, German ceramics producer Rosenthal, and the iconic Swiss department store ABM, for which he developed public relation concepts, advertisement slogans, and strategies. Often renouncing the use of additional imagery, his explorations in Concrete poetry paved the way for copywriting and advertising language that exalted the form, sounds, and shapes of language.

The exhibition was conceived by Simon Mager, who led the research project *Words Form Language - Typography Forms Meaning* initiated and supported by ECAD/University of Art and Design (HES-SD) and by the DNP Foundation for Cultural Promotion (Graphic Culture Research Grant), Tokyo.



← Eugen Gomringer, Atelier Ernst + Ursula Hiestand, Zürich
60 Jahre (brochure publicitaire pour l'entreprise SIA), 1964

Eugen Gomringer, Atelier Ernst + Ursula Hiestand, Zürich
Carte de vœux pour l'entreprise SIA, 1964

nouvelle adresse depuis le 1.4.76:

le 15 avril 1976

8671 – wurlitz, haus 22

tél 09283 – 1324

seit 1.4.76 neue adresse:

8671 – wurlitz, haus 22

schiffer weg 6

34 göttingen

cher monsieur weinobst,

je dois répondre à de très nombreuses

demandes sur la poésie concrète et son

contexte. mais comme vos questions ne

sont pas exactement de la même nature, et

comme il ressort de votre lettre que vous

souhaitez suivre une idée préconçue, il me

semble assez important de m'entretenir

avec vous. je vous prie de m'écrire

1. la poésie concrète n'a pas intégré les

suggestions de la publicité de manière

consciente et directement vérifiable, c'est

vraiment trop simpliste, il faut au contraire

affirmer qu'entre tous les essais visant à

manipuler une langue réduite, partout et

à tout moment, une affinité des méthodes

se fait immédiatement jour, dans mon

premier manifeste. j'ai parlé de la dimension

du mot-clé, cette expression est certainement

issue de la publicité, mais le plus important

reste que chacun de mes collègues qui a

pour moi une certaine importance s'est déve-

loppé à partir de la poésie classique et de

ses formes – et les a dépassées, l'apparition

de nouvelles formes ne veut pas dire qu'on

se soit tourné vers la publicité « mais com-

ment ils s'y prennent » les nouvelles formes

de la poésie concrète, des constellations

(et c'est là ma contribution particulière, sous

forme d'ideogramme) étaient des inventions,

un fait qui a souvent été confirmé dans

littérature secondaire, et il fallait qu'elles le

soient, puisque nous désirions, puisque nous

devions nous opposer à la poésie classique

le parallèle avec la publicité, c'est-à-dire

avec la langue visualisée, n'est pas contesté

mais le mythe inhérent à ces deux champs

est bien entendu assez différent, ce qui, pour

un bon observateur, se perçoit un peu dans

l'aspect même de l'œuvre, quelque temps

après ma première publication, j'ai toujours

pris plaisir à rédiger des textes publicitaires

visuels, cela m'amusait, tout simplement,

et je tentais de trouver la forme adéquate

pour chaque contenu.

la forme de la constellation, qui est

aujourd'hui étudiée dans différentes salles

de classe, comme l'était jadis n'importe

quelle autre forme de poésie, est une nou-

velle émanation formelle de la forme stro-

phique. on sait bien que la poésie concrète

n'est pas seulement de la poésie pictogra-

phique. je vous renvoie à mon propos dans

l'anthologie « poésie concrète » publiée

chez reclam, p. 163. les comparaisons entre

la poésie concrète sous forme de la picto-

graphie publicitaire vous intéresseront sans

doute particulièrement. et puisque nous

parlons d'« idées préconçues », autant le

préciser d'emblée: je suppose que la poésie

concrète a fait son apparition dans le monde

avant la publicité proprement dite. leur

point de convergence, c'est la langue telle

qu'on l'a toujours gravée sur les troncs d'arbre

2. vous avez raison. et c'est précisément

le signe que publicité et poésie concrète

ont peu de choses en commun, hormis,

dans certains cas, leur forme prise superfi-

ciellement. car la poésie concrète ne doit

pas être bariolée. la poésie concrète, dans

sa partie productive, a depuis longtemps

dépassé son paroxysme, et elle a désormais

atteint la phase très intéressante de sa

réception (ce que vous semblez également

prouver, qui est une partie tout aussi impor-

tante, elle a aussi épuisé ses ressources, mais

elle a surtout, comme tout art constructif

(car elle n'en fait bel et bien partie) reculé

vers l'arrière plan structurel à propos de la

citation de «luetjohann» l'un des traits

caractéristiques de la poésie concrète, du

moins telle que je l'ai écrite et continué

parfois de l'écrire, c'est qu'elle a d'abord été

découverte par les théologiens, je crois

néanmoins que mon livre d'heures (dont

l'adaptation musicale, comme vous le savez,

est jouée dans les églises) ne paraît pas de

l'existence de textes publicitaires parallèles

parallèles dans leur forme. tout un chacun

percevra que mon livre d'heures concerne une

situation humaine intime, et on ne le confondra

certainement pas avec un texte publicitaire.

15.april 1976

3. on peut dire, oui, qu'un mot, un certain

mot, se voit également « étiqueté » dans

la poésie concrète. cela ne saurait être une

constatation précise sur la poésie concrète,

mais cette paraphrase peut être valable.

une dernière chose à ce propos. l'une de mes

constellations principales se compose des

combinaisons entre: arbre enfant chien

maison. c'est là un monde, c'est le monde

de l'auteur, il englobe la créature sous 3

formes et la « maison » artificielle comme

atmosphère. cela peut sembler surprenant,

mais dans les écoles, on tire souvent

beaucoup de ce texte. la langue publicitaire

pourrait aussi utiliser ces mots. j'ai pour

ma part écrit de très nombreux textes

publicitaires, mais j'ai inventé, selon cette

autre fonction, le supplément « pour »

