

MAMCO GENEVE
09.10.2019 – 02.02.2020
DOSSIER DE PRESSE

ROSEMARIE
CASTORO

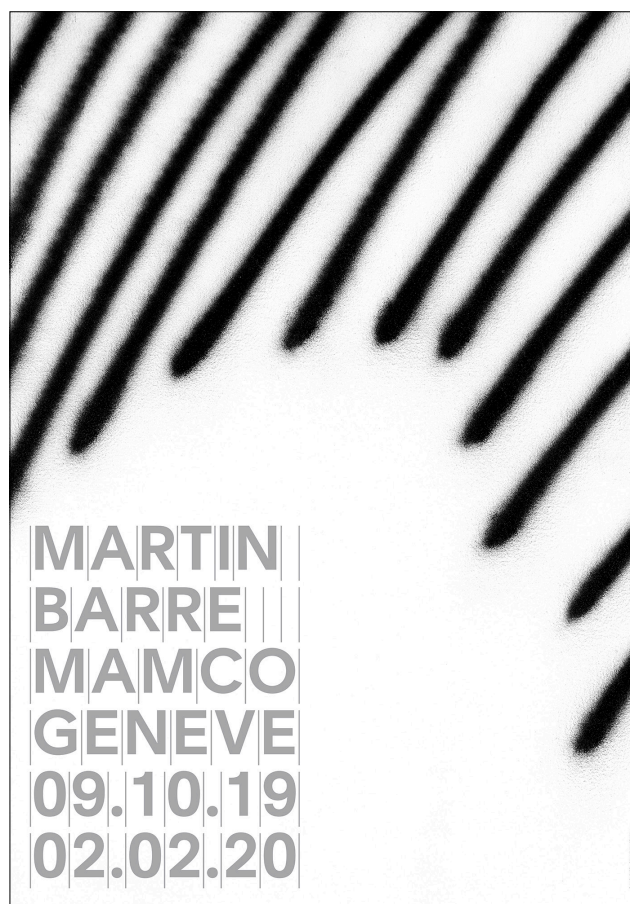
IRMA
BLANK

MARTIN
BARRÉ

ARNULF
RAINER

Vernissage le 8 octobre 2019 à 18h

Expositions du 9 octobre 2019 au 2 février 2020



p. 3 Communiqué de presse

Expositions principales

p. 4 Rosemarie Castoro

p. 6 Martin Barré

p. 9 Irma Blank

p.11 Arnulf Rainer

Autres expositions

p. 13 Guy de Cointet

p. 15 John M Armleder

p. 17 Partenaires

p. 18 Informations et contacts

« Qu'est-ce qu'une image ? » – et que veulent ces images qui déferlent quotidiennement sur nous ? Ces questions, que posent depuis une vingtaine d'années les « visual studies », invitent à considérer l'image non pas uniquement en termes d'objet ou de signification, mais de relations avec la société dans laquelle elle est produite. Si l'on a longtemps qualifié l'œuvre d'un.e artiste par sa *technique*, force est de constater que son *médium* est désormais plus que son matériel, plus que son message : il est l'ensemble des pratiques qui rendent possible son émergence, c'est-à-dire non seulement la toile et la peinture, par exemple, mais aussi le châssis, l'atelier, la galerie, le musée, le système marchand ou la critique.

Ce sont à ces évolutions de la notion d'image, de la contestation des catégories traditionnelles des beaux-arts aux mutations ontologiques du régime visuel, que s'attachent les expositions du MAMCO en 2019. Nous montrons, ce printemps, que l'image figurative peut *aussi* être une forme de critique de la représentation, comme chez René Daniëls, et que l'image abstraite peut *aussi* provenir de sensations et demander une réponse phénoménologique, comme chez Marcia Hafif. Cet été, à l'occasion d'une importante exposition consacrée à Walead Besthy, nous souhaitons expliciter l'image comme résultat d'un processus, plus proche en quelque sorte d'un « software » que d'un « hardware ».

Cet automne, le musée invite à réfléchir sur la question du geste et du signe qui traverse quatre démarches expérimentales issues de la peinture. En consacrant des rétrospectives à Martin Barré et à Rosemarie Castoro, auxquelles s'ajoutent une importante exposition d'Irma Blank et un ensemble d'œuvres d'Arnulf Rainer (constituant la donation Foëx au musée), le MAMCO dessine un parcours singulier dans l'histoire de la peinture d'après-guerre. Abandon de la touche pour le spray, extension de la toile à l'espace du corps, libération de la forme du langage ou recouvrement d'images préexistantes, sont quelques-uns des tropes donnés à voir. Ces « gestes » nous rappellent que les artistes pensent, avant tout, par des formes et que

celles-ci ne peuvent être pleinement regardées que si elles sont aussi comprises en tant que telles.

