



CUM ANNO



- 02 Editorial
- 06 Quelques instantanés
à l'origine du MAMCO
- 14 La scène genevoise
des années 1970
- 22 Entretien avec
John M Armleder
- 30 Genève et l'âge doré des
espaces indépendants
- 38 De Genève à Lausanne par
les «offspaces»
- 44 Prix Culturel Manor Genève
(1994–2025)
- 50 Sarah Benslimane
- 58 MAMCO × HEAD
- 62 MAMCO × GPS
- 66 Editions MAMCO

Editorial

Lionel Bovier

□ La rénovation du bâtiment du MAMCO a commencé ce printemps: après plusieurs années de réflexions, de concours et d'études, le Conseil municipal de la Ville de Genève a validé le projet fin 2024 (à l'unanimité des député.e.s présent.e.s). Bénéficiant d'un apport de 22 millions de la Fondation MAMCO, pour un budget global de 65 millions de CHF, la rénovation permettra de remettre aux normes énergétiques le bâtiment, de créer une véritable entrée publique, d'ajouter des équipements structurels qui lui faisaient défaut et, *last but not least*, de disposer enfin d'un contrôle climatique qui permettra un accès facilité aux prêts d'œuvres. Les travaux s'étalent sur quatre années, pendant lesquelles le musée agira différemment et proposera des activités hors de son site historique.

La rénovation du bâtiment d'un musée implique non seulement sa fermeture aux publics, mais également une profonde modification de ses modes de fonctionnement. Il n'est pas question uniquement de déplacements matériels ou géographiques, mais d'une nouvelle logique (et logistique) des contenus que l'institution pouvait produire.

Pour le MAMCO, au-delà du transfert des œuvres, de la réorganisation des dépôts, de la gestion des archives ou du déménagement des bureaux et bibliothèques, il s'agit d'abord de réinventer ses activités hors du bâtiment qui les abritait, sans perdre le lien aux communautés qui en étaient destinataires – ni l'originalité de ses propositions. Plus que de penser simplement une programmation hors-site, sur une période de quatre ans, cela implique d'inventer une nouvelle méthodologie pour la construire, la diffuser et en moduler les résonances, qu'elles soient scientifiques, culturelles ou patrimoniales.

Depuis 30 ans, le MAMCO propose en effet une relation singulière à l'art, à son histoire récente et ses publics, incarnée

■ Renovation work started on the MAMCO building this spring following years of planning, architectural competition, and studies. The Geneva city council gave the project the green light at the end of 2024, with all council members in attendance voting in favor. The upgrades—costing CHF 65 million in total, covered in part by a CHF 22 million contribution from the MAMCO Foundation—will bring the building up to the latest energy-efficiency standards, add missing structural equipment, and create a proper public entrance. The museum will finally get a climate control system, making it easier to access loans of works. The renovation will take four years to complete. During this time, MAMCO will do things differently, running activities away from its longstanding home.

Renovating a museum building means closing the venue to the public. But it also implies a profound change in the way the institution operates: not just moving to new premises and a new location, but also fundamentally rethinking the logic (and logistics) behind the type of content it produces.

For MAMCO, transferring works, reorganizing collections, managing archives, and moving offices and libraries are only part of the process. There is a more fundamental question to consider: how can the museum operate differently, outside its traditional home, without losing its connection with the communities it serves or compromising on its originality? The answer to this question lies not in simply putting together a four-year, off-site program, but rather in devising an entirely new approach to designing and delivering it, with a constant eye to its scientific, cultural, and heritage impact.

For the past three decades, MAMCO has cultivated a unique relationship with art, its recent history, and its audiences. This relationship is embodied in how the



dans une gestion d'espaces qui sont considérés comme des *lieux*; dans une forme d'*agency* des visiteurs et visiteuses; ou dans une définition du travail muséal comme fabrique de l'histoire. La période qui s'ouvre nous a ainsi semblé propice à redéfinir ce qui fait la singularité du MAMCO, mais aussi ce qui l'a fait advenir; d'établir une cartographie de ses développements possibles; d'identifier ses points forts comme ses points faibles; bref: de retravailler ses éléments identitaires et constituants.

museum manages its spaces, or rather, its *toponymy*; in the agency with which its visitors are invested; and in its vision of its role as a history-maker. With this in mind, we felt that the years ahead were the right time to redefine what makes MAMCO unique, to take stock of its origins, to map out possible futures, and to reflect on its strengths and weaknesses. In short, this period will serve as an opportunity to look again at what the museum is and what it stands for.

La rénovation du bâtiment d'un musée implique non seulement sa fermeture aux publics, mais également une profonde modification de ses modes de fonctionnement.

Pour ce faire, nous avons opté pour une nouvelle temporalité de programmation: une organisation en trois saisons d'une douzaine de mois. La première commence en juin de cette année et s'étend jusqu'en mai 2026. Elle s'attache à préciser notre place et nos rôles dans un écosystème régional et national.

L'exposition *Psot Netebras Xul* (5 juin-7 septembre) revient ainsi sur l'émergence d'une scène artistique contemporaine à Genève et permet de mesurer le travail d'enregistrement qu'en fait un musée tel que le MAMCO depuis son ouverture. L'exposition de Sarah Benslimane, Prix Culturel Manor (30 octobre-20 décembre), nous invite à réfléchir les questions de soutien et ses modalités pour une institution patrimoniale telle que la nôtre. Le projet *Dial-A-Poem Switzerland* (printemps 2026) nous oblige à redessiner les frontières de la scène culturelle helvétique avec laquelle nous sommes généralement engagés, en l'ouvrant à la littérature et les formes contemporaines de la poésie. Enfin, une collaboration avec la HEAD – Genève, nous offre la possibilité de conserver les archives Ecart accessibles et de les activer

As part of this approach, we have divided our program for the coming years into three seasons, each lasting around 12 months. The first season, which runs from June this year to May 2026, focuses on clarifying our position and our various roles in the regional and national landscape.

The exhibition *Psot Netebras Xul* (June 5 through September 7) looks back on the emergence of Geneva's contemporary art scene and measures its indexing by MAMCO since its opening. A solo show of works by Sarah Benslimane, winner of the 2025 Manor Cultural Prize (October 30 through December 20), raises questions about how museums such as ours support up-and-coming artists. *Dial-A-Poem Switzerland* (spring 2026) calls on us to look beyond the confines of the Swiss cultural scene as we tend to understand it, and to welcome literature and contemporary forms of poetry into the fold. Rounding off this season, a collaboration with HEAD – Genève offers an opportunity to delve into the Ecart Archives for a seminar with students in the master's program in visual arts—a pedagogical, collective, cross-disciplinary exercise that will culminate in an exhibition (May 2026).

au sein d'un séminaire destiné aux Masters du département arts visuels, autour d'une exposition qui se veut l'aboutissement d'une démarche pédagogique, collective et transdisciplinaire (mai 2026).

Chaque projet fait en effet l'objet d'un partenariat que nous envisageons comme une opportunité de transfert de connaissances, plutôt que comme simple accueil ou collaboration. De nos partenaires de cette première saison, nous espérons en effet une forme de relation dialogique qui permette un enrichissement réciproque, des partages d'expériences, de compétences et de publics.