c'est-à-dire précisément, dès lors que le

rédateur est, dans les deux cas, poète

menschliche situation betrifft, wird jedem klar und er verwechselt

es bestimmt nicht, wie ein wort verwendet

3. ja man kann sagen, dass ein wort, auch

in der konkreten poesie "der stempel aufgedrückt wird". das ist keine

präzise feststellung, für konkrete poesie, aber im umschreibenden sinne

mag es so gelt. 10 ans, les choses auront changé. n'oubliez

pas, c'est la raison pour laquelle vous

m'écrivez en 1976 et pas 1953, date à laquelle

de la poésie concrète a été publiée pour

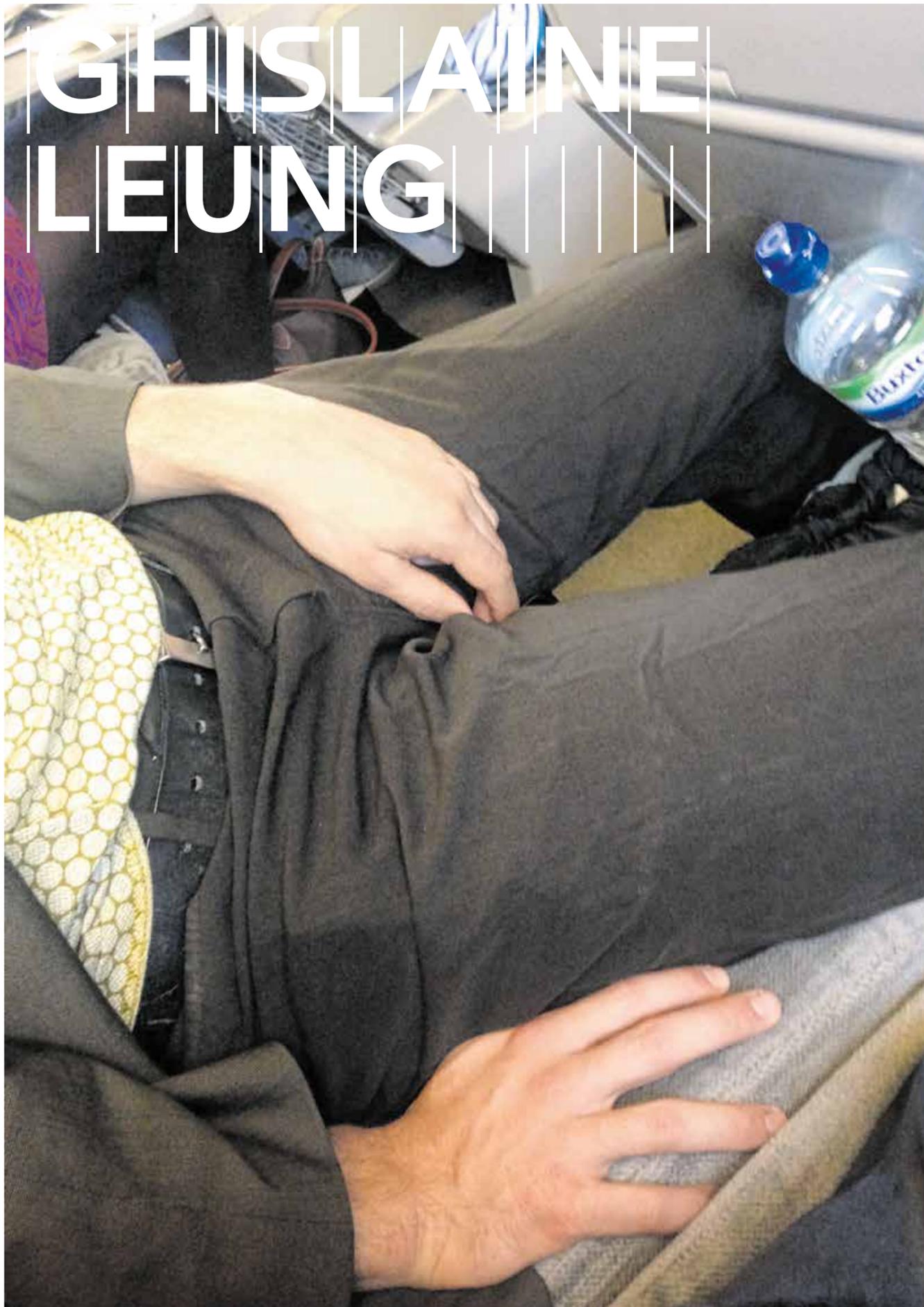
la première fois. la réception met toujours

10-20 ans à rejoindre la production.

meilleures salutations joyeuses pâques

ou post-pâques

vous envoie un grand bonjour



Ghislaine Leung, Catalogue Image, 2020

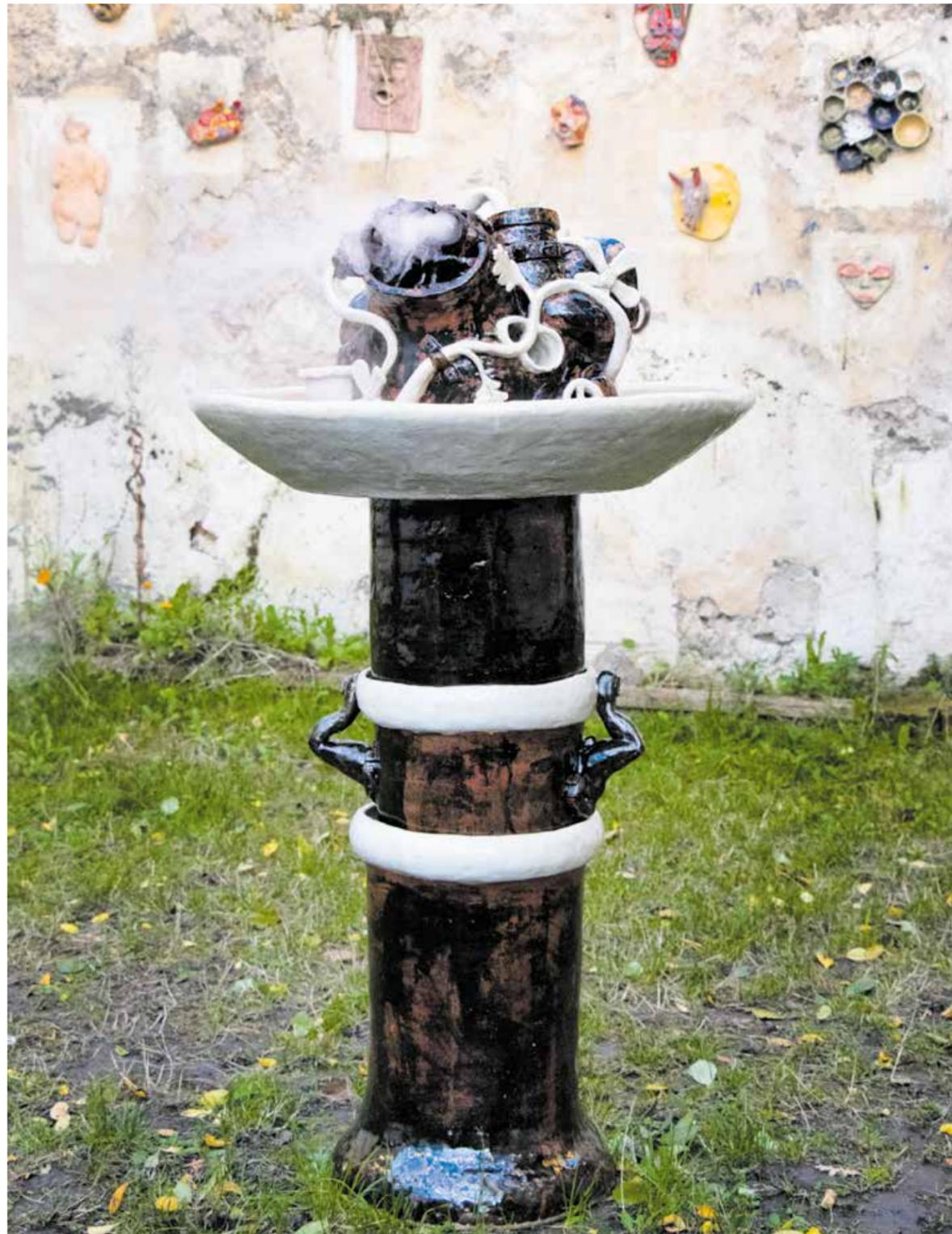
L'expression « éclairer » est souvent utilisée dans le contexte de notices explicatives. Je possède des dizaines de photographies que j'ai prises de l'intérieur de ma bouche en utilisant le flash de mon téléphone ou, parfois, en combinant cette lumière avec celle d'une torche électrique, en tenant comme je le peux les deux objets. Ceci afin de voir quelques petits nodules de chair ou une partie molle de la bouche. Les photographies sont invariablement sous- ou surexposées, floues ou positionnées avec un angle erroné. L'illumination est peut-être quelque chose de différent qu'une forte lumière : c'est aussi souvent quelque chose qui se produit dans et par l'obscurité.

