

Armleder, John M., in conversation with Mai-Thu Perret, "Dressing, no Salad," *Frieze d/e*, Number 10, June - August 2013, pp. 72-85



Armleder, John M., in conversation with Mai-Thu Perret, "Dressing, no Salad," *Frieze d/e*, Number 10, June - August 2013, pp. 72-85

1
John M Armleder
*The Enigma of the Arrival
and the Afternoon*
(detail)
2011
Acrylic on canvas
2.5 x 2 m

2
John M Armleder and
Mai-Thu Perret
2013



no Salad

*John M Armleder and Mai-Thu Perret discuss art making, Switzerland,
Genesis Breyer P-Orridge and rowing*

Armleder, John M., in conversation with Mai-Thu Perret, "Dressing, no Salad," *Frieze d/e*, Number 10, June - August 2013, pp. 72-85

ARMLEDER & PERRET

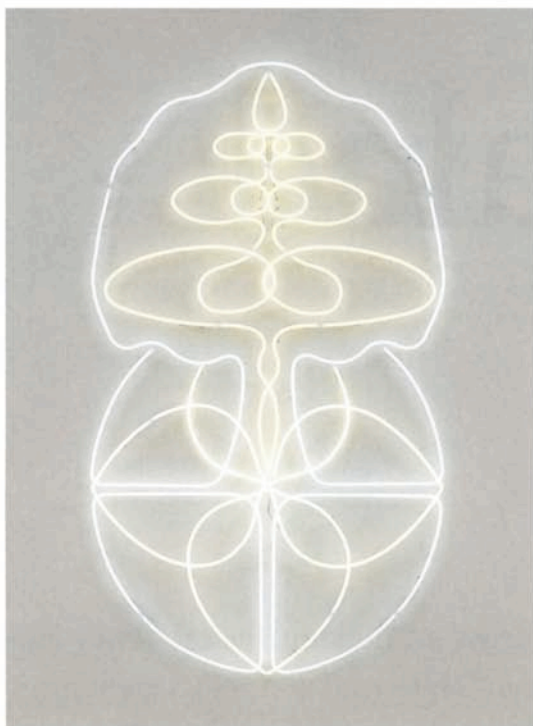
MAI-THU PERRET John, du bist ein Künstler der Nachkriegszeit, oder vielleicht der „Hippie“-Generation ...

JOHN M. ARMLEDER Ich gehöre zu einer Generation, die ohne die Traumata aufgewachsen ist, unter denen die vorhergehenden Generationen zu leiden hatten. Bei uns im doch ziemlich privilegierten Westen konnten wir all das infrage stellen, was bis dahin als gegeben galt. In den 1960er und 70er Jahren war die Kunstszene noch recht überschaubar. Jeder kannte jeden. Es gab eine Menge Kooperativen, und ich gehörte auch zu einer, dem Kollektiv Ecart. Wir haben einmal eine Performance gemacht, bei der wir eine Liste aller damals aktiven Künstler vorgelesen haben, und wahrscheinlich haben wir so um die 80 Prozent von ihnen genannt. Wollte man das heute versuchen, käme man nicht annähernd an einen solchen Prozentsatz heran.

MTP Wer sind, aus heutiger Sicht, die Künstler, die dich noch – oder wieder – interessieren?

JMA Im Prinzip gibt es keine Künstler, für die ich mich nicht interessiere. Ich werde zum Beispiel in einer gemeinsamen Ausstellung mit dem französischen Künstler Jean Carzou vertreten sein, der heute nirgends mehr reinzupassen scheint. Außerdem kuratiere ich gerade eine Ausstellung mit Domenico Battista, einem italienischen Künstler, der in Genf lebt und eng mit der Op-Art-Bewegung verbunden war. Seine Arbeiten sind genau so wichtig wie die Sachen, die wir vor ein paar Tagen in Paris gesehen haben.

MTP Ja, da haben wir die Ausstellung *Dynamo – Ein Jahrhundert des Lichts und der Bewegung in der Kunst* im Grand Palais angeschaut, und man hat den Eindruck, in Frankreich gibt es gerade ein gewaltiges Revival der Op Art. Im Centre Georges Pompidou machen sie eine große Ausstellung zu Jesús Rafael Soto, in der Pariser Galerie von Gagosian haben wir eine Ausstellung mit Steven Parrino, John Tremblay und Philippe Decrauzat gesehen, die man auch in diesen Kontext einordnen kann. Lustigerweise ist das nicht das erste Op-Art-Revival, das ich miterlebe – als ich in den späten 1990er Jahren anfang, Kunst zu machen, gab es schon einmal eins.



3

MAI-THU PERRET John, you are an artist of the postwar – or maybe the 'hippie' – generation ...

JOHN M. ARMLEDER I'm of a generation without the traumas of war suffered by previous ones. In our fairly privileged Western world, we could reconsider what had been previously taken as a given. The 1960s and '70s were a time when the art world was still very small. Everyone knew each other. There were lots of co-operatives, and I was part of one, the Ecart collective. Once we did a performance that involved reading a list of the active artists of the day, and we probably named about 80 percent of them. If you tried to do that today, you wouldn't get even remotely close to that percentage.

MTP From today's perspective, who are the artists you are still, or again, interested in?

JMA On principle, there is no artist I am not interested in. For example, I am going to be in a two-person exhibition with the French artist Jean Carzou, who today doesn't seem to fit anywhere. On a different note, I am curating a show of Domenico Battista, an Italian artist who lives in Geneva, who was very close to the Op Art movement. His work is of the same value as the kind of stuff we saw a few days ago in Paris.

MTP Yes, we visited the exhibition *Dynamo – A Century of Light and Motion in Art* at the Grand Palais in Paris, and it seems like there is a massive Op Art revival going on in France. There's a big show of Jesús Rafael Soto at the Centre Georges Pompidou, and at the Paris gallery of Gagosian, we saw a show including Steven Parrino, John Tremblay and Philippe Decrauzat which can also be seen in that context. It's funny that this is not the first Op Art revival I'm experiencing – there had already been one when I started making art in the late 1990s – some people in Switzerland were making this kind of work, people like Decrauzat, or American artists like Tremblay and Michael Scott. You were very involved with all of them ...

JMA Yes, but I myself am an ancestor. Something that changed fundamentally is that in earlier decades, up until the 1980s, when one of those so-called movements or genres emerged, it was really in response to a definition of the way to do art. Op Art was opposed to Pop Art, which was opposed to Abstract Expressionism. All this with a yearly, or even a monthly new fad. That has gone, because everything is happening at the same time – revivals of this or that.

MTP Now you can have young American painters looking at French painters that ten years ago were considered completely kitsch. At the same time you can have an Op Art revival. This can all happen at the same time, with the same group of people; everything is available.

JMA Which means it's no surprise that in the Parrino, Tremblay and Decrauzat show at Gagosian, there's a 1968 painting by Simon Hantaï.

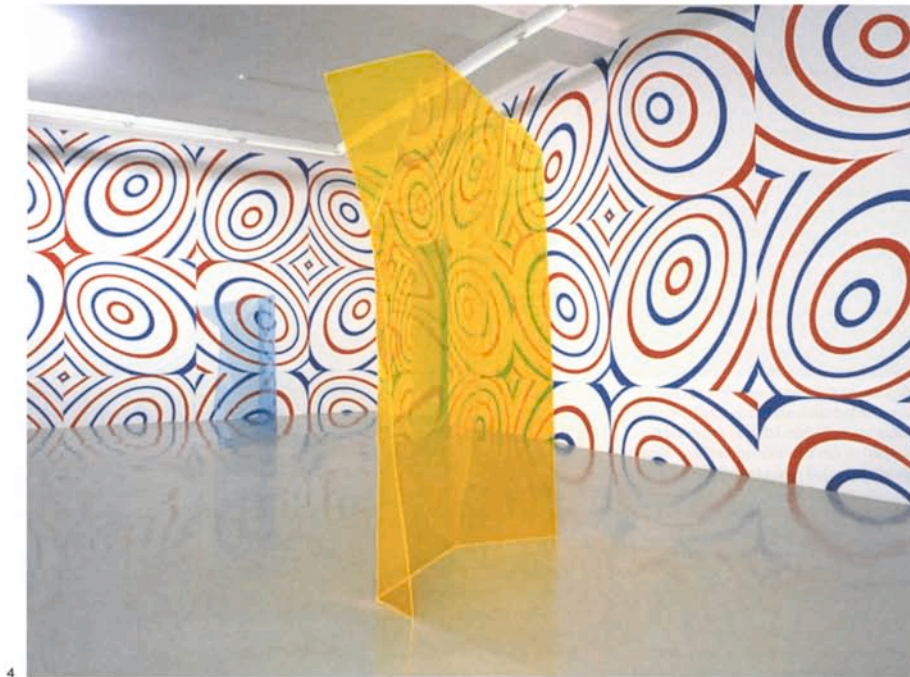
MTP Steven liked mainly American art, so Hantaï – who was a Hungarian-born Frenchman – wouldn't have been a concern.