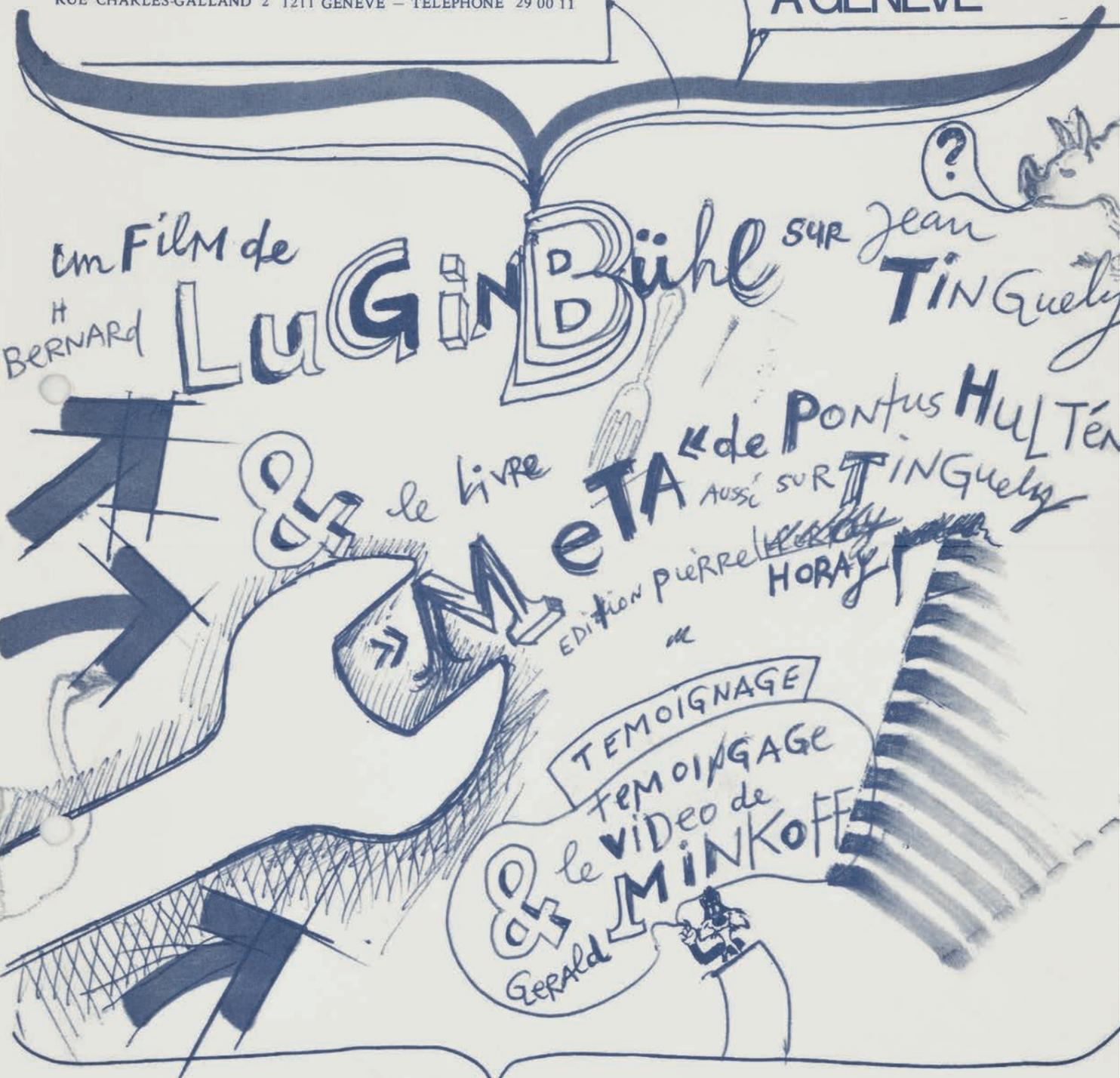
Cette année, nous avons également invité nos collègues des musées d'art suisses à considérer nos collections comme une ressource pour l'organisation d'expositions que nous accompagnerons par nos connaissances des œuvres et des pratiques, nos contacts avec les artistes ou les ayants droit, nos publications ou nos dossiers, qu'ils soient scientifiques ou pédagogiques. Ce qui, je l'espère, deviendra un véritable «tour de Suisse», débutera à l'été 2026.

Enfin, cette programmation est l'opportunité d'un temps plus long pour réfléchir à des problématiques essentielles au sein d'une structure telle que la nôtre. La cadence des séquences qui se sont succédées les dix dernières années ont permis de balayer un large éventail de contenus, de scènes et d'esthétiques, mais nous ont parfois laissé le sentiment qu'il restait bien des hypothèses à tester, bien des territoires à inventorier ou de pratiques à découvrir. En prenant une année entière pour interroger notre rapport à l'écosystème culturel, pour revenir, en 2026-2027, sur des problématiques de décentrement (tant de nos collections que de nos connaissances et pratiques) ou pour travailler, en 2027-2028, sur la performativité dans l'art contemporain, nous espérons mieux sédimer ces réflexions au sein du musée et, par conséquent, permettre au MAMCO non seulement d'affronter son futur en étant mieux préparé, mais d'être aussi capable de l'inventer.

In each of these cases, we see the collaboration not merely as a hosting arrangement, but rather as a genuine partnership: an opportunity for mutual enrichment through which we hope to forge a close working relationship, share knowledge, skills and experiences, and connect with each other's audiences.

This year, we have also invited colleagues at art museums across Switzerland to feature corpus of works from our collection in their own exhibitions. In so doing, they can take advantage of our knowledge of these works and the underlying practices—not to mention our network of contacts with artists and rights-holders, and our research and publications. My hope is that this invitation will give rise to a full-fledged “Tour of Switzerland” beginning in the summer of 2026.

This new programming cycle also gives us time to reflect on more fundamental issues for an institution like MAMCO. Over the past 10 years, we have run a fast-paced program covering a wide range of works, scenes, and aesthetic categories. But at times, we have been left feeling as if we still have so many hypotheses to test, worlds to document, and practices to discover. We will spend this first year reflecting on our place within the cultural landscape. In 2026–2027, our focus will turn to questions of decentering (of our collections, but also of our knowledge and practices), before we examine performativity in contemporary art for our 2027–2028 season. We hope that, by considering these subjects at length and in depth, we will be better placed not only to face the future, but to shape it.



QUELQUES INSTANTANÉS À L'ORIGINE DU MAMCO

"La Direction du Musée d'art et d'histoire et le Comité de l'Association pour la création d'un Musée d'art moderne à Genève ont le plaisir de vous inviter à la présentation du film de Bernhard Luginbühl, Jean Tinguely, qui aura lieu au Musée d'art et d'histoire le lundi 9 décembre 1974 à 18 h. 30. A la suite de cette projection. Jean Tinguely signera le livre que lui a consacré K.G.P. Hulten, et Gerald Minkoff présentera des video-tapes sur Jean Tinguely. Jean Tinguely, Bernhard Luginbühl, Gerald Minkoff et K.G.P. Hulten seront présents".

Rainer Michael Mason



□ Au tournant des années 1960-1970, la scène genevoise offre un changement de climat et de terrain aux arts plastiques. On s'est très lentement éloigné du «Débat sur l'art contemporain» mené, déjà, en 1948 aux Rencontres internationales de Genève (RIG); la «modernité» ne subit plus le même rejet atavique. Le terrain s'est préparé. Les facteurs et les acteurs en sont divers, parfois multiples. Les circonstances ont toutes et toujours un visage. En voici quelques-uns.

Jean Leymarie (1919-2006), professeur d'histoire de l'art moderne à l'Université de Genève parle pendant ses cours de Pablo (entendre... Picasso) et d'Alberto (comprendre Giacometti). Leymarie a été en 1966 le commissaire de l'*Hommage à Picasso*, pour ses 85 ans, au Grand Palais et au Petit Palais, à Paris, puis de l'exposition Giacometti à l'Orangerie du Louvre, d'octobre 1969 à janvier 1970. En 1971, Leymarie, parvient à accrocher une dizaine de peintures de Picasso au sein des collections du Louvre (c'est le 90^e anniversaire du peintre).

En 1967, les RIG, en compagnie de Leymarie, James Johnston Sweeney, Theodor W. Adorno, Yves Bonnefoy, Alejo Carpentier, Gaëtan Picon et René Clair, cherchent à cerner ce qu'est «L'art dans la société d'aujourd'hui». Dans ce cadre, **Charles Goerg** (1932-1993), homme de vive curiosité et d'engagements généreux, directeur de la Bibliothèque d'art et d'archéologie et patron du Cabinet des estampes, ouvert aux horizons de l'*image multipliée* – multipliée par l'offset, par exemple, et non plus seulement par le burin ou la lithographie traditionnelle –, est le maître d'œuvre du *Visage de l'homme dans l'art contemporain*. Cette exposition, au Musée Rath, est la première à offrir aux Genevois et à leur grand musée une image (encore inconnue) de l'art du présent. [Qui alors se souvenait encore de l'*Exposition internationale d'art moderne?* Cette manifestation pléthorique et d'avant-garde, sur laquelle on ferait bien de travailler quelque jour, fut montrée en 1920-1921 au Bâtiment électoral, appelée «la Boîte à gifles» par les vieux Genevois. A sa place, sera bâtie Uni 2, soit aujourd'hui Uni Dufour.]

A Genève, dans les années 1960-1970, il y a aussi des marchands sérieux, de très bonnes galeries d'art. Une prenante

■ The late 1960s and early 1970s saw a shifting climate in Geneva, with the emergence of a new scene that served as a breeding ground for the visual arts. The “debate on contemporary art,” held at the Rencontres Internationales de Genève (RIG) in 1948, was slowly fading into the past, and the atavistic rejection of “modernity” was becoming less pronounced. The ground had been prepared. The factors and people involved were diverse, often multiple. Behind every circumstance is a protagonist. Here are just some of them.

Jean Leymarie (1919-2006) was a professor of modern art history at the University of Geneva. In his lectures, he liked to talk about Pablo (Picasso) and Alberto (Giacometti). In 1966, Leymarie curated *Hommage à Pablo Picasso*, an exhibition at the Grand Palais and Petit Palais in Paris to mark the artist's 85th birthday. He was also in charge of the Giacometti exhibition at the city's Musée de l'Orangerie, which ran from October 1969 to January 1970. In 1971, the year Picasso turned 90, Leymarie even managed to get a dozen of the artist's paintings hung in the Louvre.