Cette année, Mirabaud vous offre le MAMCO !

Le MAMCO est très heureux d'annoncer l'entrée gratuite du musée, offerte par Mirabaud à tous les visiteurs, pour l'entière année 2019, à l'occasion de leur 200^e anniversaire. Mirabaud poursuit ainsi son engagement envers le MAMCO – en le renforçant – et démontre son implication grandissante dans l'art contemporain.

La gratuité du musée cette année s'inscrit également dans la détermination du MAMCO à vouloir rendre l'art contemporain accessible au plus grand nombre et nous remercions Mirabaud de nous accompagner dans cette volonté d'ouverture et de partage.

Time = space between appointment and meeting

L'exposition est organisée par Julien Fronsacq et bénéficie d'un don de la Soros Fund Charitable Foundation.

Time = space between appointment and meeting («le temps est l'espace qui sépare un rendez-vous d'une réunion»): ces quelques mots écrits (dessinés) par Castoro le 3 novembre 1968 pourraient résumer une œuvre volontiers complexe — conjuguant élan analytique et relationnel — tout comme ils semblent évoquer la réception fracturée de sa pratique.

Dans son loft de SoHo à New York, côtoyant notamment Lawrence Weiner, Sol LeWitt, Carl Andre et Yvonne Rainer, Rosemarie Castoro (1939-2015) a construit une démarche singulière et inclassable. Elle participe à l'exposition *Distillation* organisée en 1966 par Eugene Goossen, historien de l'art et chantre d'une peinture américaine affranchie de toute référence externe. Elle est aussi l'une des trois femmes présentes, aux côtés de Christine Kozlov et Adrian Piper, dans l'anthologie qu'Ursula Meyer consacre à l'art conceptuel à la fin des années 1960.

Traversant les derniers récits modernistes que sont l'art minimal et conceptuel, Rosemarie Castoro n'a de cesse d'explorer ce qui les excède: le point de vue, comme subjectivité bien sûr, mais aussi le corps en tant qu'instrument physique, enjeu psychologique puis social. Elle explore les possibilités de la peinture abstraite ou monochrome avant d'en étendre les modalités. Une extension formelle vers l'espace du corps et l'espace même de l'exposition; une extension conceptuelle par le biais du diagramme et du langage. Elle porte le langage, alors employé à des fins structuralistes et réductionnistes, vers le poétique, elle corrompt les formes élémentaires par un traitement tactile, incorporé et sexualisé. Ayant participé aux réflexions de l'Art Workers' Coalition, elle envisage l'héritage moderniste en regard de questions sociales et politiques.

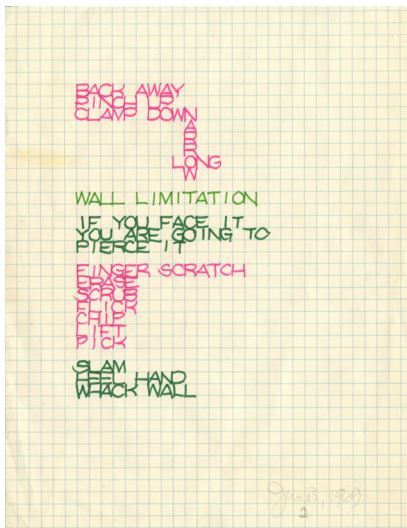
De 1965 à 2015, Rosemarie Castoro a élaboré un œuvre dont la contingence pourrait être le fil d'Ariane, signe d'une volonté de s'émanciper d'une rhétorique de l'absolu et de la permanence comme valeurs masculines. L'exposition, organisée en chapitres, offre un parcours rétrospectif de la pratique d'une artiste qui préféra la transgression et la métamorphose à l'orthodoxie et à la progression linéaire.