—Ghislaine Leung

The term shedding light is often used in the context of explanatory texts. I have dozens of photos I have tried to take of some weird thing in the inside of my mouth using the flash on my phone, or sometimes a combination of torch and flash, awkwardly both positioned in one hand. To see some little fleshy nodule or chewed bit of mouth. And the photos are invariably over or under exposed or blurry or at the wrong angle. Illumination is perhaps not the same as more light, it is often something that happens in and because of the dark.

« L'illumination est peut-être quelque chose de différent qu'une forte lumière : c'est aussi souvent quelque chose qui se produit dans et par l'obscurité. »

LOU MASDURAUD



Lou Masduraud, Anxioflic fountain (Active substances), 2020



Lou Masduraud, Plan d'évasion (Lady Godiva), 2021



Lou Masduraud, Plan d'évasion (assemblée générale), 2021

Fontaine, soupirail et réverbère sont quelques-unes des formes que déploie, depuis trois ans, Lou Masduraud (*1990) – et autant de motifs qui relèvent de l'espace public. En indexant ces aménagements au sein d'une exposition, l'artiste entend d'abord hybrider l'espace mis à sa disposition, le requalifier comme un croisement entre la sphère publique et privée, entre extérieur et intérieur.

Il y a deux ans, invitée à la Maison Populaire (lieu de diffusion artistique, mais aussi de loisirs, créé par la mairie de Montreuil en 1966, peu de temps après les maisons de la culture d'André Malraux), elle met en place un atelier participatif de céramique au sein duquel les habitants peuvent repenser le paysage institutionnel de leur ville (école, mairie, tribunal, bibliothèque, conservatoire de musique, hôpital et commissariat de police). Autour de ces maquettes, une série de soupiraux étaient disposés comme autant d'espaces illusionnistes, à la manière de dioramas et intitulés *Plans d'évasion*.

Avant d'offrir ces points de fuite, Lou Masduraud avait conçu une sculpture anthropomorphe reliant les espaces publics et administratifs de la Villa Vassiliev et, lors d'une résidence à l'Institut Suisse de Rome, elle s'était penchée sur les fontaines de Mussolini. A l'issue de son enquête elle dessine une carte de ces édifices hydrauliques, accompagnée d'un bouchon en latex, tel un accessoire fétiche, destiné à obstruer les monuments de l'ancienne capitale fasciste... Plus récemment, elle orne ses fontaines rocailles de bouches anthropomorphiques ornées de strass et zircons (Muzeum Susch, 2023).

Si les œuvres de Lou Masduraud évoquent tour à tour des édifices et des sculptures, jouent sur la fonction et l'ornement, c'est que l'artiste dessine une œuvre en forme de *continuum* entre espace social et intime. C'est aussi qu'elle s'intéresse aux espaces qui échappent à la norme, soit par déviation, échappée ou, au contraire, durcissement des règles, à ces « hétérotopies » que décrivait Michel Foucault dans son analyse des mécanismes de surveillance et de contrôle.

Exposition organisée par Julien Fronsacq
Lou Masduraud est la lauréate genevoise
du Prix Culturel Manor 2023

« Si les œuvres de Lou Masduraud évoquent tour à tour des édifices et des sculptures, jouent sur la fonction et l'ornement, c'est que l'artiste dessine une œuvre en forme de *continuum* entre espace social et intime. »

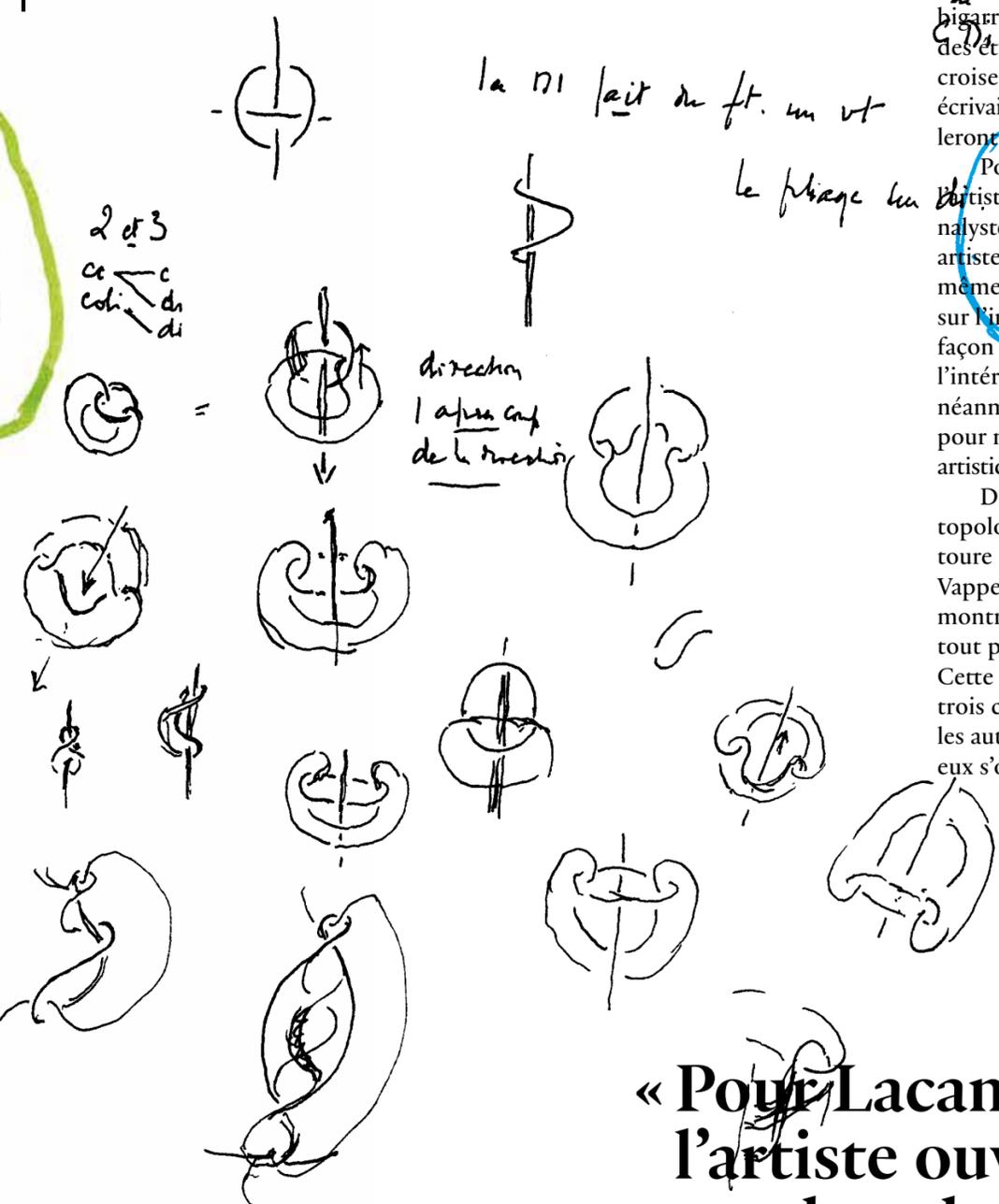
JACQUES LACAN

Jacques Lacan, peign.fantôme, n.d
Collection Emile, Marguerite
et Jean-Michel Vappereau