In 1967, the RIG—with contributions from Leymarie, James Johnston Sweeney, Theodor W. Adorno, Yves Bonnefoy, Alejo Carpentier, Gaëtan Picon, and René Clair—turned its attentions to the role of “art in today's society.” **Charles Goerg** (1932-1993), who was a generous and innately curious man, director of the Library of Art and Archeology, curator of the Cabinet des Estampes, and someone who was open to the idea of the “multiple image”—multiples produced not only with the burin or traditional lithography, but also via techniques such as offset printing—was the brains behind *Le visage de l'homme dans l'art contemporain*, an exhibition held at the Musée Rath—the first show at the venue, and in Geneva as a whole, to offer a fresh perspective on modern-day art. (Who, at the time, would still have remembered the *Exposition internationale d'art moderne?* That vast, avant-garde event, which we would do well to repeat at some point in the future, was held in 1920-1921 at the Bâtiment Électoral, Geneva's longstanding voting building known to old-timers for the political

exposition Cy Twombly, à la galerie Bonnier, en juin 1970, nous ramènera à **Jan Runnquist** (1929-2011), un Suédois qui réussit à établir un repère: sa galerie de la Grand-Rue. Par contrecoup et attraction modale, il renforcera la visibilité d'un autre grand marchand, plus ancien, aussi engagé qu'isolé, **Jacques Benador** (1922-2010), dont il partagea les orientations fondamentales. En décembre 1963, Benador avait montré Twombly – et les «amateurs» (je ne parle pas des «connoisseurs» étudiés par Frédéric Elsig) – étaient venus, tout simplement, positivement, cracher sur sa vitrine à la rue de la Corraterie.

Plus tournés vers le dessin, l'estampe, le livre à gravures, **Gérald Cramer** (1916-1991) s'était installé dès 1951 à la rue de Chantepoulet, non loin de la gare (Chagall, Miró, Moore) et **Edwin Engelberts** (1918-1998) avait ouvert sa galerie en juillet 1960 au 11, Grand-Rue (Braque, Giacometti, Michaux, Miró). Plus haut dans la même rue, **Jan Krugier** (1928-2008) avait inauguré ses locaux en octobre 1962, avec Bram van Velde (dont le Musée d'art et d'histoire détient un ensemble d'une bonne douzaine de peintures). En juin 1963, Alexandre Iolas était arrivé rue Etienne-Dumont avec Picasso, puis Matta (enfin, tout ce qui compte y passerait au fil des ans – énonçons seulement Kounellis, Ed Ruscha, Takis, Tinguely, Warhol, Wols, ...).

N'oublions pas des galeries plus «locales», telle que celle d'**Anton Meier** (1938-2021), dès 1972, tournée vers l'art suisse. La galerie Aurora, active de 1968 à 1978 dans les caves du 8, rue de l'Athénée était un «espace d'art indépendant», où l'on put voir, par exemple en 1968, pour la première fois, les dessins de Pierre Klossowski (1905-2001), le frère de Balthus.

D'autres galeries ouvriront leur porte à Genève autour du moment de l'exposition *Art du XXe siècle | Collections genevoises*: pour mémoire, **Ecart** (John M. Armleder [* 1948]), à la rue Plantamour, dès 1972, et **Marika Malacorda**, née Kaesdorf (1941-1993), en 1976, cour Saint-Pierre.

Justement, l'exposition *Art du XXe siècle | Collections genevoises*, au Musée Rath et au Cabinet des estampes (19 juin-23 septembre 1973) survint comme une divine surprise en terrain certes calviniste – comme un *turning point* déterminant, indéniable.

punch-ups that had taken place there; after it burned down in 1964, it was replaced by Uni II, a university building now known as Uni Dufour.)

In the 1960s and 1970s, Geneva was also home to serious art dealers and excellent galleries. A compelling exhibition of Cy Twombly took place at Galerie Bonnier in June 1970. The venue, situated on Geneva's Grand-Rue, was co-founded by **Jan Runnqvist** (1929–2011), a Swedish art dealer. Runnqvist, by contrast, also raised the profile of another major dealer: **Jacques Benador** (1922–2010), an older, dedicated, but somewhat isolated figure whose fundamental interests and preferences Runnqvist shared. In December 1963, Benador had held an exhibition of works by Twombly at his gallery on Rue de la Corraterie. On that occasion, the so-called “enthusiasts” (not the “connoisseurs” studied by Frédéric Elsig) had come along—quite simply—to spit on Benador's window.

In 1951, **Gérald Cramer** (1916–1991) opened his gallery near the train station on Rue de Chantepoulet, where he focused mainly on drawings, prints and engraved books (including works by Chagall, Miró, and Moore). Another figure, **Edwin Engelberts** (1918–1998), established a gallery in July 1960 at 11 Grand-Rue (featured artists included Braque, Giacometti, Michaux, and Miró). **Jan Krugier** (1928–2008) set up shop further along the same street in October 1962, showcasing works by Bram van Velde (around a dozen of whose paintings are held in the collection of the Geneva Museum of Art and History). And in June 1963, Alexandre Iolas opened a gallery on Rue Etienne-Dumont, where he featured artists including Picasso, Matta, and pretty much every other major name throughout the years (Kounellis, Ruscha, Takis, Tinguely, Warhol, Wols, and many more besides).

It is also important not to overlook more “local” galleries such as the one established in 1972 by **Anton Meier** (1938–2021), with a focus on Swiss art. Another example was Galerie Aurora, an “independent art space” active between 1968 and 1978 and located in the cellars beneath 8 Rue de l'Athénée. In its inaugural year, it was the first venue to show drawings by Pierre Klossowski, the brother of Balthus.

Au cours de l'hiver 1972-1973, les trois organisateurs, Pianzola, Goerg et moi-même, avaient visité plus de cent collections, dont 79 furent retenues finalement (seulement 27 acceptèrent de révéler leur identité dans le catalogue) pour offrir le matériau d'une présentation comptant 240 numéros, affichant 127 créateurs, le plus vieux, né en 1864, étant le peintre expressionniste d'origine russe Alexej von Jawlensky et le plus jeune, né en 1944, Don Eddy, un hyperréaliste américain.

La richesse et la diversité des collections auxquelles on avait eu accès donna des ailes, une magnifique énergie ascendante. Dans l'un des communiqués que Maurice Pianzola rédigea (la presse, c'était sa partie), il put écrire («accroche» aussi avisée que porteuse!): «Qui savait qu'il y a à Genève une bonne centaine de collectionneurs d'art moderne? On parle volontiers des grandes collections de Suisse alémanique, mais à vrai dire on ignorait jusqu'ici qu'il y eût tant de tableaux résolument contemporains dans les belles résidences des bords du Léman».

La «réception» par les visiteurs et par la presse de cette vaste présentation sur deux sites, le Musée Rath et le Cabinet des estampes, fut des plus positives, d'autant que l'on eut le sentiment de découvrir une «bête curieuse», l'art moderne et son collectionneur aux multiples dehors. On se bornera ici à citer brièvement la *Neue Zürcher Zeitung*. La très sérieuse gazette zurichoise salua une exposition qui avait pris «la signification d'un test ou d'un pari». La présentation fut jugée vivante, l'exposition déclarée *sehr sehenswert* (hautement digne d'être visitée)!

Le véritable écho, incontestable, productif – «une salve d'avenir», aurait proclamé René Char – vint plus tard. Un après-midi de septembre 1973, nous nous réunîmes dans le bureau directorial du musée de la rue Charles-Galland, Claude Lapaire, Jean-Paul Croisier, Charles Goerg, le conservateur des estampes, et moi-même. Et fut alors fondée l'AMAM, l'Association pour un Musée d'Art Moderne – rebond inaugural de l'exposition de l'été 1973.

Claude Lapaire dont il convient de saluer non seulement la mémoire, mais aussi avec reconnaissance la droiture et le souci du «convenable», historien de l'art imprégné d'un vrai sens du musée (on ne

Other galleries opened in Geneva around the time of the exhibition *Art du 20e siècle: collections genevoises*, including **Galerie Ecart** (John M Armleder, b. 1948) on Rue Plantamour in 1972, and Galerie **Marika Malacorda** née Kaesdorf, 1941–1993) in 1976.