Rosemarie Castoro, *Paula Cooper "Gallery Cracking" Through Arc*, 1969
 Photo, installation d'une salle coupée en deux avec un ruban adhésif aluminium 1.27 cm
 vue de l'exposition "Number 7", commissariat Lucy Lippard, 1969
 coll. MAMCO



Rosemarie Castoro, *Red Blue Purple Green Gold*, 1965
 Acrylique sur toile, 182.25 × 361.00 cm
 court. The Estate of Rosemarie Castoro, Galerie Thaddaeus Ropac, London, Paris, Salzburg



Rosemarie Castoro, *Untitled (Concrete Poetry)*, 1969
 Œuvre sur papier, 27.94 × 21.59 cm
 court. The Estate of Rosemarie Castoro, Galerie Thaddaeus Ropac, London, Paris, Salzburg



Rosemarie Castoro, *autoportrait*, vers 1967
 Photo polaroïd issue du journal de l'artiste
 court. The Estate of Rosemarie Castoro, Galerie Thaddaeus Ropac, London, Paris, Salzburg

L'exposition est organisée par Clément Dirié et reçoit le soutien de la Fondation Gandur pour l'Art.

« Je ne peins pas des Vénus ou des pommes, ou mon dernier rêve ou celui que je pourrais faire. Je peins des peintures, des propositions picturales, des questions sur/à la peinture », indique Martin Barré à la critique Anne Tronche dans un entretien de 1976. En plaçant résolument sa démarche artistique sous le signe de la raison, de l'immanence et de la réflexion esthétique, le peintre français rappelle l'évidence de son œuvre : la peinture, toute la peinture, rien que la peinture envisagée comme un espace (mental) à part, un terrain de jeux conceptuels et visuels, un lieu où penser et mettre en forme cette pensée.

Après des études en architecture puis en peinture à l'Ecole des Beaux-Arts de Nantes, où il naît en 1924, Martin Barré s'installe définitivement à Paris au tournant des années 1950. Des expositions personnelles et collectives en 1954 et 1955 marquent ses débuts sur la scène artistique parisienne. Abandonnant le langage de ses années de formation, il développe dès lors une œuvre abstraite singulière – entreprise à laquelle il se consacre avec rigueur et inventivité pendant les quatre décennies suivantes, jusqu'à son décès en 1993.

D'une extrême cohérence, son œuvre est généralement envisagée selon cinq périodes. Entre 1954 et 1962, un premier moment donne corps à une synthèse inédite des leçons artistiques du premier 20^e siècle et de l'abstraction de l'Après-guerre. Entre 1963 et 1967, il élabore un corpus pionnier dans l'histoire de la peinture contemporaine en recourant à la bombe aérosol pour créer des tableaux qui mettent en scène l'inscription du geste et du temps sur la toile. Définies comme son «épisode conceptuel», les années 1969-1971 sont l'occasion de s'essayer aux possibilités conceptuelles de la photographie

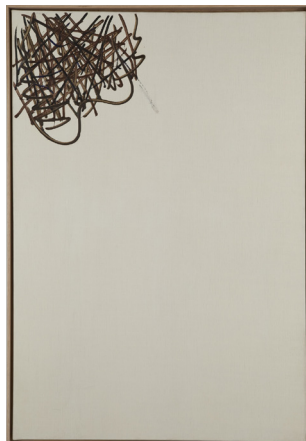
et de l'exposition comme œuvre – une manière de poursuivre, par des voies nouvelles, son examen du médium pictural et de ses conditions d'apparition. En 1972, son retour à la peinture ouvre une période de vingt années de création: entre 1972 et 1977, le processus de structuration du tableau, quadrillé d'une grille rendue visible par inscriptions, marquages et recouvrements successifs, forme le cœur de son travail; entre 1979 et 1992, une réflexion croisée sur la couleur et la combinatoire dominant sa démarche.

Travaillant par séries, il prend en charge l'ensemble des paramètres picturaux pour libérer le potentiel dynamique, spatial comme mental, de la peinture. Envisageant chaque tableau à la fois en lui-même et comme un élément en relation avec les autres œuvres de la série auquel il appartient, Martin Barré mène un travail précis, quasi «linguistique», où la question de la formation du tableau est première, où s'élaborent des articulations choisies entre couleurs et réserves, premier et arrières plans, l'espace pictural et son hors-champ, la transparence et la bordure.

Première exposition d'envergure dédiée, en Suisse, à cette figure essentielle de la scène artistique du second 20^e siècle, l'exposition retrace, à partir d'œuvres représentatives de chaque période, l'entreprise picturale de Martin Barré: celle qui l'a conduit à continuellement expérimenter les possibilités sensibles, mentales, chromatiques et physiques de la forme tableau, envisageant la peinture comme un terrain de jeux conceptuels et visuels, un lieu où penser et mettre en forme cette pensée.