JMA Art used to be about looking for solutions, because there was the idea that there were problems to be solved – even though Duchamp said there were no problems, no questions, only solutions. One big change which I see as very favourable is that things are done now before they are even thought of. I come from a generation where people always talked about post- this, post- that: Postmodernism. That was a fantasy which was needed, it was a tool. Today, you may refer to the classical avant-gardes, but you do so not to ask the same old questions – how could you, given that today's context is so fundamentally different?

MTP Like you say, things are done before they are thought of. In fact they are also circulated before they are done, or at least circulated instantly. But a lot of things are circulated at a removed degree. So if you see a show, say, on the website Contemporary Art Daily, it's obviously not the same as seeing it in real life. People in their twenties, people who grew up in the digital world, have a fetishism for handmade things that to me is bizarre. It can be, say, using a 16mm film projector even when you could do the same thing, and much easier, with digital video ...

JMA That's a mannerism. They want what they do to be understood in a way which belongs to them, which is in fact a very traditional, romantic way of seeing the artist as an inventor. I have always believed that I was collateral damage to the art work I am doing; not really more than damage, and collateral for sure.

3 courtesy: Augustus Kunsthaus, Aachen; Fotografie | photograph: Peter Cox
4 courtesy: Mehdi Chouaki, Berlin



3
Mai-Thu Perret
Harmonium
2007
Neon, 2.6 × 1.5 m

4
John M. Armleder
Fast Forward at any Speed
Exhibition view
Mehdi Chouakri, Berlin
1998

In der Schweiz machten Leute wie Decrauzat solche Sachen, dazu kamen amerikanische Künstler wie Tremblay und Michael Scott. Du warst mit denen ziemlich eng verbunden ...

JMA Ja, aber ich selbst zähle eher zu den Vorfahren. Was sich grundlegend verändert hat, ist, dass früher, bis in die 1980er Jahre, wenn eine dieser sogenannten Bewegungen oder Stilrichtungen aufkam, dies als Antwort auf eine bestimmte Art des Kunstmachens geschah. Die Op Art richtete sich gegen die Pop Art, und die ihrerseits gegen den Abstrakten Expressionismus. Und alle Jahre, oder alle paar Monate, kam etwas Neues. Das ist vorbei, weil jetzt alles gleichzeitig passiert, Revivals von diesem und jenem.

MTP Heute kann es vorkommen, dass sich junge amerikanische Maler mit französischer Malerei beschäftigen, die noch vor zehn Jahren als total kitschig galt. Und zur gleichen Zeit findet ein Revival der Op Art statt. Das kann alles gleichzeitig ablaufen, bei derselben Gruppe von Leuten. Alles ist verfügbar.

„Ich war immer der Auffassung,
dass ich ein Kollateralschaden des von mir
gemachten Kunstwerks bin.“

JOHN M. ARMLEDER

JMA Und deshalb ist es auch keine Überraschung, dass in der Steven Parrino-Ausstellung bei Gagosian ein Gemälde von Simon Hantaï von 1968 hängt.

MTP Steven mochte vor allem amerikanische Kunst. Für Hantaï, der ein aus Ungarn stammender Franzose war, hätte er sich eigentlich nicht interessiert.

JMA Bei der Kunst ging es einmal darum, nach Lösungen zu suchen, weil man die Vorstellung hatte, dass es Probleme zu lösen gilt – auch wenn Duchamp sagte, es gebe keine Probleme und auch keine Fragen, nur Lösungen. Dass heute Sachen gemacht werden, noch bevor man groß darüber

MTP So you're an emanation of your work, rather than your work being an emanation of you?

JMA As a person I would be exactly like a secondary line in a fashion company.

MTP Secondary to what?

JMA To the work, which belongs to everyone. Which belongs to the time, which could be done by anyone else. My name being associated with it is just a handy way to slot things ...

MTP But don't you think what's at stake is a more complicated question about the boundary between identity and the lack thereof? In the case of my work, people always assume that if an object has an artisanal or handmade character then it must be my hand, and they miss this feeling in 'colder' objects, even if this 'handmade' object is produced by an assistant or a third person in the first place.

JMA It's a confusion similar to the fictitious community you created in the first years of your work, in the early 2000s.

MTP It was very much a way of getting away from my personality, the ego basically, which is utterly boring.

JMA In this sense there are links between our understanding of the world and producing art, which is so different from, say, that of an expressionist painter. When he has eaten something horrible, he is going to make a painting which is very messy, or if he has a love affair, the painting is going to be dark or whatever.

MTP Yes, but of course the expressionist painter himself would never think it's that mechanical or automatic. There's always the idea of choice, decision, control.

JMA It's trivial precisely because he doesn't want it to be trivial. What he will invest in is drama.

MTP Yes, a narrative of personality; meaning with a capital 'M'.

ARMLEDER & PERRET

nachgedacht hat, ist eine große Veränderung, die ich sehr positiv finde. Ich komme aus einer Generation, in der man ständig über das Post-Dies und das Post-Das geredet hat, einschließlich der Postmoderne. Das war eine notwendige Fiktion, das war ein Instrument. Heute bezieht man sich vielleicht auf die klassischen Avantgarden, aber das macht man einfach und stellt nicht noch einmal dieselben alten Fragen – wie könnte man das auch, wo sich doch heute der Kontext so grundlegend geändert hat?

MTP Wie du sagst: Man macht die Dinge, bevor man darüber nachgedacht hat. Sie können sogar in Umlauf kommen, bevor sie oder zumindest unmittelbar wenn sie gemacht werden. Doch vieles zirkuliert in einem distanzierten Modus. Wenn man sich etwas auf einer Website wie Contemporary Art Daily anschaut, ist das natürlich nicht das Gleiche, wie wenn man es im wirklichen Leben gesehen hat. Die Jungen, unter Dreißigjährigen, die in der digitalen Welt aufgewachsen sind, pflegen einen Fetischismus für handgemachte Sachen, der mir bizarr vorkommt. Da nimmt man beispielsweise einen 16mm-Projektor, wenn dasselbe viel einfacher mit einem digitalen Video erreicht werden könnte ...

JMA Das ist manieriert. Sie wollen das von ihnen Gemachte als auf sie zurückführbar verstanden wissen – eine letztlich ziemlich traditionelle, romantische Sichtweise des Künstlers als Erfinder. Ich war immer der Auffassung, dass ich ein Kollateralschaden des von mir gemachten Kunstwerks bin; jedenfalls nicht mehr als ein Schaden und ganz sicher kollateral.

MTP Du gehst somit aus deinem Werk hervor, nicht dein Werk aus dir?

JMA Als Person spiele ich die zweite Geige, wie eine Nebenlinie in einem Modehaus.

MTP Zweiter in Bezug auf was?

JMA Auf das Werk, das allen gehört. Das der Zeit gehört, das jeder andere auch hätte machen können. Dass mein Name mit ihm verbunden wird, ist nur eine praktische Art, die Dinge einzusortieren ...

MTP Aber findest du nicht, dass es hier um etwas Komplizierteres geht, das mit der Grenze zwischen Identität und dem Mangel an Identität zu tun hat? Bei meinen Arbeiten gehen die Leute immer davon aus, dass meine Hand im Spiel gewesen sein muss, wenn ein Objekt etwas Handwerkliches oder Handgemachtes hat, und bei den „kühlere“ Objekten vermissen sie dann dieses Gefühl, auch wenn die Sachen ohnehin von einem Assistenten oder einem Dritten gemacht wurden.

JMA Das ist ein ähnliches Missverständnis wie bei der fiktiven Gemeinschaft, die du in deiner Arbeit in den frühen Nullerjahren geschaffen hattest.

MTP Da ging es sehr stark darum, von meiner Persönlichkeit loszukommen, im Grunde vom Ego, das extrem langweilig ist.