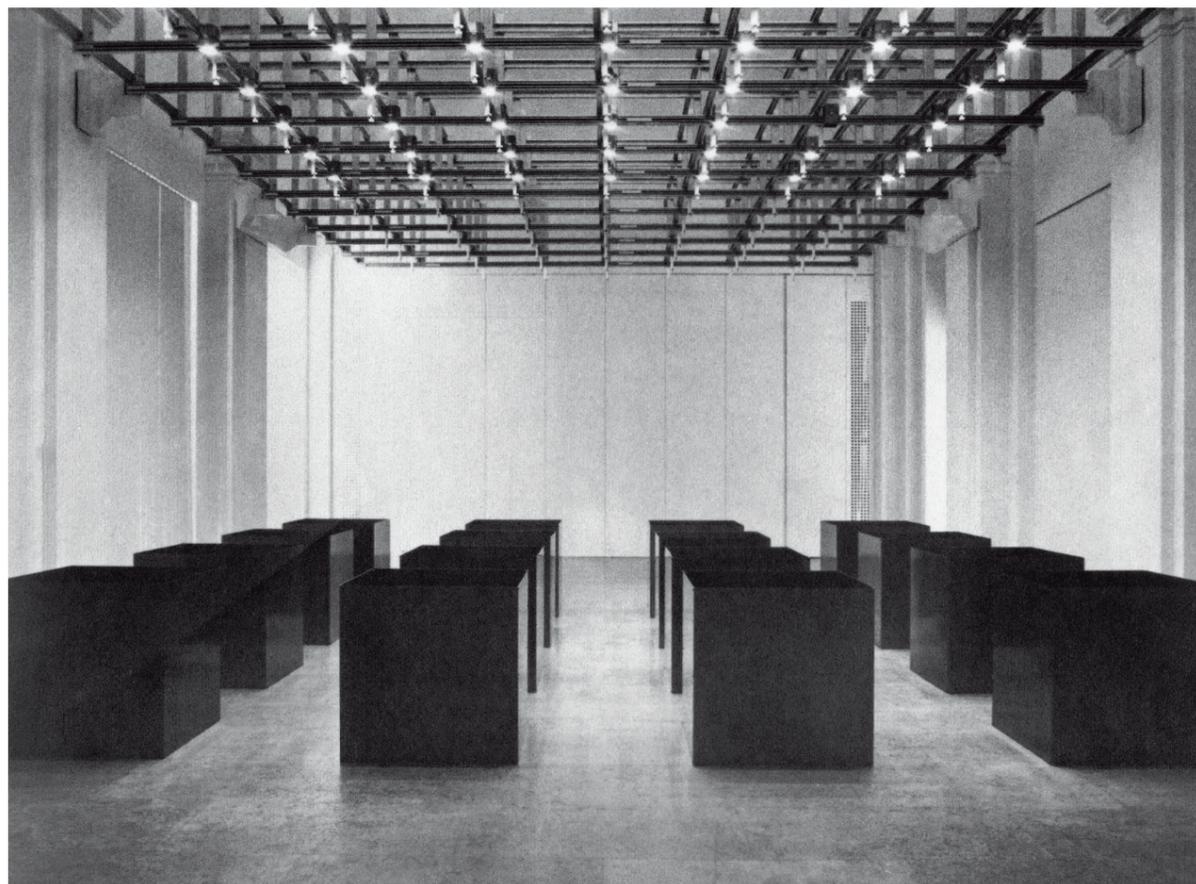
For a city with strong Calvinist roots, the *Art du 20e siècle: collections genevoises* exhibition, held at the Musée Rath and the Cabinet des Estampes (June 19 through September 23, 1973) came like a bolt from the blue. It was a decisive and undeniable turning point.

In the winter of 1972–1973, the three organizers—Maurice Pianzola, Goerg, and myself—scoured over 100 collections, picking works from 79 of them (only 27 of which agreed to have their names mentioned in the catalog) to include in the exhibition. The 240 pieces that were selected came from 127 different artists. The oldest artist, born in 1864, was Russian expressionist painter Jawlensky. The youngest, born in 1944, was American hyper-realist Don Eddy.

The collections we were given access to were truly inspiring in their breadth and diversity, infusing us with renewed energy. One of the press releases penned by Pianzola (who handled that side of things) included the following catchy, carefully crafted lines: “Who knew that Geneva was home to more than 100 modern art collectors? There has been plenty of talk about the great collections in German-speaking Switzerland. But the truth is that, until now, we were unaware of the hundreds of resolutely contemporary paintings hanging in beautiful homes along the shores of Lake Geneva.”

This vast exhibition, spanning two sites, received rave reviews from the public and journalists alike, not least because visitors felt as if they were discovering something new and strange—modern art and its diverse community of collectors. The review by *Neue Zürcher Zeitung* was a case in point: this serious Zurich-based newspaper likened the exhibition to a “test or gamble,” noting that the presentation was lively and declaring the show “*sehr sehenswert*” (“very much worth seeing”).

The real payoff—the “salvo from the future,” as René Char would have put it—came later. One afternoon in September 1973, Lapaire, **Jean-Paul Croisier**, Goerg,



saurait le prétendre d'autres directeurs qui furent tour à tour naufrageur petit-bourgeois et danseur ayant compris de travers *La société du spectacle* de Guy Debord), s'engagea généreusement. Il mit à disposition la grande salle claire à gauche de l'entrée du MAH, laquelle allait devenir, après avoir reçu la «plafonnante» structure portante d'aluminium dessinée par Michel Buri et Serge Candolfi, la *salle de l'AMAM*.

Jean-Paul Croisier, premier président de l'AMAM, poussait à l'action. Il y eut, à l'été 1974, sur les places de la cité, *Genève · Sculptures en ville*. Le 19 février 1975, on inaugura la salle de l'AMAM avec une sélection d'*Art contemporain depuis 1945*, comprenant, sauf lacunes de mémoire, Albers, Bill, Burri, César, de Staël, Dubuffet, Fautrier, Fontana, Giacometti, Gnoli, Morris Louis, Picasso, Poliakoff, Rauschenberg, Larry Rivers, Tapiès et Vasarely. Le 21 octobre 1976 s'ouvrait l'exposition *AMAM: premières acquisitions et donations* – au nombre de dix-neuf.

Le MAMCO, dont le premier directeur s'appellera **Christian Bernard** (*1950), s'ouvrira dix-huit ans plus tard. Et avec lui, un autre pan de l'histoire.

Que recommande Henri Michaux dans *Tranches de savoir* (1950)? «*Ne désespérez jamais. Faites infuser davantage.*»

Note: Amendé pour la présente livraison de la revue, ce texte est repris d'une plus large contribution au colloque «Expositions et critique d'art à Genève du XVIII^e siècle à nos jours», Genève, 7 et 8 novembre 2024.

and I met in the director's office of the Geneva Museum of Art and History. It was there that we founded the Association pour un Musée d'Art Moderne (AMAM)—the first tangible outcome of the exhibition held that summer.

Claude Lapaire (1932–2024) deserves special mention not only in honor of his recent passing, but also for his integrity and his genuine appreciation for museums (the same cannot be said of other directors, who were either petty-bourgeois shipwreckers or dancers who had misunderstood Guy Debord's *The Society of the Spectacle*). He gave generously of his time energy and made available the large room to the left of the entrance to the Museum of Art and History—a room later fitted with a load-bearing aluminum ceiling structure designed by Michel Buri and Serge Candolfi. The room eventually became the “AMAM Room.”

Croisier, AMAM's first president, galvanized the association into action. In the summer of 1974, the exhibition *Genève: Sculptures en ville* took place in squares in the city's old town. On February 19, 1975, the AMAM Room officially opened with a show entitled *Art contemporain depuis 1945* which, if my memory serves me correctly, featured works by Albers, Max Bill, Burri, César, Staël, Dubuffet, Fautrier, Fontana, Giacometti, Gnoli, Louis, Picasso, Poliakoff, Rauschenberg, Rivers, Tapiès, and Vasarely. And the show *AMAM: premières acquisitions et donations*, featuring 19 pieces in total, opened on October 21, 1976.

MAMCO, led by **Christian Bernard** (b. 1950), its first director, opened 18 years later, marking the beginning of a new chapter in the story.

What did Michaux recommend in his 1950 book *Tranches de savoir*? “Never despair. Allow a solution to bubble up unbidden.”

Note: This article, amended for this issue of the magazine, comes from a longer contribution to the symposium “Expositions et critique d'art à Genève du XVIII^e siècle à nos jours,” Geneva, November 7 and 8, 2024.

il n'y
a rien
de beau



LA SCÈNE
GENEVOISE
DES ANNÉES
1970

Elisabeth Jobin



□ L'art contemporain s'est fait une place à Genève par la volonté d'artistes ainsi que d'actrices et d'acteurs de la scène artistique dès la fin des années 1960. En cela, Genève est unique dans le paysage institutionnel Suisse: à la différence des villes alémaniques, ou même de Lausanne, ce ne sont ni les musées déjà établis ni les personnalités politiques qui donnent la première impulsion à la création artistique contemporaine. «Genève vit encore sa préhistoire culturelle», écrivait ainsi le journaliste Jean-Jacques Roth dans la *Tribune de Genève* en 1977. Une situation qui, durant une vingtaine d'années, offrira paradoxalement un terrain de jeu à un réseau artistique informel. «On pouvait agir, ou transformer la scène», résume aujourd'hui Silvie Defraoui. Un avis que partage l'artiste John Armleder: «Nous avons peut-être bénéficié de l'absence de structures à Genève pour qu'il y ait l'invention de structures inédites», explique-t-il rétrospectivement. «Un certain nombre de personnalités [...] avaient une vision qui, [...] au gré des circonstances, a pu aboutir à la fabrication de [lieux dédiés à l'art], et leur ouverture a stimulé d'autres projets.» Le MAMCO et ses collections ont hérité de ces initiatives singulières, dont voici un bref portrait.