Martin Barré, *57-50-B*, 1957
Huile sur toile, 89 x 116 cm
court. Archives Martin Barré, Paris
© 2019, ADAGP, Paris
Fondation Gandur pour l'art, Genève



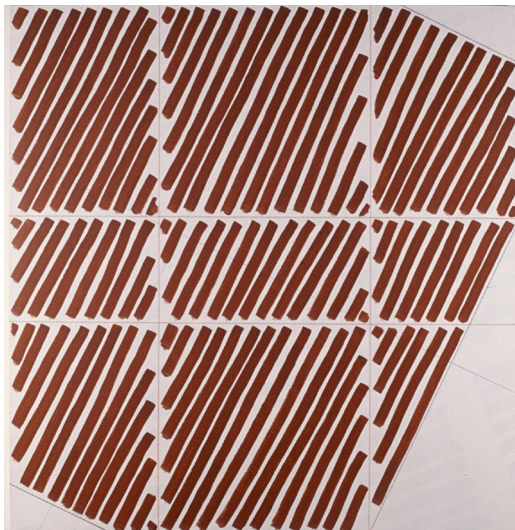
Martin Barré, *60-T-31*, 1960
Huile sur toile, 130 x 89 cm
court. Archives Martin Barré, Paris
© 2019, ADAGP, Paris



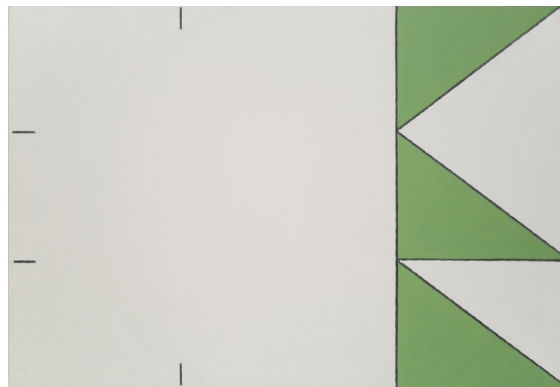
Martin Barré, *63-0*, 1963
Peinture glycérophtalique et huile sur toile,
85 x 79 cm
court. Archives Martin Barré, Paris
© 2019, ADAGP, Paris



Martin Barré, *67-Z-3*, 1967
Peinture glycérophtalique et huile sur toile,
81 x 54 cm
court. Archives Martin Barré, Paris
© 2019, ADAGP, Paris
The Syz Collection, Genève



Martin Barré, 75-76-D-145x140, 1975-1976
Acrylique sur toile, 145 x 140 cm
court. Archives Martin Barré, Paris
© 2019, ADAGP, Paris



Martin Barré, 84-85-108x154-B, 1984-1985
Acrylique sur toile, 108 x 154 cm
court. Archives Martin Barré, Paris
© 2019, ADAGP, Paris



Martin Barré, 92B-128x124-E, 1992
Acrylique sur toile, 128 x 124 cm court.
Archives Martin Barré, Paris
© 2019, ADAGP, Paris
Fondation Gandur pour l'art, Genève



Martin Barré, 92B-128x124-G, 1992
Acrylique sur toile, 128 x 124 cm
court. Archives Martin Barré, Paris
© 2019, ADAGP, Paris

L'exposition, organisée par Johana Carrier et Joana P. R. Neves, est réalisée en collaboration avec Culturgest, Lisbonne; CAPC, Bordeaux; CCA, Tel Aviv; Museo Villa Dei Cedri, Bellinzona; ICA Milan; et Bombas Gens Centre d'Art, Valencia. L'exposition a reçu le soutien de Q-International, Fondazione La Quadriennale di Roma.

Lectrice passionnée et amoureuse de la langue, Irma Blank est née à Celle, en Allemagne en 1934. Lorsqu'elle part s'établir en Sicile en 1955 avec son mari italien, l'expérience du déracinement (tant sur le plan géographique que linguistique) fonde aussi son travail artistique. La découverte qu'il «n'existe pas de mot juste» influence ainsi sa première série d'œuvres abstraites à la fin des années 1960, intitulée *Eigenschaften* («auto-écritures»). Prenant appui sur le processus d'écriture même, la série tente de capturer l'expérience de l'autoréflexion à travers une intense concentration.