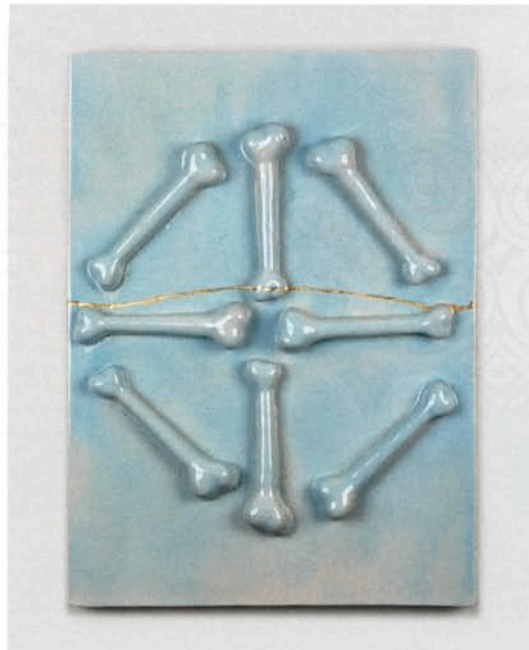
JMA In diesem Sinne gibt es Verbindungen zwischen unserem Verständnis der Welt und der Produktion von Kunst, das sich ganz deutlich unterscheidet von, sagen wir: dem eines expressionistischen Malers. Hat der etwas Schlimmes gegessen, malt er etwas ganz Wirres, und hat er eine Affäre, wird das Gemälde düster oder was weiß ich.

MTP Schon, aber der expressionistische Maler würde natürlich niemals glauben, dass es so mechanisch oder automatisch ist. Es gibt da immer noch die Vorstellung von bewusster Wahl, Entscheidung und Kontrolle.

JMA Es ist trivial, weil er nicht will, dass es trivial ist. Sein Einsatz ist die Dramatik.

MTP Ja, eine Erzählung von Persönlichkeit; Bedeutung im emphatischen Sinne.

JMA Was ja durchaus in Ordnung ist, das ist eben nur eine andere Richtung. Für mich ist aber wichtig, Leute wie John Cage im Sinn zu behalten, der uns vom psychologischen Konstrukt befreit hat, mit dem das Werk gerechtfertigt werden sollte. Der stattdessen mit mechanischen Systemen gearbeitet hat, etwa mit Zufallsoperationen oder dem I Ching. Wenn sich Leute meine Bilder anschauen und sagen: „Aha, der hat aber große Probleme“, oder „Aha, der macht jetzt Schüttbilder statt Punktbilder“ – obwohl ich über die Jahre beides gleichzeitig gemacht habe – und sie sehen das als Zugang zu meiner psychischen Situation, meinewegen. Es ist



5
Mai-Thu Perret
Heart and Soul XXXI, 2007
Glazed ceramic, 66 x 49 x 8 cm

6
Mai-Thu Perret
Aluminium Cities on a Lead Planet II (detail), 2009
Three sculptures, mixed media
Dimensions variable

JMA Which is okay – it's just a different line. But to me it's important to keep in mind people like John Cage, who got us out of the psychological construction meant to justify the work and instead worked using mechanical systems such as chance operations or the I Ching. If someone looks at one of my paintings and says: 'wow, he's having big problems', or 'wow, he's doing pour paintings now instead of dot paintings' – although I've done both simultaneously through the years – and they understand that as being connected with my psychic situation, so be it. It's wrong, because to me that's not how it happened, but if they understand it that way, it's also true. If they read it like that, it's happening to them. The art you do doesn't happen to you, it happens to the world.

MTP Which brings us back to Op Art. These period works can be charming because they are often slightly clunky – you hear the noises of the machine, the perturbation. But still the work is about activating something sensorial in the spectator, and in that sense it has a very democratic reach. That said, work like that of Julio Le Parc, for example, recently shown at the Palais de Tokyo in Paris, in some way is a 1960s forerunner of today's ubiquitous tendency to turn the museum into a site for consumable experiences and entertainment – an idea that has become very bloated.

JMA You are held by a leash to act in a certain way, the push button way of directing spectatorship ...

MTP Interactive art: there is an experience that you are supposed to have.

JMA It's an outcome of the fairly modern concept of the exhibition. Very quickly, people understood that standing in a space with paintings made you part of an event which completely transformed the works. This in turn led to a tendency to restrict the work to a form of slogan, so that at least some sort of meaning would come through.

falsch, weil das für mich nicht so gelaufen ist, aber wenn sie das so verstehen, stimmt es auch. Wenn sie das so lesen, geschieht das für sie. Die Kunst, die man macht, geschieht einem nicht selbst, sie geschieht der Welt.

MTP Das bringt uns wieder zur Op Art. Die Sachen aus dieser Zeit können wunderbar sein, weil sie oft ein bisschen klapprig sind – man hört sozusagen die Maschine scheppern, die Unwucht. Und doch geht es darum, etwas Sinnliches im Betrachter auszulösen, und in diesem Sinne sind sie sehr demokratisch in ihrer Wirkung. Andererseits sind Arbeiten wie die von Julio Le Parc aus den 1960er Jahren, die kürzlich im Palais de Tokyo in Paris zu sehen waren, in gewisser Weise Vorläufer einer heute verbreiteten Tendenz, das Museum zu einem Ort konsumierbarer Erlebnisse und der Unterhaltung zu machen – eine Vorstellung, die in letzter Zeit ziemlich aufgebläht wurde.

JMA Man wird da gewissermaßen an der Leine geführt. Da wird die Kunstbetrachtung per Knopfdruck gesteuert ...

MTP Interaktive Kunst: Es gibt eine bestimmte Erfahrung, und die sollte man auch machen.

JMA Das ist ein Ergebnis der immer noch recht jungen Geschichte der modernen Ausstellung. Die Leute haben ganz schnell verstanden, dass man, wenn man in einem Raum mit Gemälden steht, zum Teil eines Events wird, das die Werke vollkommen verändert. Das führte wiederum zu der Tendenz, das Werk auf eine Art Slogan zu reduzieren, damit wenigstens noch irgendeine Bedeutung ankommt.

MTP Ja, das trifft auf die meisten Bewegungen der 1960er und 70er Jahre zu. Wenn mich jemand fragt, was Minimal Art ist oder Arte Povera, kann ich das gleich in einem Zweizeiler sagen, aber im Hinblick auf die aktuelle Kunst ist das sehr, sehr schwierig geworden.

JMA Das gilt auch historisch, wenn man sich den italienischen Futurismus anschaut: Die gesellschaftlichen und politischen Auseinandersetzungen dieser Zeit führten zu einer Situation, in der man sich für eine Seite entscheiden musste; manche schwenkten nach links ab, manche nach rechts.

MTP Du meinst, die Gemengelage oder die Politik polarisierte damals die Kunstproduktion ...

JMA Zumindest die Lesart. Deshalb ist es heute, jedenfalls in einem westeuropäischen Land wie der Schweiz, sehr viel schwieriger, einen klar strukturierten Diskurs zu führen, weil die unterschiedlichen Positionen nur schwer abzulesen sind. Manch einer will derjenige sein, der sein ganzes Leben monochrome Bilder malt, aber dann ist da noch einer, der malt Tag für Tag eine Brücke. Keiner liegt falsch. Früher musste man sich entscheiden. Jetzt werden diese Entscheidungen auf einer anderen Ebene getroffen, und sie werden von Leuten getroffen, die die Bilder interpretieren, nicht von denen, die sie machen.

MTP Aber als Künstlerin konstruiere ich auch ein Verständnis des Werks durch die Entscheidung, eines nach dem anderen zu machen. Ich bin jedenfalls Teil dieses Mechanismus, indem ich ein Narrativ schreibe.

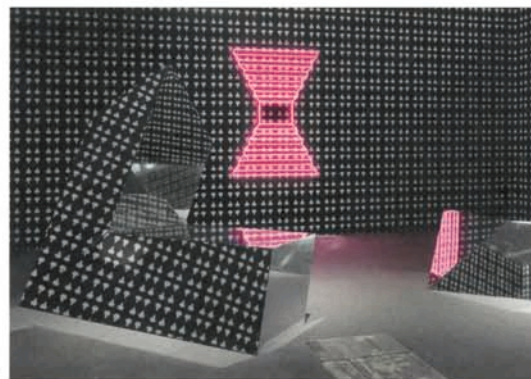
JMA Man schreibt ein Narrativ, das über einen selbst hinausreicht, darum ist es ja interessant. Es ist wohl kein Zufall, dass ich so darüber denke, denn ich war kurz davor, nicht mehr da zu sein, um mitzuverfolgen, was mit meinem Werk geschieht, und es wäre dann selbstständig weitergegangen.