A Genève, dans la période d'Après-guerre, le Musée d'Art et d'Histoire de Genève (MAH), principal organisme dédié à l'art, ne s'aventure pas sur des chemins précurseurs, que ce soit par le biais d'acquisitions ou par celui d'expositions – et cela malgré l'intérêt que portent certains de ses conservateurs à la création de leur temps, notamment Charles Goerg, Rainer Michael Mason ou Hendel Teicher. Dans un premier temps, ce sont ainsi les artistes elles et eux-mêmes qui vont œuvrer pour s'informer, à distance, de l'actualité de l'art et montrer à Genève des œuvres qui, en retour, nourriront leur pratique.

La galerie Aurora, installée sur la rue de l'Athénée, est pionnière en la matière. Active de 1968 à 1978, elle fonctionne dans un premier temps sur le modèle d'une coopérative d'artistes pour, selon ses fondateurs, «se passer de la figure du patron, diminuer l'exigence de rentabilité et valoriser la spontanéité des initiatives à travers, par exemple, le troc et le bénévolat». On y verra, au fil

■ Contemporary art began to take root in Geneva in the late 1960s thanks to the determination of artists and other players on the creative scene. In this respect, the city holds a unique place in the Swiss institutional landscape: unlike German-speaking cities, and even Lausanne, the initial impetus for contemporary artistic creation came from neither established museums nor political circles. “Geneva is still living through its cultural prehistory,” wrote journalist Jean-Jacques Roth in the *Tribune de Genève* in 1977. Yet paradoxically, over a period of around 20 years, this situation provided fertile breeding ground for an informal network of artists. “We were free to act, to transform the scene,” says Silvie Defraoui, reflecting on that time. John Armleder has a similar view of that period: “Perhaps it was precisely because Geneva lacked formal structures that we were able to invent new ones. Some figures [...] pursued a vision that, [...] as circumstances dictated, led to the establishment of [art spaces]. And as those spaces opened, more projects came to light.” This article provides a brief overview of these singular initiatives, whose legacy remains imprinted on MAMCO and its collection today.

In the post-war period, the Geneva Museum of Art and History—the city's premier art institution—was unwilling to acquire works or hold exhibitions that reflected emerging trends, despite interest from contemporary curators such as Charles Goerg, Rainer Michael Mason, and Hendel Teicher. Initially, it was artists themselves who endeavored to keep abreast of the latest developments in the outside art world and to show, in Geneva, works that in turn informed their own practice.

Galerie Aurora, located on Rue de l'Athénée, was a pioneering venue in this respect. It was open between 1968 and 1978 and functioned initially as an artist cooperative. According to its founders, the idea was to “dispense with the boss, focus on things other than profitability, and operate through processes of bartering, voluntary work and other spontaneous initiatives.” Over the years, the gallery showed works by artists such as Markus Raetz, Alina Szapocznikow, Roland Topor, and Karel Appel.

des ans, des travaux de Markus Raetz, Alina Szapocznikow, Roland Topor ou Karel Appel.

Suivra, fin 1972, l'ouverture dans le quartier des Pâquis de la galerie-librairie Ecart, du nom d'un collectif d'artistes s'étant formé quatre ans plus tôt, mais dont les activités étaient jusque-là principalement confidentielles. Jusqu'en 1982 environ, les co-fondateurs d'Ecart – John Armleder, Patrick Lucchini et Claude Rychner – suivent l'exemple de Fluxus, une constellation d'artistes internationaux dont la pratique se fonde sur un principe d'équivalence entre la vie et l'art, l'échange, l'humour, l'abandon de la maîtrise technique et la disparition de la signature de l'auteur. Très impliqué dans le réseau du Mail Art (art postal), le groupe Ecart s'emploie à placer Genève sur un circuit international. Leur galerie devient un point de ralliement. Ecart vend non seulement, dans sa librairie, des revues et des livres d'artistes venus des quatre coins du monde, mais ouvre aussi une maison d'édition et invite des figures de l'art international à exposer en ses murs. Maurizio Nannucci, Jochen Gerz, Raul Marroquin, Endre Tót, Annette Messenger, Anna Banana ou Dick Higgins y font un passage. Pour autant, le groupe ne se détourne pas de la scène locale, régulièrement exposée: ainsi de Muriel Olesen, Gérald Minkoff, Jean Otth ou, venant d'un peu plus loin, Olivier Mosset et Daniel Spoerri. «Il s'agissait [...] d'une réponse, d'une part parce que c'était une nécessité en raison du déficit de ce genre de choses auparavant, mais aussi parce que c'était dans l'air du temps», confie John Armleder, revenant sur la nécessité de faire venir l'art à Genève, plutôt que d'en partir pour intégrer une autre scène déjà formée. «Le fait de prendre l'initiative d'un projet, de le réaliser et de le partager, c'était quelque chose de très typique de la fin des années 1960 et du début des années 1970.»

A la suite d'Ecart, dont elle sera par ailleurs très proche, Adelina von Fürstenberg inaugure le Centre d'Art Contemporain en 1974, sans aucun soutien des fonds publics. Au sortir de ses études de Sciences politiques à l'Université de Genève, elle est toutefois au bénéfice d'une première expérience curatoriale: l'organisation de l'exposition itinérante *Ambiances 74*, à Winterthur, Genève

Then, in late 1972, the Ecart gallery and bookstore opened in the city's Pâquis district. It was named after a group of artists that had formed four years earlier but whose activities, at that time, remained shrouded in secrecy. In fact, until around 1982, the collective's co-founders—Armleder, Patrick Lucchini, and Claude Rychner—followed the example set by the Fluxus movement, an international grouping of artists who adhered to the principle of equivalence between life and art, embraced interaction and humor, eschewed notions of technical virtuosity, and opted not to sign their work. Members of the Ecart group, who were heavily involved in the Mail art network, sought to put Geneva on the international map. The gallery became a meeting point. In addition to selling magazines and artists' books from around the world in its bookstore, the group also opened its own publishing house. And international artists like Maurizio Nannucci, Jochen Gerz, Raul Marroquin, Endre Tót, Annette Messenger, Anna Banana, and Dick Higgins were all invited to exhibit in the gallery. Yet Ecart did not abandon the local scene altogether: the space also hosted regular shows of works by Muriel Olesen, Gérald Minkoff, and Jean Otth, as well as by Olivier Mosset and Daniel Spoerri, who were both from slightly farther afield. “It was [...] a response, in part because it was lacking, since nothing else of the sort existed back then,” says Armleder, reflecting on the need to bring art to Geneva rather than leave the city to join an established scene elsewhere. “It was also what was being done at the time. Taking the initiative, making something happen and putting it out there: these were the kinds of things people were doing in the late 1960s and early 1970s.”

In 1974, Adelina von Fürstenberg followed in the footsteps of Ecart—a group she would develop a close relationship with—and established the Centre d'Art Contemporain, with no public funding. After completing a degree in political science at the University of Geneva, she gained her first curatorial experience when she organized *Ambiances 74*, a traveling exhibition held in Winterthur, Geneva, and Lugano that showcased works by a diverse group of Swiss contemporary artists. She

puis Lugano, regroupant de nombreuses positions artistiques suisses contemporaines. Elle imagine un lieu à l'image d'une Kunsthalle allemande ou alémanique, c'est-à-dire une structure administrativement légère, agile, sans collection, et à l'écoute des artistes. Elle se rapproche rapidement de la scène new-yorkaise et de l'Arte Povera italien, déclinant son programme en expositions, concerts et spectacles de danse. Tous les grands noms de l'art de cette époque se succèdent bientôt à Genève: John Cage, Sol LeWitt, Dan Graham, Alighiero Boetti, Joan Jonas, Lucinda Childs ou Vito Acconci sont quelques-uns des artistes programmés lors des premières années d'existence du Centre d'Art.

Parallèlement, à Carouge, est fondée, en 1971, la galerie Gaëtan. Deux architectes en sont les initiateurs: Bernard Büsch et Bao Tri, bientôt rejoint par Huguette Crittin. De 1973 à 1976, ils présenteront 22 expositions d'artistes suisses (dont Ecart, Silvie et Chérif Defraoui, Rolf Iseli ou Urs Lüthi), puis, dès 1975, de quelques artistes internationaux (dont Günter Brus ou Hreinn Fridfinnsson). En 1976, la galerie est reprise par des artistes de la place: Silvie et Chérif Defraoui, Georg Rehsteiner, Patricia Plattner et Philippe Deléglise fondent les Messageries Associées, une association qui assurera, jusqu'en 1979, les activités de la galerie. C'est aussi au nom de ce groupe qu'ils exposeront, à la Biennale de Venise de 1976, une affiche frappée de l'inscription «Les nations les plus riches du monde exposent leurs instruments de répression culturelle». D'autres projets suivent, dont *COPIER/RECOPIER*, qui sera notamment présenté à la Biennale de São Paulo; *Un espace parlé*, qui se présente sous la forme d'un répondeur; et enfin *Les Vitrines*, un espace de présentation dédié exclusivement aux artistes de Genève. Proches de la scène canadienne, les Messageries Associées travailleront de surcroît avec les collectifs Image Bank et General Idea, sur un principe d'échange de projets d'expositions.