Jacques Lacan, la droite infinie, n.d
Collection Emile, Marguerite
et Jean-Michel Vappereau

Jacques Lacan, Epiphanie, n.d
Collection Emile, Marguerite
et Jean-Michel Vappereau

le limite infini ∞ a faire un "noeud" de 2



la n1 fait du ft. un vt
le pliage un

2 et 3
ce
c
di
di

direction
l'après coup
de la direction

réel
épiphanie

Le psychiatre et psychanalyste français Jacques Lacan (1901-1981) a fortement marqué le milieu intellectuel des années 1950-1970. Lacan ouvre une relecture du travail de Freud, il remet sur le devant de la scène les théories du psychanalyste autrichien qui avaient entre-temps été un peu délaissées. Dans les années 1950, Lacan commence ses fameux séminaires. Ses conférences vont parfois jusqu'à réunir plus de mille auditeurs. Le public est bigarré, il vient de tous bords, bien au-delà des étudiants et des psychanalystes. On y croquera des artistes, des philosophes, des écrivains, des cinéastes. Les séminaires s'éta-leront sur une trentaine d'années.

Pour Lacan, ainsi que Freud avant lui, l'artiste ouvre très souvent la voie au psychanalyste. Lacan sera très proche de l'art et des artistes, en particulier des Surréalistes; eux-mêmes fascinés par les travaux de Freud sur l'inconscient. La démarche de Dalí, sa façon de se référer aux théories freudiennes l'intéressait spécifiquement. Lacan évite néanmoins d'interpréter les œuvres d'art pour mieux interroger ce que la pratique artistique révèle d'existential pour les artistes.

Dès 1953, Lacan commence sa période topologique. Dans les années 1970, il s'entoure de mathématiciens, dont Jean-Michel Vappereau auquel il confie les dessins montrés dans l'exposition. Lacan travaille tout particulièrement le noeud borroméen. Cette forme topologique est constituée de trois cercles qui sont enlacés les uns dans les autres de manière à ce que si l'un d'entre eux s'ouvre et se détache, toutes les parties

de la structure se désolidarisent. Pour Lacan, le noeud borroméen réunit les trois registres de l'expérience analytique – Imaginaire, Symbolique et Réel (RSI) –, dans une structure qui lui permet, selon Michel Bousseyroux, de « rendre compte du mystère du corps parlant, c'est à dire de l'inconscient réel »¹. Pour expliquer ce qu'est le noeud borroméen on a l'habitude de dire que tant que le noeud borroméen tient ensemble le sujet n'est pas fou. Si les parties se séparent, le sujet est dans l'incapacité de distinguer ce qui est de l'ordre du Réel, de l'Imaginaire et du Symbolique. C'est en se référant à nouveau à un artiste, en l'occurrence à l'écrivain James Joyce, que Lacan ajoutera un quatrième cercle au noeud borroméen: le *sinthome* (ancienne graphie pour le mot symptôme). Selon le psychanalyste, les parties du noeud borroméen de Joyce sont désolidarisées, son travail d'écrivain, en tant que *sinthome*, les maintient malgré tout ensemble.

Pour Lacan le noeud borroméen « a affaire à l'écriture », celle-ci induit une lecture, un déchiffrement, le tout s'inscrivant dans une temporalité. Les artistes visuels ont toujours été fascinés par cette pratique du dessin qui lie logique, mathématique et psychanalyse. Sur les feuillets, que Lacan nous a laissés, nous pouvons suivre les traits, les lignes, les courbes, les entrelacs, parfois repris, parfois interrompus. La pensée tente ici de trouver forme à l'aide de la participation du corps, par un geste qui poursuit un désir, tel qu'aurait pu le formuler le psychanalyste français.

—Martin Widmer

¹ Michel Bousseyroux, *Au risque de la topologie et de la poésie; Elargir la psychanalyse*, éd. Eres, 2011
² Jacques Lacan, « Séance du 15 mai 1973 », in *Encore* (1972-1973), version Stafarla

DES NOEUDS

« Pour Lacan, ainsi que Freud avant lui, l'artiste ouvre très souvent la voie au psychanalyste. Lacan sera très proche de l'art et des artistes, en particulier des Surréalistes; eux-mêmes fascinés par les travaux de Freud sur l'inconscient. »

QUI A PEUR DE CHANTAL MONTELLIER?



Chantal Montellier, *Ocille et les crocodiles*, 1984

Trop intelligente, trop belle, trop forte, trop rouge? Le mélange de fascination et de crainte que Chantal Montellier a suscité a souvent relégué son travail au second plan de sa réception critique, alors qu'il aurait dû être au centre de l'attention. Cette exposition se focalise sur la période la plus prolifique de la carrière de Montellier, pour inscrire son œuvre dans l'histoire de la bande dessinée comme l'une des plus politiquement pertinentes de son époque.

De 1978 à 1994, c'est-à-dire de ses débuts dans *Charlie Mensuel*, *Ah! Nana* et *Métal Hurlant* à la publication de la troisième (et hélas dernière) aventure de Julie Bristol aux éditions Dargaud, Chantal Montellier a produit l'un des corpus de bandes dessinées les plus singuliers de son époque, de par la persistance de son rapport critique au monde. Dans son contexte de parution originel, le fait qu'une femme produise une telle œuvre était sans doute impensable et le silence actuel autour de son œuvre est peut-être entretenu ou savamment organisé par ceux qui hier avaient du mal à le penser. C'est ainsi que tout au long du parcours artistique de Chantal Montellier, la réception de son œuvre se présente – malheureusement – comme un cas d'école de l'histoire de l'art féministe.

Cette exposition se propose de rendre à nouveau visible une œuvre devenue invisible par la multiplication des carences éditoriales et entend contribuer à la préservation de cette œuvre, dans une perspective résolument matrimoniale.

Alors que Chantal Montellier a été publiée par les plus grands éditeurs de l'histoire de la bande dessinée francophone des années 1980 (Les Humanoïdes Associés, Futuropolis, Casterman), aucun de ses éditeurs historiques n'a pour l'instant jugé nécessaire de republier l'une de ses œuvres. Ni *1996*, ni *Shelter*, ni *Wonder City* (les trois volets de sa trilogie de « social fiction »), ni *Andy Gang*, ni *Le tueur de la Marne*, ni *Joyeux Noël pour Andy Gang* n'ont été réédités par les Humanoïdes Associés. Les trois aventures de Julie Bristol attendent qu'on les recueille en un volume et des titres aussi importants que *Les rêves du fou*, *Rupture* ou *Le sang de la commune* attendent toujours leur republication.

La constance critique de l'œuvre de Chantal Montellier apparaît rétrospectivement comme l'un des rares contrepoids aux renouvellements opportunistes de l'offre éditoriale, qui a vu l'alliage d'érotisme et de science-fiction de *Métal Hurlant* céder la place dans les pages de (*À suivre*) aux charmes discrets de la petite bourgeoisie.