MTP Nur damit man das versteht: Um das Jahr 2010 herum warst du sehr krank, du wärest beinahe gestorben und hast dich dann überraschend erholt.

JMA Ja, das verschafft mir natürlich eine gewisse Distanz und hilft mir zu verstehen: Real ist nicht das, was man macht, sondern das, was die Leute daraus machen. Während dieser Zeit habe ich geträumt, die Leute würden sich meiner Werke entledigen, und dann dachte ich: Das wird nicht passieren, weil die gar nicht wissen, wie sie das anstellen sollen. Es ist gar nicht mehr mein Werk, es gehört zu etwas anderem.

MTP Die Menschen haben einen natürlichen Widerstand dagegen, Dinge zu tun, die über ihre eigene Persönlichkeit hinausreichen, weil sie das aus dem Gleichgewicht bringt, ihnen vielleicht auch Angst macht.

JMA Es ist aber ganz oft das Ziel, den Begrenzungen der eigenen Persönlichkeit zu entkommen.



'There is a natural human resistance to doing things that are beyond one's personality, because it's decentring and maybe scary.'

MAI-THU PERRET

MTP Yes, it's true of most of the 1960s and '70s movements. If somebody asks me, what is Minimal art or Arte Povera, I can come up with a two-line response, but in regard to current work, it has become very, very difficult.

JMA Even historically, if you look at Italian Futurism: the social and political concerns of the day meant that people had to take sides; some swerved left, some swerved right.

MTP Yes, so you mean the situations or the politics of the time polarized the production ...

JMA The reading of them did. This is why today, in a Western European country like Switzerland at least, it's much more difficult to have a clear discourse because the sides are very difficult to read. Some people want to be the people who do monochrome paintings all their lives, but at the same time, there's another guy who will paint a bridge day after day. No one's wrong. Before, you had to choose. Now those choices are made at a different level and they are made by the people who read the paintings, not by the people who make them.

MTP But as an artist I'm also constructing a reading in my decision to make one thing after another. I definitely have a part in the mechanism, since I'm writing a narrative.

JMA You're writing a narrative which is beyond you, that's why it's interesting. It's maybe not by chance that I think of that point, because I was so close to not being around to follow my work and it would have gone on on its own.

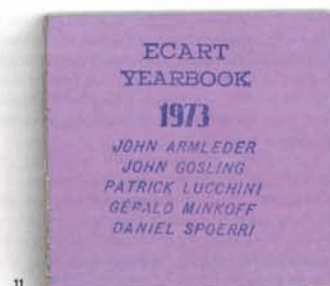
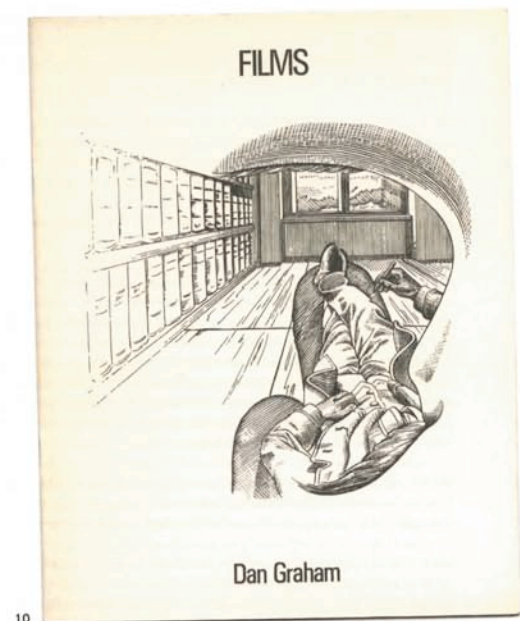
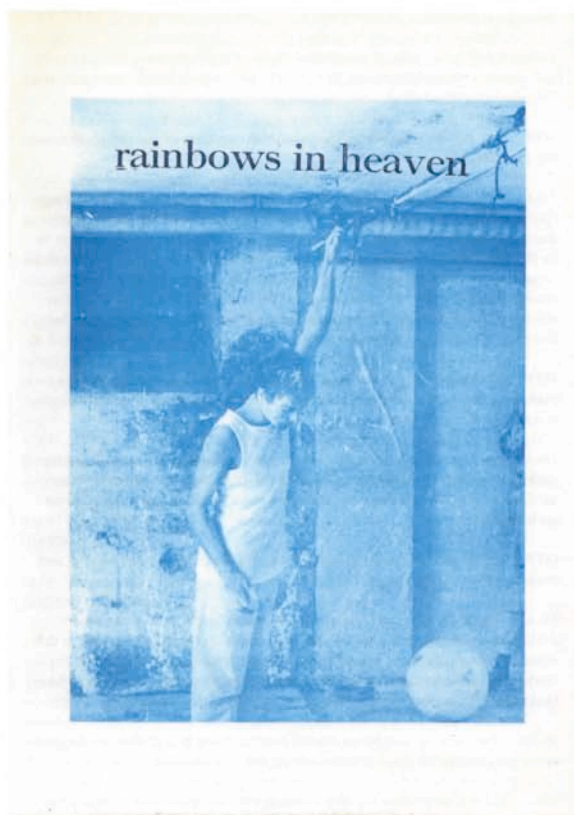
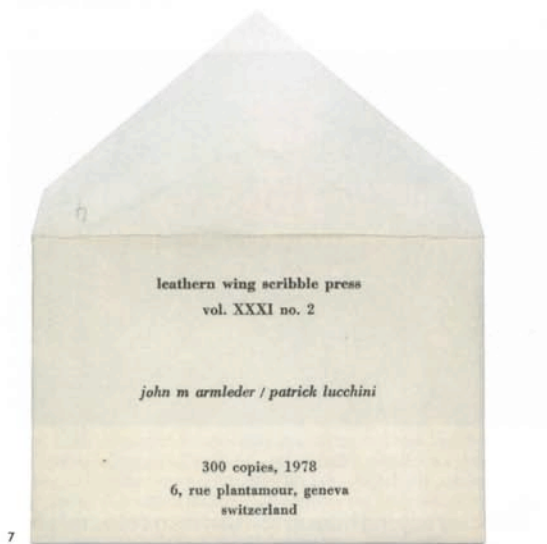
MTP Just to explain: around 2010, you were very sick, close to dying and miraculously you recovered.

JMA Yes, of course it gives me some distance and it makes me better understand that it's not what you do but what people make of it that is the reality. During that time, I dreamt that people would just get rid of all my work, and then I thought: it won't happen, because people don't know how to do that. It's no longer my work, it belongs to something else.

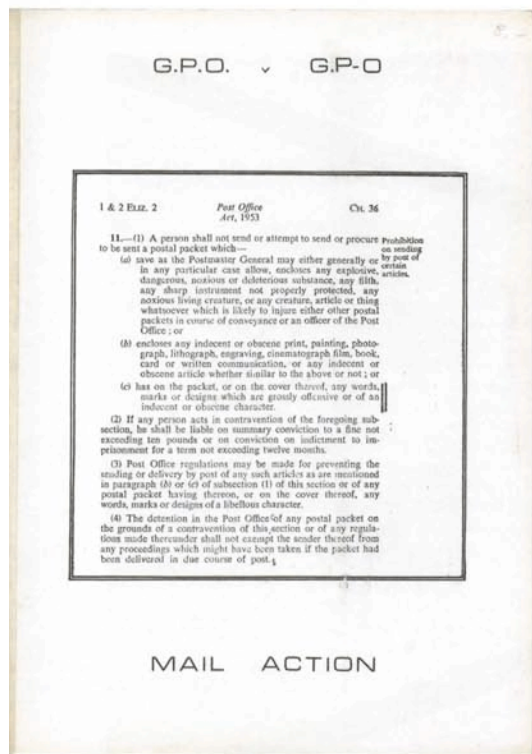
MTP There is a natural human resistance to doing things that are beyond one's personality, because it's decentring and maybe scary.

JMA But it's very often the aim to escape the limits of your personality.