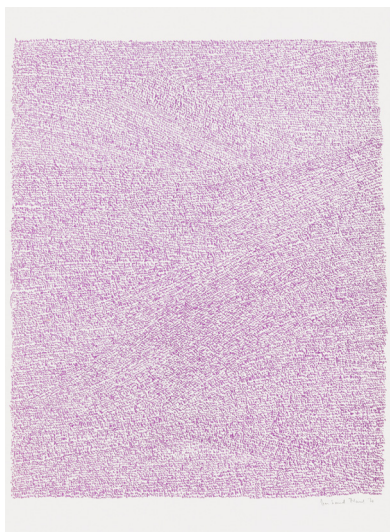
Ce premier travail, intime, qui se déploie sur d'innombrables pages, mène l'artiste aux *Trascrizioni*, où elle copie l'apparence du texte, plutôt que ses lettres, mots ou phrases. Arrivée à Milan en 1973, où elle vit encore aujourd'hui, sa pratique s'ouvre sur le monde par la transcription de pages imprimées. Reportant la typologie de différents blocs de texte trouvés dans des journaux ou des ouvrages de poésie, Irma Blank découvre l'enjeu principal de tout son œuvre: délier les mots de leur signification pour en établir la présence et la chorégraphie propre.

Elle tente, à travers son œuvre, d'établir une forme «d'écriture universelle» qui libérerait le langage du sens. Les tracés vident les mots de leur fonction et créent une forme de transmission universelle de l'acte d'écriture.

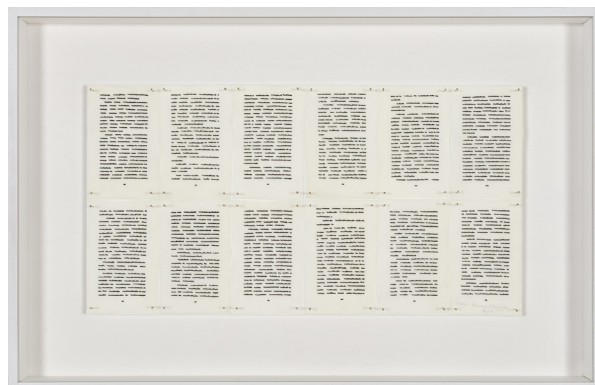
L'exposition offre un parcours des premières aux dernières séries d'œuvres de l'artiste, et se conclut par les *Global Writings* (2000-2016) et *Gehen* (2016-présent). Pour cette dernière série, l'artiste, droitrière, a dû apprendre à utiliser la main gauche suite à d'importants problèmes de santé. L'expérience, menée au rythme d'une chorégraphie ralentie, lui permet de redécouvrir comment la danse de la ligne prend son départ dans le corps de l'écrivain.

La série des *Global Writings* plonge dans la matière des lettres et du texte, notamment en remplaçant les phonèmes par la séquence de signes qui forme le cœur du langage inventé par Irma Blank («hdjt ljr») et en articulant répétition et rythme.

Comme beaucoup d'artistes femmes de sa génération, Irma Blank a dû attendre longtemps la reconnaissance de son travail, qui reçoit désormais l'attention qu'il mérite.



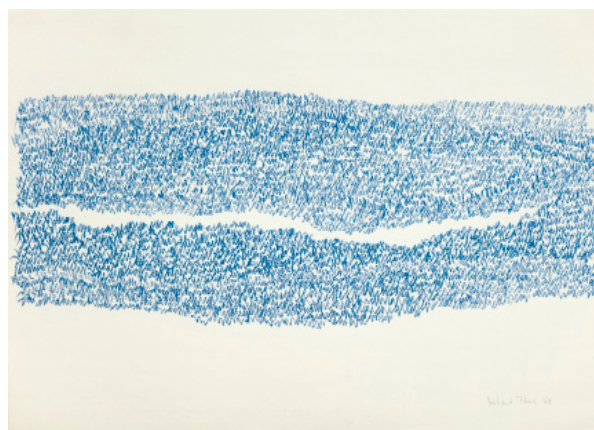
Irma Blank, *Eigenschriften, Senza titolo*, 1970
court. de l'artiste et P420, Bologna
photo: Carlo Favero



Irma Blank, *Trascrizioni, Vom Unmöglichen (Dell'impossibile)*, 1975
court. de l'artiste et P420, Bologna
photo: Carlo Favero



Irma Blank dans son studio, 1972



Irma Blank, *Eigenschriften, Senza titolo*, 1968
court. de l'artiste et P420, Bologna
photo: Carlo Favero

Territoires latents – Fonds Michel Foëx (donation 2019)

L'exposition est organisée par Rainer Michael Mason, qui signe également le présent texte et dirige l'ouvrage qui paraîtra prochainement sur cette importante donation.

Voici quelque 60 ans que Arnulf Rainer (*1929) pratique «la peinture afin de quitter la peinture». Venu des horizons du surréalisme, de l'informel, voire de l'art brut, il a développé un art du *recouvrement* d'œuvres préexistantes.