Dans une période qui a vu la bande dessinée se répandre ainsi au-delà des rayons jeunesse des kiosques et des librairies, l'œuvre de Montellier s'impose rétrospectivement comme l'une des plus authentiquement adulte que la bande dessinée européenne d'auteur-trice ait produites. Chez Montellier, la critique de l'économie politique s'épaissit d'une critique de la société de contrôle, d'une critique de la société de consommation, d'une critique du patriarcat et d'une dénonciation des violences d'Etat.

« Dans son contexte de parution originel, le fait qu'une femme produise une telle œuvre était sans doute impensable et le silence actuel autour de son œuvre est peut-être entretenu ou savamment organisé par ceux qui hier avaient du mal à le penser. »

Opposant la froideur du réel à « l'escapisme » régressif ou aux nostalgies délétères, l'œuvre de Chantal Montellier dans son versant réaliste autant que dans son versant dystopique est emplie d'images qui ne paraîtront excessives qu'aux modéré-es. Paris y est hantée par les Communistes assassinés, les centres commerciaux y sont dépeints comme des laboratoires d'une expérimentation sociale à ciel fermé, les hommes comme des crocodiles, l'eugénisme y est assisté par ordinateur, des cadavres naturalisés y servent à vendre des voitures d'occasion et Big Brother y est un vieil homme blanc chauve dont notre conditionnement culturel nous force à trouver la tête sympathique. Si l'institution asilaire y est décrite et dessinée avec une minutie de documentariste, elle est aussi présentée comme l'envers d'un monde dans lequel les fous les plus dangereux sont aux manettes, toujours du bon côté du manche et possèdent les codes des diverses malles nucléaires. Quant aux assassins de l'ordre (les inspecteurs de police), ils y ont une belle gueule, mais ont élevé la bavure en pratique bureaucratique.

Chez Montellier, la métaphore ne sert pas seulement à exprimer une vérité plus profonde, mais est aussi souvent une vérité littérale. C'est que la dystopie chez elle n'est jamais très éloignée de la réalité dont elle

est une allégorie ou une « re-présentation ». Du reste, il ne suffit souvent que d'une simple re-description, comme celle de la France sous le ministère de l'intérieur de Charles Pasqua dans *Les damnés de Nanterre*, pour faire ressortir la vérité dystopique du réel.

Est-ce une telle singularité qui a effrayé? Cette détermination montellierienne à penser par elle-même, via les images? Cette conviction que la bande dessinée puisse être autre chose que du bon divertissement (fût-il expérimental); qu'une bonne bande dessinée puisse s'aventurer sur le terrain du politique?

Mais, si la forme de l'exposition s'est imposée, c'est aussi que l'œuvre en bande dessinée de Chantal Montellier réclame une attention accrue à la forme comme aboutissement d'une réflexion critique. Fidèle au format du 48CC (48 pages, cartonnée et en couleur), Chantal Montellier n'est pas une romancière graphique (bien qu'elle soit par ailleurs une romancière tout court), mais une artiste de la planche. Il est possible de passer à côté de son œuvre, pour peu qu'on ne soit pas sensible aux jeux savants des constructions, aux effets de rime et de symétrie, de mises en abyme multiples, bref à la dimension réflexive d'un travail qui en appelle à l'intelligence de celles et ceux qui le regardent plutôt qu'à leurs instincts consommateurs.

—R.B., V.G. et F.W.

L'exposition est organisée par Rosa Brux, Vanina Géré et Frédéric Wecker en collaboration avec l'École nationale supérieure d'art et de design de Nancy (Ensad Nancy), la Villa Arson et avec le soutien de la galerie Huberty & Breyne



Chantal Montellier, Wonder City, Les Humanoïdes associés, 1983



Chantal Montellier, Wonder City, 1983

JIM SHAW



Jim Shaw, Bing Crosby, 1989

Cette exposition réunit deux séries d'œuvres que Jim Shaw (*1953), actif au sein de la scène de Los Angeles depuis le début des années 1980, entreprend dans la première décennie de sa carrière. *My Mirage* (1986-1990) est un ensemble de 170 œuvres interconnectées, même si chacune est dessinée, peinte, sérigraphiée, photographiée, écrite, sculptée, animée ou filmée dans un style différent. Construit sur le modèle d'un « roman d'apprentissage », le cycle de *My Mirage* comprend plusieurs chapitres. Chaque œuvre retravaille une image extraite d'un champ iconographique aussi large que varié: il s'étend de l'art conceptuel à la peinture de brocante, en passant par à peu près tout ce qui peut se trouver entre ces deux pôles – littérature pour enfants, bandes dessinées, magazines d'information, journaux régionaux, affiches de concerts de rock psychédélique, annuaires étudiants, etc. L'ensemble raconte l'histoire d'un personnage, Billy, issu de la classe moyenne américaine blanche et perdu dans le maëlstrom sociétal des années 1960 et 1970. Son histoire est celle d'échecs répétés, d'une quête futile et innocente de sens. Nous rencontrons d'abord Billy comme enfant anxieux de comprendre le monde qui l'entoure; nous le voyons ensuite se débattre avec les spasmes chargés de culpabilité de l'adolescence, avant de se perdre dans une forme d'utopie psychédélique qui vire rapidement au cauchemar. Au plus profond de ses

hallucinations psychotiques, nous le voyons alors suivre une femme qu'il va vénérer au sein d'un culte païen. Finalement, il reviendra à la religion de sa jeunesse, « renaissant » comme Chrétien fondamentaliste.

L'autre série, *Dream* (1991-1999), comprend deux ensembles reliés: les *Dream Drawings* (dessins de rêve), une planche de bande dessinée dans laquelle l'artiste illustre ses rêves et la pléthore d'objets et de personnages qu'il y rencontre; et les *Dream Objects* (objets de rêve), qui sont des réalisations tridimensionnelles de certaines de ces chimères. Si ces œuvres semblent être le produit d'hallucinations, elles sont pourtant très éloignées de l'héritage du Surréalisme européen. Aucune intention de révéler les états intérieurs de l'âme ou de la *psyché* ne règne ici. Pour Shaw, les rêves sont avant tout des amalgames, des machines d'accrétion de sources hétérogènes, de moments d'une histoire personnelle et de fragments de l'histoire culturelle collective. Radicalement non-psychanalytiques, ces œuvres réécrivent l'Histoire depuis le point de vue d'un artiste, en tant que sujet adulte blanc, issu de la classe moyenne américaine et vivant la dernière décennie du vingtième siècle, une époque qui a naturalisé et neutralisé les aspirations de la contre-culture. Les *Dream Objects* sont ainsi autant d'accessoires d'un théâtre de la morale, dans l'ombre de laquelle nous continuons à nous tenir.

L'exposition est organisée par Lionel Bovier à partir d'œuvres de la collection du MAMCO et de prêts de collections genevoises.