Armleder, John M., in conversation with Mai-Thu Perret, "Dressing, no Salad," *Frieze d/e*, Number 10, June - August 2013, pp. 72-85



Armleder, John M., in conversation with Mai-Thu Perret, "Dressing, no Salad," *Frieze d/e*, Number 10, June - August 2013, pp. 72-85



7
John M Armleder and Patrick Lucchini
cover of an untitled artist's book, published by Leather Wing
Scribble Press, Geneva, 1978

8
après le trial...
Included in *Genesis P-Orridge & COUM*,
G.P.O. versus G.P.O / *Mail Action*, artist's book,
published by Ecart Publications, Geneva, 1976

9
Ben, invitation card for his exhibition at Galerie Ecart, 1978

10
Dan Graham, *Films*, published by Centre d'art contemporain
and Ecart Publications, Geneva, 1977

11
Ecart Yearbook, with contributions by John M Armleder,
John Gosling, Patrick Lucchini, Gerald Minkoff
and Daniel Spoerri, published by Ecart Publications
Geneva, 1973

12
John M Armleder, *Rainbows in Heaven et autres dessins*
1972-1973, exhibition catalogue
published by Ecart Publications, Geneva, 1973

13
Genesis P-Orridge & COUM, G.P.O. versus G.P.O /
Mail Action, artist's book, published by Ecart Publications
Geneva, 1976

14
Logo of the Double Sphinx Series, Ecart Publications, 1973

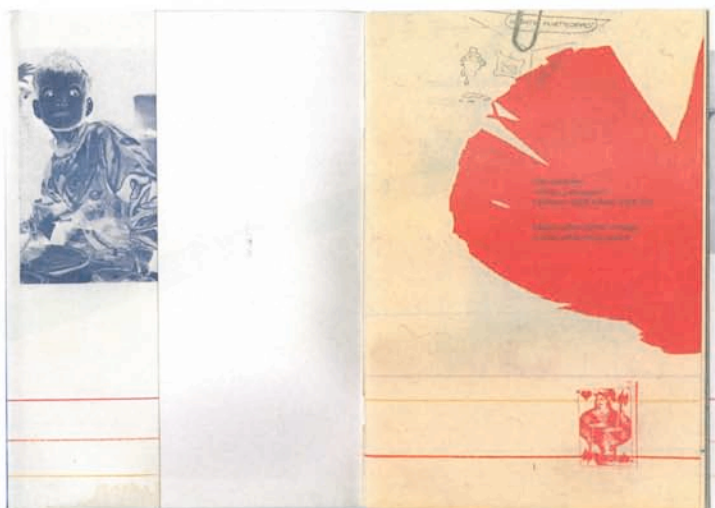
15
Groupe Ecart, *Ayacoti*, exhibition catalogue published
on the occasion of the 8th Biennale of Paris
by Ecart Publications, Geneva, 1973

16
John M Armleder, "Niente, purtroppo!" / *Quelques objets*
volants 1954-1975, artist's book, published
by Ecart Publications and Galerie Gätan, Geneva, 1975



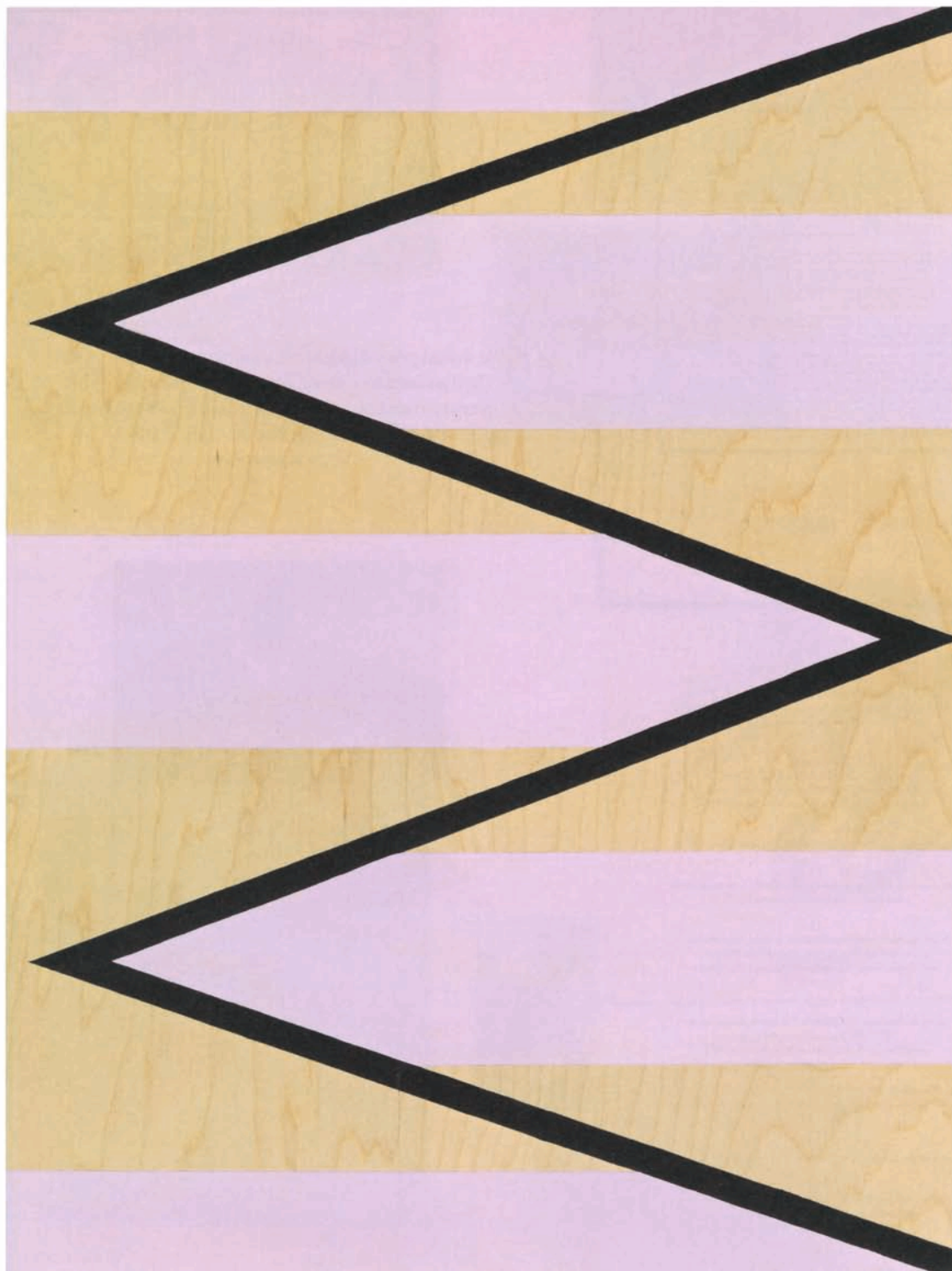
'We would print all night, sleep, go rowing, hang a show,
then go back to rowing and printing. We did a show
every two weeks, with artists from all over the world,
people like Joseph Beuys, Andy Warhol.'

JOHN M ARMLEDER



Armleder, John M., in conversation with Mai-Thu Perret, "Dressing, no Salad," *Frieze d/e*, Number 10, June - August 2013, pp. 72-85

ARMLEDER & PERRET



ARMLEDER & PERRET

MTP Dann gibt es aber persönliche oder mentale Barrieren ...

JMA Da denke ich an Genesis Breyer P-Orridge, den ich in den späten 1960er Jahren kennengelernt habe und dem es von Anfang an darum ging, solche mentalen Barrieren loszuwerden. Ich war in London, um Stephen Willats zu besuchen, der damals schon seine soziologische Kunst machte. Er zeigte mir seine Arbeiten und – ganz stolz – seine Modelleisenbahn. Ich schaute aus dem Fenster auf einen kleinen Park, und da sah ich einen Typen, der unter einem Baum sonderbare Handlungen vornahm, eine Art Zeremonie. Als ich von meinem Besuch bei Willats rauskam, ging ich zu diesem Typen im Park und fragte ihn, was er da mache. Er erklärte mir Gott weiß was, und am Ende haben wir Adressen ausgetauscht. Zu dieser Zeit war er offensichtlich schon sehr in der Mail Art aktiv, und mit der Performance- und Musikgruppe COUM Transmissions. Wir blieben in Kontakt, und später, 1976, wurde Genesis verhaftet, weil er „unanständiges und beleidigendes Material“ mit der Post verschickt hatte – er hatte mit einer Postkarte der Queen eine pornografische Collage gemacht. Aus seinem Prozess machte er ein Kunstwerk, indem er viele Leute bat, Statements abzugeben, darunter Leute wie William S. Burroughs, Bridget Riley oder den damaligen Direktor der Tate Gallery, Sir Norman Reid. Wir haben bei Ecart Publications – dem verlegerischen Zweig unserer Initiative in Genf – 1976 ein Buch herausgegeben unter dem Titel *G.P.O. versus G.P.-O: A Chronicle of Mail-Art on Trial*. G.P.O. steht für General Post Office, G.P.-O natürlich für Genesis P-Orridge. Später habe ich dann weiterhin die Arbeiten von Genesis zu verschiedenen Gelegenheiten bei Ecart gezeigt.