Sur des autoportraits photographiques bouffons et tragiques, sur des reproductions de masques mortuaires, résidus de l'expressivité humaine des grands esprits (Goethe, par exemple), sur des images appartenant à l'histoire du dessin et de la peinture (Goya, Leonardo, Van Gogh) et des estampes (Henri Michaux), sur des toiles signées de grands noms (Miró, Sam Francis, Vasarely), sur des croix ou des structures cruciformes (moules primordiales en Occident de l'œuvre figurative), l'artiste autrichien opère à l'huile, au pastel à la cire, au crayon graphite, quand ce n'est pas tout simplement la pointe sèche qui balaie, laboure et charge à vif la plaque chalco-graphique.

Habité par un sentiment exacerbé de la corporalité (la sienne propre et celle des autres), «exposé au flot des visages, à l'instar de Louis Soutter», fasciné par les mimiques et les grimaces, le geste artistique d'Arnulf Rainer, accompli dans un flot de paroles excessives que nous ne pouvons qu'imaginer, accompagne ou traduit la colère et la fureur qui l'habite contre le monde et soi-même.

Ces interventions, que subsume commodément le terme allemand d'*Übermalungen*, renvoient tant aux matières colorées splendides ou en souffrance et au graphisme fiévreux qu'à ce qui agit intensément sous la surface apparente ou dans les sous-couches où gisent les significations que produisent lentement l'art et ses regardeurs. Créer et détruire, commenter et gauchir, cacher et

révéler ne cessent ici de s'engendrer l'un l'autre. Les 70 pièces de la donation au MAMCO en mémoire du marchand genevois Michel Foëx (1957–2015), réunies sous l'intitulé du Fonds Michel Foëx, viennent donner des harmoniques à *Schreck (Sterne)*, la grande photographie reprise à l'huile qui fut en 1976 l'une des premières acquisitions de l'AMAM, l'association creuset du musée.



Arnulf Rainer, *Unbekannt IV (Totenmaskenserie)*, 1978
photographie sur papier plastique (tirage argentique), reprise au brou de noix (?), à l'encre pigmentaire bleu céladon, lavée et frottée, au pastel à la cire noir
60.6 x 48.6 cm (hors cadre)
coll. MAMCO, donation du Fonds Michel Foëx



Arnulf Rainer, *Landschaft*, 1973-1987
pointe sèche sur zinc, en rouge grenat, sur vélin de Zerkall
46.2 x 55.6 cm (hors cadre)
éd. 7/30
coll. MAMCO, donation du Fonds Michel Foëx



Arnulf Rainer, *Tannenkreuz*, 1989
pointe sèche sur aluminium, épreuve en vert noir, sur vélin de Zerkall (?)
77.9 x 68 cm (hors cadre)
éd. 27/50
coll. MAMCO, donation du Fonds Michel Foëx



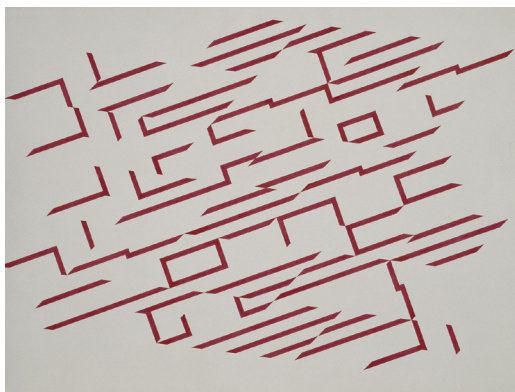
Arnulf Rainer, *Sans titre (Gesichter mit Goya)*, 1983
photographie sur papier (tirage argentique), reprise à l'encre de Chine et à l'encre pigmentaire bleue, avec lavis de ces encres, et sgraffito
23.8 x 16.9 cm (hors cadre)
coll. MAMCO, donation du Fonds Michel Foëx

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, ville où il s'établit jusqu'à la fin de sa vie.

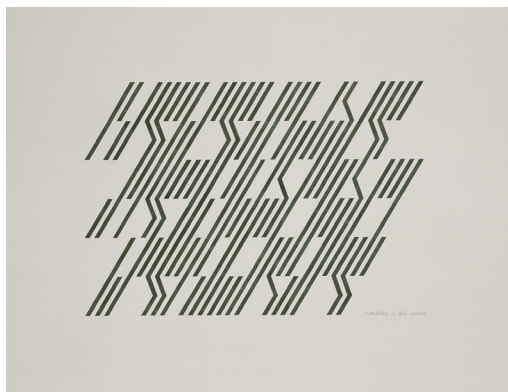
Son travail tisse des liens entre l'art conceptuel, la poésie visuelle et différentes formes narratives. La codification, le hiéroglyphe, la typographie représentent chez Cointet un processus d'élaboration du mot mis en image et de la couleur mise en forme. Il organise ainsi de grands dessins aux écritures cryptées, ainsi que des livres de «typoésie».