« Chaque œuvre retravaille une image extraite d'un champ iconographique aussi large que varié: il s'étend de l'art conceptuel à la peinture de brocante, en passant par à peu près tout ce qui peut se trouver entre ces deux pôles »

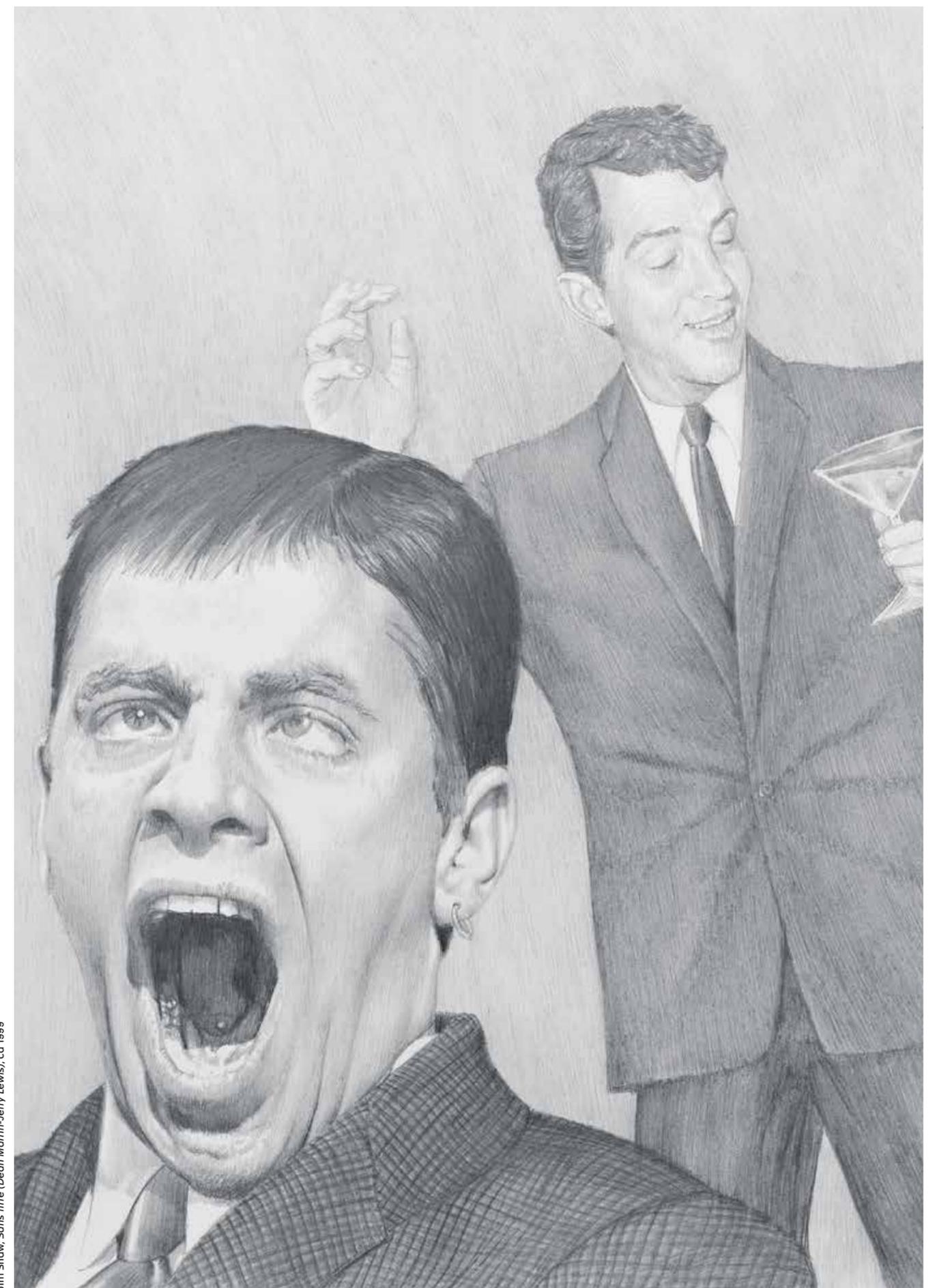
This exhibition gathers works from two early series by Jim Shaw (b. 1953), an artist active in the Los Angeles scene since the early 1980s. *My Mirage* (1986–1990), is a body of 170 interconnected works, each drawn, painted, silkscreened, photographed, written, sculpted, animated, or filmed in different styles. Structured as a multi-chaptered *Bildungsroman*, each piece of *My Mirage* reworks an image culled from an extremely broad iconographic field, ranging from Conceptual art all the way to thrift store paintings, and includes pretty much everything in between: children's illustrated literature, comics, national news magazines and small-town local papers, psychedelic concert posters, high school yearbooks, etc. It tells part of the story of a character named "Billy," a white middle-class American lost in the maelstrom of the 1960s and 1970s. His is a tale of unceasing failure, a futile quest for innocence and meaning. We first meet Billy as an anxious child eager to understand the world that surrounds him. As the narrative progresses, we see him struggle with the guilt-wracked spasms of adolescence, only to lose himself in a psychedelic utopia that rapidly becomes a nightmare. In the depths of his psychotic hallucinations, he follows a woman he worships into a pagan cult before finally returning to the religion of his youth, "reborn" as a fundamentalist Christian.

As an example, *Study for Billy's Self Portrait II* (1989), a piece from the second chapter of *My Mirage*, shows Billy sniffing glue. This painting is done in the style of Basil Wolverton, a comic book artist whose grotesque caricatures graced some of the early covers of *Mad*, a widely distributed satirical magazine, which from the mid-1950s onward turned mainstream entertainment culture against itself, and which has inspired an entire generation of later countercultural practitioners. At the bottom of Jim Shaw's canvas we can see a small Rat Fink, the icon of Ed "Big Daddy" Roth, a major figure in Southern California's Hot-Rod and Kustom Kulture, who not only designed some of the most extreme looking race cars of his era,

but also drew over-the-top, regressive comic book characters who became famous in their own right. In 1964, Roth licensed his cast of offensive monsters to Revell, a plastic model kit company, and Rat Fink soon found its way into teenagers' bedrooms across Middle America. So, while Jim Shaw is making use of Basil Wolverton's expressive distortions to portray a convulsive moment of Billy's adolescence—sniffing glue while building a model toy—*Billy's Self Portrait II* is also telling us another tale, that of the infiltration of early anti-establishment idioms into mainstream culture during the mid-1960s. *My Mirage* thus also functions as an articulated history of American visual culture from the early 1960s to 1980s. And reading both stories at once, it is possible to gather that Billy's mind might just as well have been blown out by his teenage discovery of Wolverton's and Roth's art as it was by solvents.

The other series, *Dream* (1991–1999) is comprised of two interrelated bodies of work: the *Dream Drawings* take the form of a comic book page, in which the artist illustrates his dreams and the plethora of composite objects he encounters on his path as he journeys through Slumberland; and the *Dream Objects*, which are 3D realizations of these chimeras. If these works seem to be the product of hallucinations, they are nevertheless foreign to the heritage of European Surrealism. There is no intent here to unveil the inner states of the soul or psyche. For Shaw, dreams are treated above all as a kind of amalgamation machine. Each of these works is an aggregate of heterogeneous sources, moments of personal histories and fragments of collective cultural history. Radically non-psychoanalytical, these rewrite the subject of History from the perspective of the artist—a white, middle-class and middle-aged American living in the last decade of the twentieth century, a time when the aspirations of the counterculture became naturalized. *Dream Objects* thus become props of a morality play, in the shadow of which we continue to stand.