MTP 1976, das war auch die Zeit, als Throbbing Gristle angefangen haben, Konzerte mit Genesis als Sänger zu machen.

JMA Wir haben weiterhin Kontakt gehalten und uns Anfang der 1990er Jahre dann wieder öfter gesehen, als er sein „Pandrogynie-Projekt“ startete und schrittweise immer mehr wie seine Partnerin Lady Jaye aussah.

MTP Bei Genesis gibt es immer diesen Wunsch, über einschränkende Konstrukte hinauszukommen, seien es die des Geschlechts oder der Grenzen des Körpers.

JMA Das ist aber etwas anderes als das, was wir vorhin besprochen haben – der Wunsch, die Persönlichkeit hinter sich zu lassen –, weil es in seinem Werk eine unverkennbare Expressivität gibt. Und das ist großartig, weil darin etwas Allgemeineres „zerbröselt“.

MTP Ja, sein Werk geht über die engen Konzepte des Egos hinaus.

JMA In dem, was Genesis bietet, liegt ein Verhalten, eine Attitüde, die geht auch über ihn hinaus. Er macht mehr daraus, als nur die Person zu sein, die er ist, und deshalb halte ich es für möglich, dass sein Werk noch in 500 Jahren eine gewisse Bedeutung hat. Für uns, die wir ihn persönlich kennen, ist der Blick auf sein Werk natürlich komplett durch dieses Wissen gefiltert.

MTP Aus diesem Grund wollen manche den Künstler gar nicht treffen, dessen Arbeiten sie gut finden.

JMA 90 Prozent von ihnen sind ohnehin nicht mehr auf unserem Planeten.

MTP Was für uns beide ungeheuer wichtig war, ist die Zusammenarbeit mit anderen Künstlern. Aber nicht nur als Künstler, sondern auch als Organisatoren von Ausstellungen oder als Verleger von Büchern und so weiter. Vermutlich fällt sogar das Unterrichten in diese Kategorie.

JMA Das ist aber gar nichts Besonderes: Künstler haben schon seit jeher diese Position eingenommen, mindestens seit dem 19. Jahrhundert. Die Idee sich zu verbünden, eine Plattform zu schaffen, um die eigene Arbeit oder die anderer zu definieren, das ist eine ganz normale Tendenz.

MTP Stimmt, alle bedeutenden Strömungen der Kunst sind aus Kollektiven oder Gruppen heraus entstanden.

JMA Sich zusammentun: Ob das nun in einer Bar stattfindet, wo man sich unterhält und betrinkt, oder an einer Kunsthochschule, wo man die Welt neu denkt. Als ich noch sehr jung war, hatte ich anfänglich eine gewisse Scheu, meine Arbeiten zu zeigen, und vermutlich war das einer der Gründe, weshalb ich mit Freunden, die keine Künstler waren, 1969 mit Ecart eine Plattform schuf, aus der dann 1973–80 eine feste Galerie wurde. Das war



18

MTP But then there are personal or mental roadblocks ...

JMA Which makes me think of Genesis Breyer P-Orridge, whom I first got to know in the late 1960s, and who from the very beginning was concerned with getting rid of those mental roadblocks. I was in London visiting Stephen Willats, who back then was already doing his sociological art. He showed me his work as well as, proudly, his collection of electric trains. I looked out of the window onto a little park, and saw a guy doing some bizarre activity under a tree, some kind of ceremony. After my visit with Willats, who was a totally different kind of person from the man I saw, I walked up to this guy in the park and asked, what are you doing? He explained to me God knows what and we ended up exchanging contacts. At the time this guy was apparently already very much involved in Mail Art, and active with the performance and music group COUM Transmissions. We kept in touch, and later, in 1976, he got arrested for sending 'indecent and offensive material' through the mail – he had done a pornographic collage on a postcard of the Queen. He turned his trial into an art piece asking many people to contribute statements, including the likes of William S. Burroughs, Bridget Riley and Sir Norman Reid, then director of the Tate Gallery. In 1976 we published a book with Ecart Publications – the publishing arm of the art initiative I was involved with in Geneva – entitled *G.P.O. versus G.P.-O: A Chronicle of Mail-Art on Trial*. G.P.O. stands for General Post Office, and G.P.-O of course for Genesis P-Orridge. Later, I continued to show Genesis's work at Ecart, on several occasions.

MTP 1976 was also the time when Throbbing Gristle started to perform concerts with Genesis as singer.

JMA We continued to stay in touch, and saw each other more often again from the early 1990s on, when he started to gradually turn into s/he, his 'Pandrogynie Project', looking more and more like his partner Lady Jaye.

17
Mai-Thu Perret
Untitled, 2009, acrylic and gouache on plywood, 61 x 45 cm

18
John M. Armleder
Silvano, 2008, glass, 38 x 50 x 41 cm
and Clonus Again (detail), 2011, wall painting

Armleder, John M., in conversation with Mai-Thu Perret, "Dressing, no Salad," *Frieze d/e*, Number 10, June - August 2013, pp. 72-85

ARMLEDER & PERRET

so etwas wie ein Serviceangebot für Leute, die keine Gelegenheit hatten, ihre Werke auszustellen oder ihre Sachen aufzuführen, oder die niemanden hatten, der sie performte.

MTP Zwischen 1969 und '73 hast du Performance-Events im Hotel deiner Eltern in Genf veranstaltet, richtig?

JMA Ja, 1969 haben wir die erste Veranstaltung gemacht, unter dem Titel *Ecart* – eine Woche lang Happenings, über die immer abends von den Besuchern entschieden wurde.

MTP Und wer waren die Mitorganisatoren?

JMA Wir waren zu fünft, und gleichzeitig waren wir eine Rudermannschaft, ein Vierer mit Steuermann. Claude Rychner, Claude Wachsmuth, Roland Faigaux und ich, und der Steuermann war Anfangs Michele Dufour, später ersetzt durch Patrick Lucchini. Wir haben das ganz ernsthaft betrieben.

MTP Ihr seid in der Jugendnationalmannschaft gefahren ...

JMA Wir haben jeden Tag drei Stunden gerudert, das ganze Jahr über. Das war eine Beschäftigung, die uns zusammengeschweißt hat. Als ich angefangen habe, mich mit Kunst zu beschäftigen, habe ich sie alle da mit reingezogen. Von uns Fünfen zog jeder die anderen in das hinein, was er selbst machte.

MTP Beim Rudern geht es um Synchronisation.

JMA Es ist mehr als das. Man wird zum Anderen. Wenn da etwas schief läuft, sagen wir: Nummer vier macht nicht, was er sollte ...

MTP ... dann ist nicht nur er selbst dafür verantwortlich, sondern auch du – es ist der Teamgeist.

JMA Genau, und das hat sich natürlich auf andere Gruppenaktivitäten übertragen. Das war die Hippie-Zeit, da haben wir einfach mal gesagt: Komm, wir gehen in die Berge und hören mal zwei Wochen lang auf zu

MTP With *Genesis*, there is always this desire to go beyond limiting constructs, including constructs of gender and the limits of the body.

JMA It differs from what we were discussing before though – the desire of getting away from personality – because there is an obvious expressiveness in his work. And that's fantastic, because it sort of 'crumbles' from something much more universal.

MTP Yes, the work goes beyond narrow concepts of the ego.

JMA There is a behavioural attitude which is part of what *Genesis* delivers, and which is beyond him also. He brings more to it than just being the person he is, which is why I think there is a possibility for his work to still mean something in 500 years. But of course for us who know him personally, our perspective onto the work is totally filtered by this knowledge.