Les points de rencontre se multiplient ainsi au fil des ans, encourageant peu à peu la formation d'une véritable scène artistique locale. Philippe Deléglise se rappelle à quel point celle-ci était soudée dans les années 1970, tant ses acteurs étaient marginalisés et exclus du contexte culturel

formed the idea of opening a venue akin to a German-style *Kunsthalle*—an agile, artist-focused, administratively lightweight structure with no permanent collection. Von Fürstenberg soon established close relationships with figures from the New York scene and the Arte Povera movement in Italy, developing a program that included exhibitions, concerts, and dance performances. In its first few years of existence, the Centre d'Art Contemporain hosted shows of works by the leading lights of the art world of the day: John Cage, Sol LeWitt, Dan Graham, Alighiero Boetti, Joan Jonas, Lucinda Childs, and Vito Acconci, to name but a few.

Another prominent venue was Galerie Gaëtan in Carouge, founded in 1971 by architects Bernard Büsch and Bao Tri, who were later joined by Huguette Crittin. Between 1973 and 1976, it held 22 exhibitions of Swiss artist and artist groups such as Ecart, Silvie and Chérif Defraoui, Rolf Iseli and Urs Lüthi. And in 1975, the gallery began hosting international artists including Günter Brus and Hreinn Fridfinnsson. In 1976, the space was taken over by Les Messageries Associées, a collective of local artists—Silvie and Chérif Defraoui, Georg Rehsteiner, Patricia Plattner, and Philippe Deléglise—who managed the gallery until 1979. The group also produced a collective poster for the 1976 Venice Biennale bearing the words: “The richest nations in the world exhibit their instruments of cultural repression.” Other projects followed, including *COPIER/RECOPIER* [COPY/RECOPY], which was shown at the São Paulo Biennial and other venues; *Un espace parlé* [A Spoken Space], which took the form of an answering machine; and *Les Vitrines* [The Showcases], a presentation space reserved exclusively for Geneva-based artists. Les Messageries Associées also had close ties to the Canadian scene, working on joint exhibition projects with the Image Bank and General Idea collectives.

As more meeting points sprung up over the years, a fully fledged local art scene gradually began to take shape. According to Deléglise, its members formed a tightly-knit community in the 1970s on account of their marginalization and exclusion from the city's official cultural circles. This unique situation would change considerably over

genevois officiel. Cette atmosphère particulière se transformera passablement dans le courant de la décennie suivante, qui verra l'arrivée d'une scène davantage professionnalisée. Les galeries marchandes jouent un rôle dans cette mue: ce sont elles qui font venir à Genève des pièces d'art moderne et d'Après-guerre, absentes des collections publiques. La galerie Jacques Benador (ca. 1955-1990) est par exemple la première à exposer Cy Twombly, tandis que la Galerie Jan Krugier (1962-2007) expose des travaux de Wifredo Lam ou d'Alberto Giacometti. La galerie Bonnier (ca. 1969-2013) favorise tour à tour le Nouveau Réalisme français et des artistes locaux, tel que Gianfredo Comesi. Plus proches de l'art de leur temps, la galerie Eric Franck (dès 1982) expose Alighiero Boetti ou le Suisse Martin Disler, tandis que l'antenne suisse de la galerie Ileana Sonnabend révèle Gilbert & George au public genevois. Mais c'est certainement la galerie Marika Malacorda qui s'insère le plus profondément dans le tissu artistique local, collaborant avec Ecart, le Centre d'Art, puis l'AMAM (Association pour un musée d'art moderne). Lorsqu'elle ouvre sa galerie en 1976 (active jusqu'en 1993), Marika Malacorda n'est en effet une inconnue pour personne: elle organisait depuis quelques années les expositions de la Société des arts au Palais de l'Athénée, où elle travaillait étroitement avec des artistes locaux. Sa galerie, s'enrichit rapidement d'un réseau plus vaste, lié à Fluxus et proche de celui d'Ecart: Robert Filliou, Nam June Paik, mais aussi Abramović & Ulay, dont la performance au MAH, en 1979, a marqué les esprits.

Ces initiatives perméabilisent progressivement les institutions artistiques de la place genevoise à la nouveauté. L'AMAM est créé en 1973 et ce sont ses activités et son militantisme qui donneront naissance au MAMCO en 1994. Dès 1975, l'association bénéficie d'une salle du MAH (rénovée à ses propres frais), dans laquelle elle organise régulièrement des expositions d'art contemporain et des conférences, avec pour objectif d'éduquer le public genevois à des expressions auxquelles il demeure encore étranger (voire réfractaire).

L'ESAV, l'École supérieure d'arts visuels (ancêtre de l'actuelle HEAD – Haute école

the ensuing decade as a more professional contemporary art scene emerged. Dealer-run galleries played a role in this shift, bringing to Geneva post-war modern artworks that had previously been absent from public collections. For instance, Galerie Jacques Benador (c. 1955–1990) was the first venue in the city to exhibit works by Cy Twombly, while Galerie Jan Krugier (1962–2007) showed pieces by Wifredo Lam and Alberto Giacometti. Galerie Bonnier (c. 1969–2013) alternated between French Nouveau Réalisme and local artists such as Gianfredo Comesi. Galerie Eric Franck (est. 1982) and the Swiss branch of the Sonnabend Gallery, meanwhile, hewed more closely to contemporary art trends: the former showed Alighiero Boetti and Swiss painter Martin Disler, while the latter brought Gilbert & George to the attention of local audiences. But Galerie Marika Malacorda (1976–1993) was undoubtedly more deeply rooted in the local art scene than any other gallery, collaborating with Ecart, the Centre d'Art Contemporain and, later, the Association pour un Musée d'Art Moderne (AMAM). By the time her venue opened, Malacorda was already an established figure in Geneva: she had spent several years curating exhibitions for the Société des Arts de Genève at the Palais de l'Athénée, where she had worked closely with local artists. At her new gallery, Malacorda expanded her network to include artists associated with Fluxus and Ecart, such as Robert Filliou and Nam June Paik, not to mention Abramović & Ulay, whose 1979 performance at the Geneva Museum of Art and History left a lasting impression.

As a result of these initiatives, Geneva's established art institutions slowly began to open up to new ideas. AMAM, founded in 1973, was an active—and activist—organization whose work laid the foundations for the establishment of MAMCO in 1994. In 1975, the association was provided with a space at the Geneva Museum of Art and History (a space it renovated at its own expense). There, it held regular contemporary art exhibitions and other events aimed at familiarizing Genevans with forms of expression that were still alien to them (or that they were reluctant to embrace).

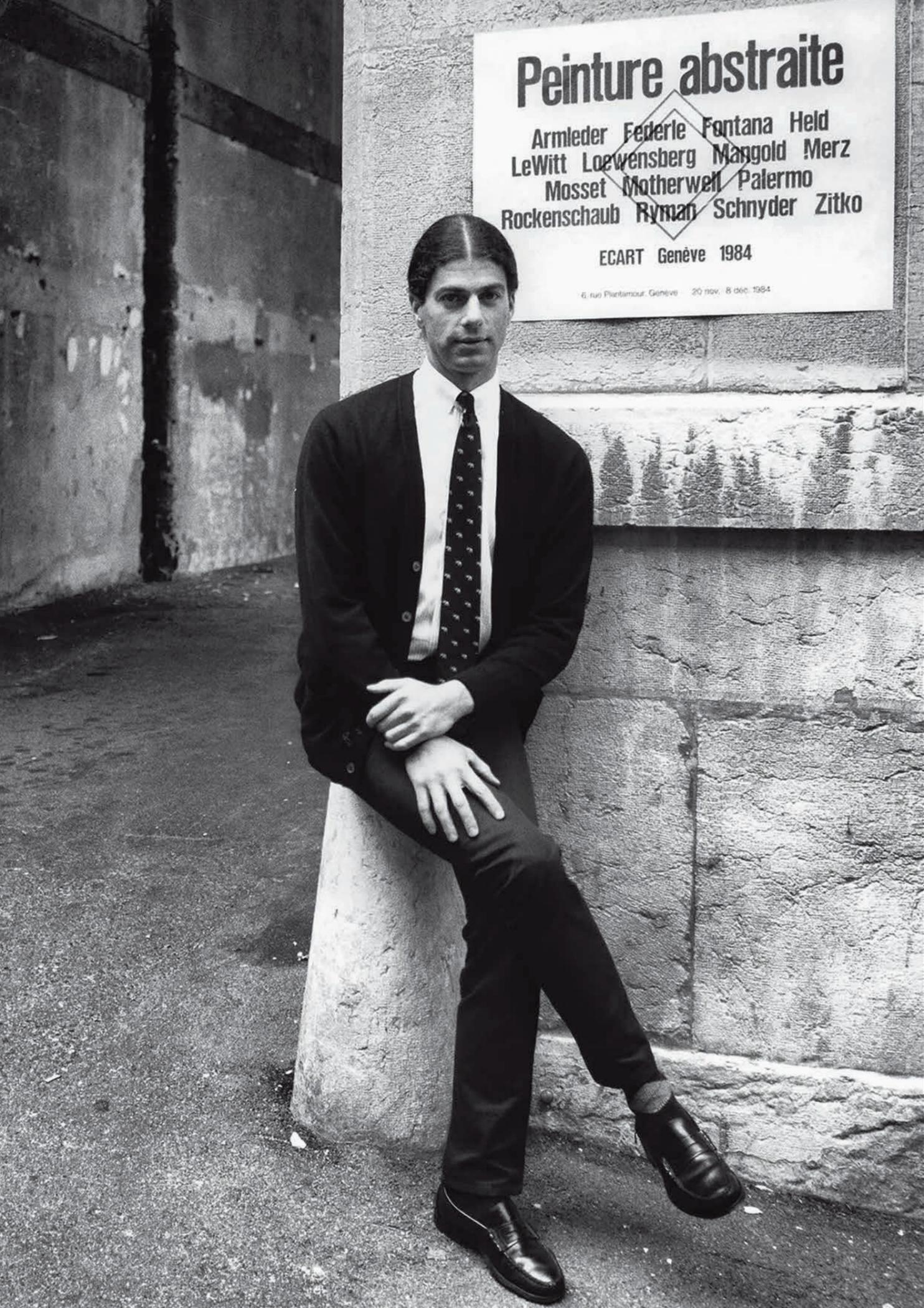
The Geneva School of Visual Arts (now HEAD – Genève) overhauled its curriculum