—Fabrice Stroun



Jim Shaw, *Sans titre* (Dean Martin-Jerry Lewis), ca. 1989

Walking Zine

En 2017, lors de la Biennale de Venise, l'ensemble baBel était invité – sur suggestion des commissaires du projet, Christian Marclay et Lionel Bovier – par l'artiste français Xavier Veilhan à résider durant trois jours dans son *Studio Venezia*, qui occupait le Pavillon français. Le Pavillon était en effet, durant toute la Biennale, transformé en studio d'enregistrement professionnel, à l'acoustique extrêmement élaborée et inspirée architecturalement par le *Merzbau* de Kurt Schwitters. De nombreux musiciens et musiciennes y ont séjourné, de Brian Eno à Sébastien Tellier, en passant par Eliane Radigue et Alva Noto, présentant toutes sortes de musiques, de la pop à l'expérimental et au classique.

Les visiteurs et visiteuses pouvaient circuler librement, créant pour les musiciens et musiciennes une situation unique de public permanent, mais toujours en mouvement. Cette invitation à découvrir des artistes au travail et non pas en représentation a créé une situation inédite qui, dans la lignée du travail de Xavier Veilhan, interroge la question de la réception et du contexte.

Des micros étaient ouverts en permanence, capturant des essais sonores aussi bien que des morceaux. Durant ces trois jours, baBel a ainsi passé de nombreuses heures à jouer, chercher, développer des modes de jeu et des grammaires. Toutes ces heures étaient enregistrées (sur la console du producteur de Radiohead, Nigel Godrich) en pistes séparées.

L'idée d'une utilisation originale est alors née, sous la forme d'une application interactive, disponible gratuitement sur les plateformes de téléchargement.

Elle a été développée en collaboration avec le musicien-programmeur américain Ben Singer et a été rendue possible grâce à l'appel à projets de Pro-Helvetia *Close Distance*.

La musique enregistrée par l'ensemble baBel suit vos déplacements, vous permettant d'interagir avec elle et d'en tirer votre propre fil sonore. Vous découvrez, dans un premier temps, les réactions à vos changements de direction, qui correspondent également à des changements de morceaux. Vous pouvez en jouer en fonction de vos envies, mais aussi des possibilités offertes par la topographie. Des appels latéraux interviennent de manière aléatoire, vous invitant à rejoindre un nouveau son, un nouveau morceau – appel que vous pouvez accepter ou refuser en continuant votre chemin. Certains de vos déplacements déclenchent des solos ou des changements abrupts de caractère de la musique. Parfois, les musiciens et musiciennes se dédoublent par un jeu d'empilement, et vous remarquerez que certaines pièces ne peuvent s'écouter que le jour et d'autres que la nuit. *Walking Venezia* vous propose une adéquation entre le déplacement, l'environnement et l'écoute, de manière très instinctive, votre téléphone dans la main ou dans la poche.



ensemble baBel:
Antonio Albanese, guitare
Laurent Estoppey, saxophone
Anne Gillot, clarinette basse, flûtes à bec
Luc Müller, batterie
Noëlle Reymond, contrebasse
Ben Singer, développeur

« La musique enregistrée par l'ensemble baBel suit vos déplacements, vous permettant d'interagir avec elle et d'en tirer votre propre fil sonore. Vous découvrez, dans un premier temps, les réactions à vos changements de direction, qui correspondent également à des changements de morceaux. »

MAMCO GENEVE

Colophon

Le journal de «l'été 2023» est édité par Lionel Bovier, avec l'assistance de Chloé Gouédard. Il est tiré à 60'000 exemplaires sur les presses du Centre d'impression de Lausanne et est distribué gratuitement à Genève, ainsi que par insertion dans deux quotidiens régionaux.

Conception graphique
Gavillet & Cie / Devaud

Caractères typographiques
Apax + Practice (www.optimo.ch)

Textes

Lionel Bovier, Rosa Brux, ensemble baBel, Julien Fronsacq, Jill Gasparina, Vanina Géré, Simon Mager, Fabrice Stroun, Frédéric Wecker et Martin Widmer

Traductions

Alexandre Pateau, Christopher Scala (Scallawells SA) et Kevin Slide

Crédits photographiques

Simon Mager (p. 8, 10, 11); Ghislaine Leung (p. 14); Mathilda Olmi (p. 16); Sebastien Verdon (p. 17); Thea Giglio (p.17); Annik Wetter (p. 24, 27); Lisa Frisco (p. 30)

Courtoisies

Les Humanoïdes associés (p. 1, 22); Chantal Montellier (p. 2, 20, 23); Weiss Falk et Mathis Gasser (p. 4, 7); Douglass M. Stewart Jr. (p. 6); Collection Ursula Hiestand (p. 8, 10, 11); Bibliothèque nationale suisse, Berne: Archives littéraires suisses, fonds Eugen Gomringer et coll. Segmüller (p.12-13); Ghislaine Leung (p. 14); FMAC Ville de Genève (p. 16); FRAC-Artothèque Nouvelle-Aquitaine (p.17); CNAP, Paris (p.17); Emile, Marguerite et Jean-Michel Vappereau (p.18-19)

©2023, les auteurs, les artistes,
MAMCO Genève

Remerciements

Philippe Davet; Emile, Marguerite et Jean-Michel Vappereau; Xavier Veilhan

MAMCO GENEVE

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

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, la Fondation Leenaards et la Fondation VRM, ainsi que la Fondation Bru, la Fondation Coromandel, la Fondation du Groupe Pictet, la Fondation Lombard Odier, la Fondation Philnor, Lenz & Staehelin, Mirabaud & Cie SA, M3 Collection, Christie's et Sotheby's.

FONDAMCO

Philippe Bertherat, Président
Ronald Asmar, Vice-président
Patrick Fuchs
Jean-Pierre Greff
Jérôme Massard
Marc-André Renold
Simon Studer

FONDATION MAMCO

Conseil

Philippe Bertherat, Président
Jean Marc Annicchiarico, Trésorier
Karma Liess-Shakarchi, Secrétaire
Charles Beer
Shelby du Pasquier
Simon Studer

Fondateurs

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

Co-fondateurs

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

Mécènes

Jean Marc Annicchiarico
Antonie et Philippe Bertherat
Verena et Rémy Best
Marc Blondeau
Bach-Nga Croisier
Famille Darier
Angela et Luis Freitas de Oliveira
Christina de Labouchere
Karma Liess-Shakarchi
Emmanuelle Maillard
Jean-Léonard de Meuron
Pierre Mirabaud
Jacqueline Nordmann
Shelby du Pasquier
Marine et Claude Robert
Bernard Sabrier
Fondation Safra,
représentée par Samuel Elia
Simon Studer

EQUIPE

Lionel Bovier, Directeur

Gestion et développement du musée

Valérie Mallet, Administratrice
Damien Grimm, Responsable
du développement
Chloé 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
Elisabeth Jobin, Conservatrice
Cyrille Maillot, Responsable
de la régie technique
Filipe Dos Santos, Régisseur
Benoît Charron, Régisseur transports
Pierre-Antoine Héritier et Caroline Dick,
Restaurateurs associés
Annik Wetter, Photographe associée

Public et éducation

Yann Abrecht, Responsable
du service d'accueil
Mathilde Müller, Adjointe
au service d'accueil
Franco Osses Vidal, Adjoint
au service d'accueil
Charlotte Morel, Responsable
du service des publics
Julie Cudet, Adjointe au service
des publics