MTP Which is why sometimes people don't want to meet the artist whose work they like.

JMA 90 percent of them are not on this planet anymore anyway.

MTP Something that has been very important for both of us is collaborating with other artists. But not only just as artists, but also as organizers of exhibitions or as publishers of books, and so on. I guess even teaching fits under this rubric.

JMA It's nothing special though: artists have been indulging in this kind of a position since forever, or at least the 19th century. So this idea of association and creating a platform, either to define your own work or to define that by others, is a natural tendency.

MTP Yes, all the major art movements arose out of collectives or groups.

JMA Association: whether it takes place in a bar, talking and getting drunk, or in an art school rethinking the world. When I was still very young, I was initially reluctant to show my work, and I guess that was part of why, together with friends who were not artists, I created this platform, *Ecart*, in 1969, which became a permanent gallery space from 1973 to 1980. It was like a service for people who didn't have a space to show or perform their work, or who didn't have people to perform it.

MTP Between 1969 and '73, you staged performance events at your parents' hotel in Geneva, right?

JMA Yes, in 1969 we did the first event, which was called *Ecart*, a week of happenings which were decided upon every evening by the people attending.

MTP And the co-organisers?

JMA There were five of us, and we were at the same time also a rowing team, four plus a coxswain: Claude Rychner, Claude Wachsmuth, Roland Faigaux and I, and the coxswain at the beginning was Michele Dufour, later replaced by Patrick Lucchini. It was a serious activity.

MTP You were competing in the National Juniors ...

JMA We rowed for three hours a day every day, throughout the year. This was an activity that sealed our relationship tightly. When I started getting involved in doing art, I sort of dragged everyone in. Amongst the five of us, everyone would drag everyone else into whatever they were doing.

MTP Rowing is about synchronization.

JMA It's more than that, you become the other people. When something goes wrong, say number four is not doing as he should ...



19

19
John M. Armleder, *Presto* (FS), 2011
Acrylic on canvas and three guitars, 2.8 x 2.4 m

20
John M. Armleder, *Quicksand*
Exhibition view
The Dairy Art Centre, London, 2013

19 courtesy: Galerie Andrea Cernisch, Zürich



20

„Im Gefängnis habe ich mehr gelernt, als ich an irgendeiner Akademie je hätte lernen können.“

JOHN M. ARMLEDER

reden, und das haben wir dann auch gemacht. Ich wollte eigentlich im September 1967 an der Kunstakademie Düsseldorf ein Studium anfangen, aber ein paar Monate vorher wurde ich zum Militärdienst eingezogen. Ich war ein aktiver Pazifist, deshalb habe ich verweigert und bin zu vier Monaten Gefängnis verurteilt worden. Der Prozess war für mich eine großartige Veranstaltung, weil ich das Gefühl hatte, da lerne ich etwas über die Gesellschaft – als Crashkurs. Eingesperrt zu sein war dann der zweite Crashkurs. Ich habe da mehr gelernt, als ich an irgendeiner Akademie je hätte lernen können. Ich weiß noch, dass ich Briefe an meine Ruderfreunde schickte, die ich auf dem fantastischen Briefpapier des Gefängnisses schrieb, in dieser komischen Sprache, die wir untereinander sprachen.

MTP So eine Art Geheimsprache, wie bei Zwillingen?

JMA Ja, das war schon extrem damals. In meinem Brief habe ich also vorgeschlagen, dass wir, wenn ich rauskomme, statt nach Düsseldorf zu gehen, lieber eine Galerie aufmachen sollten. So um 1967/8 machten wir schon Performances, ein bisschen wie die Situationisten: durch die Straßen gehen und zu den Dächern hochschauen. Wir haben uns dann entschlossen, 1969 das Ecart Happening Festival zu machen, ein Festival über zwei Wochen mit Formaten, die an Allan Kaprow, Dick Higgins und John Cage orientiert waren. Sie waren alle partizipativ und vom Publikum entwickelt. Von da an machten wir dann die ganze Zeit nur noch solche Sachen.

MTP Das hat in einer deiner Arbeiten Niederschlag gefunden, *Untitled* (1972/4), heute im Archiv von Ecart und als Leihgabe im Musée d'art et d'histoire in Genf: Ihr hattet auf der Straße alle Arten von Silberpapier aufgesammelt – Lametta, Schokoladenpapier, das Zeug aus den Zigarettenpackungen usw. – und es dann in einem Raster auf ein großes Blatt Papier im Posterformat geklebt ...

JMA Wir haben dieses Raster systematisch aufgefüllt, das war wie Insekten-Sammeln. Ich habe die Arbeit konzipiert, ausgeführt haben sie aber alle in der Gruppe. Anfangs haben wir wie in einer Werkstatt gearbeitet, haben

MTP ... it's not just him being responsible but also you – it's a group mindset.

JMA Exactly, and that naturally spilled over into other collective activities. Those were the hippie days, so we would suddenly say, let's go to the mountains and stop talking for two weeks, and we would do it. I planned to enroll at Kunstakademie Düsseldorf in September 1967 but a few months before that I was drafted to do military service. I was an active pacifist so I refused to go and was sentenced to four months in prison. For me, the trial was a fantastic event, because I felt I learnt about society – a crash course. Being imprisoned was a second crash course, I learned much more than I could ever have learned in any kind of academy. I remember sending letters, written on the prison's fantastic stationery, to my rowing friends in this funny language we had.

MTP A kind of special secret language, like with twins?

JMA Yes, it was quite extreme in those days. So in my letter I suggested that when I would come out, instead of going to Düsseldorf, we should open a gallery. Around 1967/8, we were already doing performances, a bit like the Situationists: walking around the streets and looking at the roofs. We decided to do the Ecart Happening Festival in '69, a two-week festival based on formats inspired by Allan Kaprow, Dick Higgins and John Cage. All were participatory and elaborated by the audience. From then on, we went on doing these kinds of things all the time.

MTP This materialized in a work of yours, *Untitled* (1972/4), which today is in the Ecart Archives, housed at the Musée d'art et d'histoire, Geneva: you had collected all sorts of silver paper in the streets – tinsel, chocolate wrappers, the stuff used inside cigarette packages, etc. – and glued them onto a big poster-sized sheet of paper in a grid ...

JMA We systematically filled up these grids, it was like entomology. The work was conceived by me but it was performed by anyone else in the group. Initially we did things in a kind of workshop situation, inviting

ARMLEDER & PERRET



21



22

'It's still possible to do things in a fairly non-hierarchical way.
I think that lightness of production is really quite important.'

MAI-THU PERRET

Freunde eingeladen mitzumachen, beispielsweise im Winter mit in die Berge zu kommen, wo wir einen Eimer voll Wasser ausgeschüttet haben, das dann auf der Stelle gefroren ist. Ein paar Jahre lang haben wir andauernd solche Sachen gemacht, bis ich mir eines Tages dachte, wir sollten das vielleicht doch anders machen. Das war der Anfang von Ecart.

MTP Du dachtest, es müsste formeller sein, um ein Publikum zu erreichen?

JMA Genau, und dann haben wir angefangen, unsere Programme mit Plakaten zu bewerben. Jeden Tag war etwas los – Tanz, Film, Performance, Happenings. Ein typisches Happening wie *The White Flights of the Imagination* (1969) lief so ab, dass jeder von uns den ganzen Abend lang dieselben Handlungselemente wiederholte – etwa weißes Papier zerreißen, einen Eimer Steine in einen anderen leeren, überall weißes Mehl verstreuen ... – und die Leute konnten uns nur durch eine Plastikfolie sehen.

MTP Ihr konntet die Veranstaltungen im Hotel deiner Eltern umsonst machen, und sie haben dir Unterhalt gezahlt – was dir ziemliche Freiheit verschaffte, weil du ja nichts verkaufen musstest, um davon zu leben.

JMA Ja, und das ging so weiter, bis wir 1972 eigene Räume bekamen, wiederum von meinem Vater. Für fast zehn Jahre haben wir die Galerie an diesem Ort weitergeführt. Wir hatten also kostenlose Räume, andererseits war es damals sehr schwierig, Werbung zu machen für eine Veranstaltung. Da es natürlich kein Internet gab, mussten wir die Sachen drucken lassen – was unglaublich teuer war.

MTP Deshalb hast du dann mit der Druckerei angefangen.