d'art et de design), entame une refonte de son système pédagogique en 1971. Sous l'influence de l'enseignement de deux artistes, Chérif et Silvie Defraoui, l'école ouvre alors un atelier «Média mixtes» et instaure des jurys publics lors desquels les étudiants sont amenés à présenter leurs travaux de fin d'étude à des professionnels et au public. «Les jurés invités étaient au moins autant sur la sellette que les jeunes artistes, car on attendait d'eux une attitude et des opinions fondées», se souvient Silvie Defraoui. Des liens forts se créent bientôt entre l'ESAV et le jeune Centre d'Art, dont les expositions deviennent le cadre d'ateliers. «Tous ces artistes étaient assez disponibles et intéressés pour discuter avec des étudiants», poursuit Silvie Defraoui. «La plupart du temps, cela se passait dans l'exposition elle-même. Il y avait si peu de visiteurs que l'on pouvait passer des heures sans déranger personne.»

«Lorsque l'on songe que Genève est tout de même une petite ville, on est passé en très peu de temps d'un moment assez statique à quelque chose de très stimulant, ne serait-ce que par la rivalité de projets différents», résume John Armleder. Ainsi l'histoire se poursuivra la décennie suivante. Citons la «grève de l'art» de 1980-1981, initiés par de jeunes artistes genevois qui refusent de montrer leurs œuvres dans le contexte d'une exposition collective organisée par le MAH et qualifiée de «prétexte». Ils dénoncent alors publiquement «l'indigence du statut culturel genevois». Si cette levée de boucliers fera long feu, elle aboutira néanmoins à l'octroi de premières subventions, dont au Centre d'Art, tandis que sera créé Halle Sud (1984-1990), un autre centre d'art dirigée par Renate Cornu. Les artistes formés à l'ESAV ouvriront à leur tour des *artist-run spaces*: Dioptré, andata/ritorno, Apartment, puis en 1989, l'espace Forde, qui perdure encore à ce jour.

and educational practices in 1971. Influenced by the teachings of two artists, Chérif and Silvie Defraoui, the school opened a “mixed media” studio and introduced a new system whereby students would present their end-of-course projects to a panel comprising professionals and members of the public. “The guest panel members were just as much in the hot seat as the young artists, since they were expected to demonstrate a well-founded attitude and offer up educated opinions,” recalls Silvie Defraoui. The school quickly forged close ties with the newly formed Centre d'Art Contemporain, where students would visit exhibitions as part of their studies. “The artists were happy to give up their time to talk to the students, showing a genuine interest in their questions,” says Defraoui. “In most cases, these sessions took place in the exhibition space itself. If it was quiet, the discussions could go on for hours without disturbing anyone.”

“In a small city like Geneva, it was incredible to see how radically things changed in such a short space of time: from a situation of relative inertia to a period of high energy, driven in part by the sheer number of competing projects,” recalls Armleder. Things continued in this vein in the following decade. One notable incident was the “artists’ strike” of 1980–1981, when young Geneva-based artists refused to show their work at an exhibition at the Geneva Museum of Art and History, calling the event a “cop-out” and publicly denouncing widespread “destitution” in the city’s cultural scene. Although the outcry was short-lived, it produced tangible outcomes: the first public grants were awarded, including to the Centre d'Art Contemporain, and the Halle Sud art center (1984–1990) was established, under the directorship of Renate Cornu. Former students from the Geneva School of Visual Arts also went on to open their own artist-run spaces, including Dioptré, Andata-Ritorno, Apartment and, in 1989, Forde, which is still active today.



Peinture abstraite

Armleder Federle Fontana Held
LeWitt Loewensberg Mangold Merz
Mosset Motherwell Palermo
Rockenschau Ryman Schnyder Zitko

ECART Genève 1984

6, rue Plantamour, Genève - 20 nov. - 8 déc. 1984

DE PEINTURE ABSTRAITE 1984 À PEINTURE 1993

Entretien avec John M Armleder
Françoise Ninghetto

PEINTURE ABSTRAITE

ARMLER FEDERLE FONTANA HELD
LEWITT LOEWENSBERG MANGOLD MERZ
MOSSET MOTHERWELL PALERMO
ROCKENSCHAUB RYMAN SCHNYDER ZITKO

ECART Genève 1984

□ FN L'activité du groupe Ecart avait cessé à la fin des années 1970. Dès lors, le groupe en tant que tel n'existait plus, si ce n'est dans ses relations d'amitiés. Tu as néanmoins continué à programmer des activités, dont certaines sous le nom d'Ecart. Tu as ainsi organisé, en 1984, une exposition intitulée *Peinture abstraite*, puis une dizaine d'années plus tard, en 1993, une seconde manifestation sous le titre de *Peinture*. Qu'est-ce qui les différenciait et, en particulier, quel était le contexte artistique genevois durant ces deux périodes.

JMA Au début des années 1980 une scène locale artistique existait à Genève, ce qui n'était pas le cas auparavant, bien qu'il y ait eu des artistes à Genève – je pense par exemple à Gianfredo Comesi, Gérald Ducimetière (qui a plus tard changé de nom pour s'appeler John Aldus), Gérald Minkoff ou Hans-Rudolf Huber – mais ils formaient, disons, un petit monde isolé. C'est dans la décennie 1970-1980 que les choses ont vraiment changé, notamment avec la présence de Marika Malacorda, d'abord à la Salle Crosnier, puis dans sa galerie – où elle a présenté des artistes internationaux comme Joseph Beuys, Nam June Paik, Abramović & Ulay, Dennis Oppenheim – et la galerie de Claude Givaudan.

FN Il y avait aussi, et même si sa présence fut de courte durée, la Galerie Sonnabend gérée par Nanik de Rougemont qui a notamment présenté Gilbert & George.

JMA Oui – et aussi les galeries Krugier et Benador qui ouvraient à l'international.

FN Tu étais proche du Centre d'Art Contemporain. Dans les années 1970, c'était le lieu pluridisciplinaire où l'on pouvait voir des expositions, mais également de la danse, de la musique, des performances. Son activité croisait nombre de tes intérêts.

JMA C'est certain. J'avais déjà participé, avec une performance et un «diorama» du groupe Ecart, à l'exposition *Ambiances 74: 27 artistes suisses* qu'Adelina von Fürstenberg avait organisée avant qu'elle n'ouvre le Centre d'Art Contemporain à la salle Patiño. Ce qu'elle présentait était souvent proche de ce qui m'intéressait, comme les performances de Trisha Brown, Merce Cunningham et surtout de John Cage, qui fut très important pour moi.

■ FN Françoise Ninghetto: The Ecart group ceased operations in the late 1970s, at which point it no longer existed as a formal entity, although the friendships between its members endured. You nevertheless continued organizing exhibitions and other events, some under the Ecart banner. In 1984, for instance, you held a show entitled *Peinture abstraite*. And almost a decade later, in 1993, you ran another, called *Peinture*. How did these two events differ, and how would you characterize the Geneva art scene during these two periods?