Puisant dans le réel, il s'inspire, à l'instar de Warhol, de la publicité et des «soap operas», traités à la façon des «cuts-up» de William Burroughs et Brion Gysin, pour les textes et les pièces de théâtre qu'il écrit. A la fin de sa vie, Guy de Cointet recherchait de plus en plus des croisements entre le théâtre, le cinéma et la danse. Ses objets scéniques, tels que réunis dans *ETHIOPIA*, installation faisant partie de la collection du MAMCO, oscillent entre le statut d'accessoire, de décor et de véritables personnages.

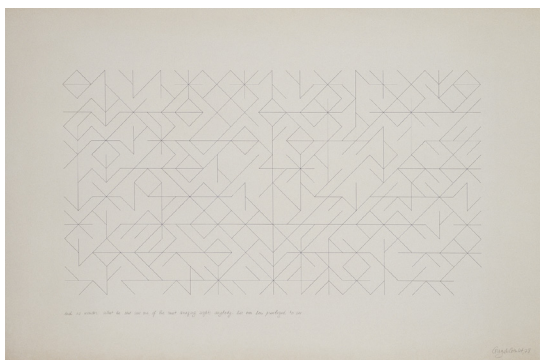
Dans cette salle sont réunis des œuvres sur papier et des tableaux «post-Pop» acquis par le musée suite à l'organisation de la première rétrospective de l'artiste en 2004.



Guy de Cointet, *Sans titre*, ca 1980
aquarelle sur papier
58 x 79.4 cm
coll. MAMCO, don Succession Guy de Cointet



Guy de Cointet, *Nevertheless I did Venture*
1978
encre sur papier
65.2 x 101.7 cm
coll. MAMCO



Guy de Cointet
*And no wonder...What he saw was one
of the most amazing sights..., 1978*
encre sur papier
65 x 102 cm
coll. MAMCO



Guy de Cointet, *Sans titre*, ca. 1965
collage, peinture sur plaque d'isorel
107 x 79 cm
coll. MAMCO, don Succession Guy de Cointet

Quicksand 2, 2019

Conçue pour le MAMCO, l'installation a été offerte au musée par l'artiste

Au premier abord, le dispositif conçu par John M Armleder (*1948) pour le Dairy Art Centre de Londres en 2013 et produit dans une nouvelle version pour le MAMCO, se présente comme un stockage de type industriel partiellement rempli d'objets hétéroclites (feuilles de Plexiglass, fleurs artificielles, livres, etc.) et animé de dispositifs sonores et télévisuels. John M Armleder a, semble-t-il, pris plaisir à mélanger des registres mobiliers, artistiques et décoratifs, naturels et artificiels, dans un ensemble qui évoque aussi bien un magasin, qu'un atelier d'artiste ou la réserve d'un musée. Car, les objets réunis tantôt rappellent leur origine commerciale et industrielle, tantôt renvoient à des œuvres dont ils seraient des fragments.

A l'instar d'installations précédentes de John M Armleder qui empilent porte-bouteilles, moules et luges et convoquent les figures de Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers et Joseph Beuys, les objets de *Quicksand 2* rappellent en effet ce pouvoir de «transfiguration du banal» qu'Arthur Danto prête à l'art. A l'origine de ce principe de transformation d'un objet quotidien en œuvre, se trouve évidemment le *readymade* au début du 20^e siècle, mais aussi le Pop Art américain des années 1960 et la *commodity sculpture* des années 1980 (avec Jeff Koons, Haim Steinbach et, justement, John M Armleder).

Mais l'on pourrait tout aussi bien penser aux *Wunderkammer*, ces chambres des merveilles où les collectionneurs de la Renaissance tardive réunissaient des trésors naturels, scientifiques et artistiques. Car c'est à ces systèmes de classification que s'attaque, *in fine*, Armleder : le pouvoir du « display », de l'acte de monstration et d'organisation (aussi chaotique qu'elle soit), nous dit-il, prévaut toujours sur la nature des éléments montrés. C'est dans l'arrangement, la mise en relation et la volonté, quelque illusoire qu'elle puisse être, de *faire sens* avec des objets que se situe le travail artistique. Rien, en effet, ne peut être considéré comme entièrement original ou reproduit, empreint d'une volonté artistique ou, au contraire, commerciale, sans une mise en forme qui est aussi un art du *contexte*.