JMA Ja, wir haben immer bessere Maschinen bekommen, bis wir schließlich eine Offset-Druckmaschine hatten, die vierfarbig drucken

friends to take part, like going to the mountains in winter and throwing a bucket of water that would immediately freeze. We did many things like that for a couple of years, until one day I thought maybe we should do it differently. This was the beginning of Ecart.

MTP So you decided it needed to become more formal, to involve a public.

JMA Exactly, so we started to advertise our programme with posters. Every day something was going on – dance, film, performance, happenings. A typical type of happening, such as *The White Flights of the Imagination & Other Pieces* (1969) would involve each of us repeating the same gesture for a whole evening – such as shredding white paper, emptying a bucket of stones into another, or spreading white flour all over the place and the others – and people could see us only through a plastic sheet.

MTP You could organize the events at the hotel of your parents for free, and they sustained you, which gave you a lot of freedom, as you didn't have to sell stuff to survive.

JMA Yes, and this continued when in 1972 we were given a separate space, again by my father, and the gallery went on in that location for almost ten years. So we had the space for free, but on the other hand, if you wanted to advertise an event in those days it was very difficult. And as there was of course no Internet we had to print things – which was unbelievably expensive.

MTP That was why you started a printing shop.

JMA Yes, we increasingly got better machines, until we had an offset printer that could do four-colour separation. We started to make a living from commercial printing jobs for galleries, for the hotel etc. We still did the rowing, too – so we would print all night, sleep, go rowing, then hang a

konnte. Wir haben dann angefangen, uns den Lebensunterhalt zu verdienen mit kommerziellen Druckaufträgen für Galerien, für das Hotel usw. Gerudert haben wir auch noch – wir haben also die ganze Nacht gedruckt, dann geschlafen, sind rudern gegangen, haben eine Ausstellung gehängt, haben noch mal gerudert, sind dann wieder in den Druckerkeller. Wir hatten alle zwei Wochen eine neue Ausstellung, mit Künstlern aus der ganzen Welt, darunter Leute wie Joseph Beuys, Lawrence Weiner, John Cage, Andy Warhol, und alle sind gekommen.

MTP Ich nehme an, damals war es leichter, an solche großen Namen heranzukommen – die Hierarchien waren noch nicht so gefestigt. Du selbst bist ja immer noch so: Wenn ein paar spanische Studenten dich fragen, im Hinterzimmer einer Pizzeria eine Ausstellung zu machen, bist du sofort dabei! Weil die Kunstszene so viel professioneller geworden ist, werden heute viele etablierte Künstler denken, es sei nicht gut für ihre Karriere, wenn sie ihre Zeit mit kleinen Veranstaltungsorten verschwenden ...

JMA David Briers, der in den 1970er Jahren beim Magazin *Studio International* arbeitete, meinte damals einmal, Ecart sei einer von vielleicht fünf Orten auf der ganzen Welt, wo solche Sachen gemacht werden. Wollte man heute so etwas behaupten, wäre das albern – es gibt Unmengen solcher Orte. Damals war das alles noch Teil eines Netzwerks – Genesis gehörte beispielsweise auch dazu. Nachdem es Ecart als festen Veranstaltungsort nicht mehr gab, habe ich weiterhin mit anderen zusammengearbeitet und Ausstellungen organisiert, genau wie du.

MTP Ja, strukturell ist das heute anders organisiert, aber es ist immer noch möglich, Dinge auf eine einigermaßen nicht-hierarchische Weise zu realisieren und zu schauen, dass es dabei nicht gleich um riesige Summen für die Produktion geht. Ich finde, eine solche schlanke Produktion ist wirklich wichtig.

JMA Das ist eine Frage der Haltung.

MTP Ich glaube nicht, dass du ein Künstler bist, der an die NASA herantritt und sagt: Hören Sie mal, ich habe da ein Projekt, das ich gerne mit Ihnen umsetzen möchte.

JMA Es sei denn, jemand macht das für mich.

MTP Das meine ich: Du brauchst einen Anstoß von außen. Und du fühlst dich nicht enteignet, wenn jemand deine Idee aufgreift und sie zu etwas anderem macht.

JMA Das ist wie Dressing an den Salat zu geben. Unser individueller Blick ist nur das Dressing. Die Salatblätter, das sind nicht wir, sie gehören uns nicht, also machen wir sie an und haben eine bestimmte Vorstellung von ihnen, weil sie uns so besser schmecken.

MTP Mein Ayurveda-Arzt hat mir geraten, Salat zu meiden, und wenn ich einen essen müsste, würde ich wohl so viel Salatsoße nehmen wie möglich.

JMA Kann man Dressing ohne Salat haben?

MTP Wohl kaum.

JMA Zu schade ... Das ist doch ein guter Titel: „Dressing ohne Salat“.

Übersetzt von Michael Müller

show and then go back to rowing, and then back to printing in the cellar. We did a show every two weeks, with artists from all over the world, people like Joseph Beuys, Lawrence Weiner, John Cage, Andy Warhol. And they all came.

MTP I guess it was easier to reach those kinds of big name artists at the time – the hierarchy wasn't that set. You yourself have remained like that – if a bunch of students in Spain were to ask you to do a show in the back of a pizzeria, you would probably do it. Normally today, because the art world is so much more professionalized, a lot of established artists would probably think that it's not good for their career to waste their time with a small venue ...

JMA When David Briers used to work at *Studio International* magazine in the 1970s, he once said that Ecart was one of maybe five places in the world which did that kind of thing. Today, claiming anything like that would be ridiculous – there would be a myriad of places of that kind. Back then it was all part of one network – Genesis for example was also part of it. When Ecart as a permanent space was over, I continued to collaborate with others and organize shows, just as you do.

MTP Yes, structurally things are organized differently now, but it's still possible to do things in a fairly non-hierarchical way and have it not be so much about big production values. I think that lightness of production is really quite important.

JMA It's a question of attitude.

MTP I don't think you're going to be the kind of artist who contacts NASA and says, listen, I have a project that I want to realize with you.

JMA Unless someone does it for me.

MTP That's what I mean: you need an outside trigger. And you don't feel dispossessed if someone else takes your idea and turns it into something else.

JMA It's like when you add dressing to a salad. Our singular view is just dressing. The salad leaves are not us, or ours, so we dress them and have sort of an understanding, because we flavour them in that way.

MTP My ayurvedic doctor told me to avoid salad, and if I were forced to have one, I'd at least have as much dressing as possible.

JMA Can you have dressing with no salad?

MTP I don't think so.

JMA That's too bad ... That's a good title: 'Dressing, no Salad'.

21
Mai-Thu Perret
Radio Transmission, 2008, applique on cotton
1.7 x 1.4 m

22
Mai-Thu Perret
Balthazar, 2012, rattan and wood
164 x 177 x 56 cm

John M. Armleder ist Künstler und lebt in Genf und New York. Seine Arbeiten wurden kürzlich in zwei aufeinanderfolgenden, 1987–2012 bzw. 2013 betitelten Ausstellungen bei Massimo de Carlo/Carlson in London gezeigt, gefolgt von Quicksand, der Eröffnungsausstellung des Dairy Art Centre, ebenfalls in London (bis 17. August). Overload ist bei Galerie Andrea Caratsch in Zürich bis 26. Juli zu sehen.

Mai-Thu Perret ist Künstlerin und lebt in Genf. 2011 hatte sie eine Einzelausstellung mit dem Titel *The Adding Machine* im Aargauer Kunsthhaus und bei Le Magasin in Grenoble. Ihre Einzelschau *Beast of Burden* in der Galerie Barbara Weiss, Berlin, war im Herbst 2012 zu sehen. Ihre nächste Ausstellung eröffnet am 30. August bei Francesca Pia in Zürich (bis 5. Oktober).

John M. Armleder is an artist who lives in Geneva and New York. His work has recently been shown in two consecutive solo exhibitions, entitled 1987–2012 and 2013, at Massimo de Carlo and Carlson, London, followed by Quicksand, the currently inaugural exhibition at Dairy Art Centre, London (until 17 August). His show *Overload* is on view at Galerie Andrea Caratsch, Zurich, until 26 July.

Mai-Thu Perret is an artist based in Geneva. Recent solo exhibitions include *The Adding Machine* at Aargauer Kunsthhaus und Le Magasin, Grenoble (both 2011), and *Beast of Burden* at Galerie Barbara Weiss, Berlin (2012). Her upcoming show at Francesca Pia, Zurich, will open 30 August running until 5 October.