Maintenance et surveillance

Antonio Magalhaes, Responsable
du service de maintenance
Maria de Fatima Braganca, Adjointe
au service de maintenance
Joana Gomes Da Silva, Adjointe
au service de maintenance
Carlos Martins Fonseca, Surveillant

Le programme de l'été a reçu le généreux soutien et concours de

l'ECAL/Ecole cantonale d'art de Lausanne (HES-SO)
l'Ecole nationale supérieure d'art et de design de Nancy (Ensad Nancy) ensemble baBel
la DNP Foundation for Cultural Promotion (Graphic Culture Research Grant), Tokyo
la galerie Huberty & Breynne, Paris
la Villa Arson, Nice
MANOR

Sponsors principaux



Fondation VRM

Sponsors



LENZ & STAEHELIN

Fondation Philnor



Donateurs



Partenaires



CHRISTIE'S

Sotheby's

MANOR

éca |

Partenaires médias



Partenaires hôteliers



ÉVÉNEMENTS

ÉTÉ 2023

06.07 → 03.09.2023

HORAIRES D'ÉTÉ DU MAMCO: JEUDI-DIMANCHE, 17-22H (MUSÉE FERMÉ DU LUNDI AU MERCREDI INCLUS)

HORAIRES D'ÉTÉ D'AGORA (REZ-DE-CHAUSSÉE DU BÂTIMENT): MARDI-MERCREDI, 12-18H / JEUDI-DIMANCHE, 17-22H (FERMÉ LE LUNDI)

ENTRÉE GRATUITE

JEU 06.07

17H OUVERTURE DES EXPOSITIONS

18H REMISE DU PRIX CULTUREL MANOR 2023 À LOU MASDURAUD

OUVERTURE DU BAR LE SQUARE

PRÉSENTATION DE *WALKING VENEZIA* (APPLICATION DIGITALE) ET IMPROVISATIONS PAR L'ENSEMBLE BABEL

COCKTAILS, GRILLADES ET BUFFET ESTIVAL OFFERT PAR MANOR

SAM 08.07

18H VISITE GUIDÉE DES EXPOSITIONS JIM SHAW ET CHANTAL MONTELLIER PAR BENJAMIN ET FABRICE STROUN

JEU 13.07

18H PROJECTION DU FILM *CHESLEY BONESTELL. A BRUSH WITH THE FUTURE* DE DOUGLASS M. STEWART JR, SUR UNE PROPOSITION DE MATHIS GASSER

19H CONFÉRENCE DE JILL GASPARINA SUR «LES IMAGES EMBARQUÉES»

JEU 31.08

18H DISCUSSION ET VISITE DE L'EXPOSITION *EUGEN GOMRINGER* AVEC JULIA BORN (GRAPHISTE) ET SIMON MAGER (COMMISSAIRE INVITÉ), AVEC LE SOUTIEN DE L'ECAL - ECOLE CANTONALE D'ART DE LAUSANNE (EN ANGLAIS)

19H LES AMIS DU MAMCO FÊTENT LEURS 50 ANS - BAR GRATUIT POUR LES MEMBRES

20H CONCERT *WALKING VENEZIA* PAR ENSEMBLE BABEL

VEN 01.09

18H CONFÉRENCE MICHEL BOUSSEYROUX, PSYCHANALYSTE, *LE DESSEIN DE JACQUES LACAN DESSINANT*, AVEC MARTIN WIDMER (COMMISSAIRE INVITÉ)

SAM 02.09

17H OUVERTURE DE L'EXPOSITION CONSACRÉE À LA DONATION GLICKSMAN, 4E ÉTAGE DU MUSÉE

18H VISITE DE L'EXPOSITION *LOU MASDURAUD* EN PRÉSENCE DE L'ARTISTE ET DE JULIEN FRONSACQ

DIM 03.09

18H VISITE DE L'EXPOSITION *MATHIS GASSER* EN PRÉSENCE DE L'ARTISTE ET DE JILL GASPARINA

06.07 → 03.09.2022

JEUDI AU DIMANCHE, 17-22H: GUIDES VOLANTS (FR/ENG)

CHAQUE VENDREDI À 19H30: VISITE FLASH POUR LES INSCRITS AU DÎNER DU SQUARE

UN SAMEDI SUR DEUX À 20H: VISITE FLASH GRATUITE

UN DIMANCHE SUR DEUX À 18H30: MINIS ET PETITS RENDEZ-VOUS

PROGRAMME DÉTAILLÉ DISPONIBLE SUR NOTRE AGENDA EN LIGNE: WWW.MAMCO.CH

BAR & RESTAURATION

LE SQUARE DU MAMCO VOUS ACCOMPAGNE TOUT L'ÉTÉ. LIEU DE RENCONTRE ET DE VIE AU CŒUR DU QUARTIER DES BAINS. UNE PROGRAMMATION ÉCLECTIQUE VOUS ATTEND DURANT 9 SEMAINES DANS LA COUR DU MUSÉE.

JEUDI: APÉRO AU SQUARE
DÉCOUVREZ LA SÉLECTION DE VINYLES DE NOS «DIGGERS», QUI PARTAGERONT AVEC VOUS LEURS PLUS BELLES TROUVAILLES MUSICALES AUTOUR D'UN APÉRITIF.

VENDREDI: DÎNER AU SQUARE
PROFITEZ D'UNE VISITE COMMENTÉE DE NOS EXPOSITIONS SUIVIE D'UN DÎNER CUISINÉ PAR L'UN DE NOS RESTAURANTS FAVORIS DE GENÈVE NOTAMMENT: COINCOIN, MI FOOD MI RAISIN, L'IODE BY TIFFANY HÔTEL, SUAHOY, REFETTORIO GENEVA, KONSTANTINOS KAMPERIS. DRESSÉE DANS LA COUR DU MAMCO, UNE GRANDE TABLE CONVIVIALE VOUS ACCUEILLE DANS L'AMBIANCE ESTIVALE DU SQUARE.
VISITE COMMENTÉE À 19H30 ET DÎNER À 20H (PRIX: 50 À 60 CHF, HORS BOISSONS). PLACES LIMITÉES. RÉSERVATIONS: SQUARE@MAMCO.CH

SAMEDI: LE GRAND SQUARE LIVE
CHAQUE SAMEDI, DÈS 19H, LE SQUARE PROPOSE UN CONCERT LIVE. SUIVI D'UN DJ SET DANS LE LOBBY DU MAMCO POUR Y PROLONGER LA SOIRÉE. PROGRAMMATION DÉVOILÉE CHAQUE SEMAINE SUR [@LESQUARE_MAMCO](https://www.instagram.com/LESQUARE_MAMCO).

DIMANCHE - DÉTENTE AU SQUARE
LE SQUARE RESTE OUVERT LE DIMANCHE ET VOUS PROPOSE DE PROLONGER VOTRE VISITE DU MAMCO AUTOUR D'UN VERRE DANS LA COUR DU MUSÉE.

INFORMATIONS

LE PROGRAMME DÉTAILLÉ EST DISPONIBLE SUR NOTRE AGENDA EN LIGNE: WWW.MAMCO.CH ET PAR TÉLÉPHONE 022 320 61 22

SUIVEZ-NOUS SUR LES RÉSEAUX SOCIAUX POUR NE RIEN MANQUER (@MAMCO ET @LESQUARE_MAMCO)!