Ce sont là les sables mouvants, comme l'indique le titre de l'œuvre, dans lesquels l'artiste invite les spectateurs à progresser. Métaphore du musée comme conservatoire de fragments de démarches artistiques, image d'un réservoir de formes disponibles pour le façonnage potentiel d'une œuvre, reflet de l'assortiment d'un improbable fournisseur, l'installation de John M Armleder condense les préoccupations d'un artiste actif depuis la fin des années 1960.

Dans les années 1970, son travail au sein du groupe Ecart marque la non-distinction entre activités artistiques et quotidiennes, dans le sillage de Fluxus. Dans les années 1980, ses *Furniture Sculptures* (sculptures d'ameublement, au sens d'Erik Satie), marquent le destin mobilier des pratiques d'avant-garde. Dans les années 1990, ses *Pour Paintings* et ses peintures murales affirment le caractère ancillaire de la composition à un programme plus ou moins aléatoire. Dans les années 2000, ses plateformes installatives renvoient tout effort artistique (ou curatorial) à l'horizon de la « série B », où un dispositif prévu pour un scénario donné devient le lieu d'une nouvelle réalisation. Aujourd'hui, alors que nous percevons le mouvement général de cet œuvre singulier, nous pouvons plonger le regard au cœur de ce maelström de formes, de médias, d'inventions et de reprises, de gestes et de références et, comme dans la nouvelle de Poe, nous comprenons que ce vortex entraîne tout dans sa force tourbillonnante. Certains pensent même que le phénomène a un œil ; gageons que, dans ce cas, c'est lui qui nous regarde.



Vue de l'exposition «Quicksand 2»
Photo Annik Wetter – MAMCO Genève



Vue de l'exposition «Quicksand 2»
Photo Annik Wetter – MAMCO Genève

PARTENAIRES

Le MAMCO est géré par la FONDAMCO qui réunit la Fondation MAMCO, le Canton et la Ville de Genève.

Le MAMCO remercie l'ensemble de ses partenaires publics et privés et, tout particulièrement, JTI et la Fondation de Famille Sandoz, ainsi que la Fondation de bienfaisance du Groupe Pictet, la Fondation Coromandel, la Fondation Lombard Odier, la Fondation Valeria Rossi di Montelera, Christies, Mirabaud & Cie SA, Fondation Leenaards, Richemont et Sotheby's.

Les expositions d'automne 2019 ont reçu le soutien de la Fondation Gandur pour l'Art, de la Soros Fund Charitable Foundation, de l'Ambassade de France, de Q-International et de Lenz & Staehelin.

Partenaires médias: Le Temps, Agefi

Partenaires hôteliers: Le Richemont, Hotel.D

Partenaires prestataires: Belsol, Café des bains, Chemiserie Centrale, ComputerShop, Payot, ReproSolution

Sponsors principaux

FONDATION
MAMCO



... SUBVENTIONNÉ ...
... PAR LA ...
VILLE DE GENÈVE

Fondation Philanthropique
Famille Sandoz



MIRABAUD
1819 2019

Sponsors

Fondation genevoise
de bienfaisance
Valeria Rossi di Montelera



FONDATION
GANDUR
POUR L'ART



LENZ & STAEHELIN

Soros Fund
Charitable
Foundation

Donateurs



FONDATION
COROMANDEL



RICHEMONT

Partenaires

CHRISTIE'S

FUNDACIÓN
ALMINE Y BERNARD
RUIZ-PICASSO
PARA EL ARTE

Sotheby's



Q-INTERNATIONAL
LA QUADRIENNALE
DI ROMA

— HEAD
Genève

Partenaires médias

AGEFI LE TEMPS



Partenaires hôteliers



CONTACTS & INFORMATIONS

Contact presse

Pour vos demandes d'information et de visuels,
merci de vous adresser à:

Viviane Reybier
v.reybier@mamco.ch
presse@mamco.ch
tél. +41 22 320 61 22

Informations

MAMCO
Musée d'art moderne et contemporain, Genève
10, rue des Vieux-Grenadiers
CH-1205 Genève

tél. +41 22 320 61 22
fax +41 22 781 56 81

www.mamco.ch

Mardi-vendredi : 12-18h
Samedi-dimanche : 11-18h
Fermé le lundi

Entrée gratuite en 2019