JMA There was a fully fledged local art scene in Geneva in the early 1980s. That hadn't been the case beforehand. Yes, there were artists practicing in the city—people like Gianfredo Comesi, Gérald Ducimetière (who later changed his name to John Aldus), Gérald Minkoff, and Hans-Rudolf Huber—but they formed what we might call a small, isolated community. Things really changed in the 1970s under the influence of Marika Malacorda—first at the Salle Crosnier, and then at her own gallery, where she exhibited works by international artists like Joseph Beuys, Nam June Paik, Abramović & Ulay, and Dennis Oppenheim—and Galerie Givaudan.

FN There was also Galerie Sonnabend, which—during its brief existence—was run by Nanik de Rougemont and featured artists like Gilbert & George.

JMA Yes. Galerie Jan Krugier and Galerie Jacques Benador were outward-looking, too.

FN You were close to the Centre d'Art Contemporain. In the 1970s, it was a multidisciplinary venue hosting not only exhibitions, but also dance, music, and other performances. Its program of events intersected with many of your interests.

JMA Absolutely. I'd taken part in *Ambiances 74: 27 artistes suisses*—an exhibition that Adelina von Fürstenberg curated—with a performance and an Ecart group diorama. So I'd already been involved with Adelina before she opened the Centre d'Art Contemporain at the Salle Patiño. The shows and other events she organized often aligned with my interests. For instance,

FN Est-ce que les lieux créés par des artistes occupaient, de ton point de vue, un rôle actif sur la scène genevoise? Je pense aux espaces Aurora (fondé en 1968) ou Gaëtan (fondé en 1973 et repris par Silvie et Chérif Defraoui avec un groupe de leurs anciens étudiants de leur atelier «media mixtes» à l'ESAV)?

JMA J'ai peu suivi l'activité d'Aurora, un peu plus celles de Gaëtan, avant que l'espace ne devienne Les Messageries Associées. Ils étaient plutôt tournés vers la France, alors que je voyageais beaucoup en Allemagne et aux États-Unis à cette époque – mes intérêts étaient plus dirigés vers ce qui se passait ailleurs. Peut-être cela vient-il du fait que je suis né dans un hôtel international d'une ville internationale...

Différentes initiatives collectives coexistaient sans pour autant converger. On peut prétendre que l'un des points culminants de cette période a été ce qu'on a appelé «l'association du 26 novembre»: Charles Goerg (qui par ailleurs, avait un esprit très ouvert et venait fréquemment à la galerie Ecart pour nourrir de nos publications la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie qu'il dirigeait), avait proposé d'organiser une exposition d'artistes genevois au Musée Rath en 1980 (*Artistes de Genève 2: Media Mixtes*). Une discussion collective avait débouché sur de fortes divergences entre les artistes, dont une partie, revendiquant une conception d'accrochage différente, demanda aux autres de se retirer par solidarité et pour protester contre «l'indigence du statut culturel» à Genève. L'association n'a pas duré longtemps, mais l'exposition fut annulée, puis finalement repoussée et montée sous une forme restreinte.

FN La scène artistique genevoise devenait donc plus active, voire animée, dès le milieu des années 1970. L'AMAM s'est constituée en 1973 et a présenté des expositions d'artistes internationaux en introduisant au public local aussi bien le Minimalisme que la peinture américaine des années 1950-1960. Mais, revenons à l'exposition *Peinture abstraite* en 1984. Vers la fin des années 1970, on parlait volontiers de la mort de la peinture...

JMA Pas seulement dans ces années-là... Mais oui, la peinture était vue comme rétrograde – et mon travail comme commercial.

I recall performances by Trisha Brown, Merce Cunningham, and especially John Cage, who was very important to me.

FN From your perspective, did artist-run venues play an active role on the Geneva scene? I'm thinking, for example, of Galerie Aurora and Galerie Gaëtan. The former opened in 1968, while the latter opened in 1973 and was taken over by Silvie and Chérif Defraoui with a group of former students from their "mixed media" class at the Geneva School of Visual Arts.

JMA I didn't pay much attention to Galerie Aurora. I took slightly more interest in Galerie Gaëtan, before the space became the home of the Les Messageries Associées collective. Both were more focused on France, whereas I spent a lot of my time back then traveling in Germany and the United States. I was much more interested in what was happening elsewhere. Maybe it's because I was born in an international hotel in an international city...

Various collective initiatives existed in parallel but never converged. Arguably, one of the high points of this period was the formation of the "November 26 Association." Charles Goerg (who, incidentally, was very open-minded and frequently came to Ecart to obtain copies of our publications for the Library of Art and Archeology, which he directed), had put forward the idea of holding an exhibition of Geneva-based artists at the Musée Rath in 1980 (*Artistes de Genève 2: Media Mixtes*). A collective discussion had revealed strong differences of opinion between the artists. Some of them, calling for the show to take place in a different format, demanded that the others withdraw in solidarity and as a protest against the "poverty" that was rife in Geneva's cultural scene. The association didn't last long. The exhibition was canceled, then postponed, and ultimately presented in a restricted format.

FN By the mid-1970s, Geneva's art scene was becoming more active—lively even. The Association pour un Musée d'Art Moderne (AMAM) was formed in 1973. It held exhibitions of works by international artists, introducing local audiences to both Minimalism

FN Cette exposition était-elle une initiative personnelle?

JMA J'avais envie d'organiser une exposition de peinture abstraite; elle a donc été faite à mon initiative, avec le soutien d'Olivier Mosset et de Helmut Federle. Nous l'avons présentée dans l'ancien local d'Ecart, à la rue d'Italie, où j'ai pu réunir des œuvres d'artistes qui m'intéressaient: Robert Mangold, Robert Ryman ou Verena Loewensberg! Toutes les œuvres provenaient de collections privées. Il n'y a pas de catalogue, juste un carton d'invitation sur lequel j'avais écrit «On peut peindre autre chose que des hommes nus», en clin d'œil à l'actualité néo-expressionniste de l'époque. L'exposition a eu un certain écho: elle a ensuite été reprise sous une autre forme à la Villa Arson à Nice (*Tableaux Abstraits*) et a inspiré une exposition ultérieure qui s'est tenue à Vienne.

FN Lorsque, quelques dix ans plus tard, en 1993, tu organises l'exposition *Peinture*, le contexte genevois avait changé.

JMA Oui, il existait alors une réelle scène, dans différents domaines. Chérif et Silvie Defraoui ont eu une grande influence à partir du milieu des années 1970. Cette influence a permis le développement de la scène vidéo, d'abord, mais a aussi débouché sur le «tout devient possible» des années 1980 – ce que l'on nommait alors le «post-moderne».

FN En 1993, l'AMAM préparait l'ouverture du futur MAMCO, avec des expositions et conférences dans un espace nommé «L'Antichambre». L'espace d'art contemporain Halle Sud (aux Halles de l'île) avait ouvert en 1984 et, bien qu'il ait fermé en 1990, il avait aussi occupé une place active sur la scène genevoise.

JMA Je voyais une différence entre le Centre d'Art Contemporain et Halle Sud: Adelina von Fürstenberg avait une vision internationale; celle d'Halle Sud était plus locale, même si des artistes internationaux y ont été montrés.

FN Penses-tu que la critique d'art ait joué un rôle dans l'ouverture à l'art contemporain

and American painters of the 1950s and 1960s. But let's circle back to the 1984 show *Peinture abstraite*. In the late 1970s, people were openly talking about the death of painting...

JMA That kind of talk wasn't just restricted to that period... But yes, painting was seen as backward and my work as commercial.

FN Was this exhibition your personal idea?

JMA I wanted to organize an exhibition of abstract painting. So yes, the show was my idea. I was supported by Olivier Mosset and Helmut Federle. We held it in the former Ecart premises on Rue d'Italie. It brought together works by artists I was interested in, including Robert Mangold, Robert Ryman, and Verena Loewensberg. All the works came from private collections. There was no catalog—just an invitation card, on which I wrote "We can paint things other than naked men." It was intended as a nod to the Neo-Expressionist movement that was popular at the time. The exhibition struck a chord: it was subsequently revived in a different format at the Villa Arson in Nice (*Tableaux Abstraits*) and inspired a later exhibition held in Vienna.

FN When you organized the *Peinture* exhibition almost a decade later, in 1993, the situation in Geneva was very different.

JMA Yes. By then, the city had a fully fledged cultural scene spanning numerous genres. Starting in the mid-1970s, Chérif and Silvie Defraoui played a highly influential role. They were instrumental in the emergence of the video art scene and, later, the "anything goes" movement of the 1980s—a movement referred to at the time as "postmodern."

FN In 1993, AMAM was gearing up for the future opening of MAMCO with a series of exhibitions and talks at a venue called "L'Antichambre." Halle Sud, a contemporary art space at Les Halles de l'Île, had opened in 1984. Despite closing in 1990, it had also played an active role on the Geneva scene.

JMA As I saw it, the Centre d'Art Contemporain and Halle Sud pursued different aims: Adelina von Fürstenberg was resolutely outward-looking, whereas Halle Sud was

PEINTURE

Francis Baudevin
Alexandre Bianchini
Stéphane Brunner
Philippe Deléglise
P. A. Ferrand
Christian Floquet
Francesca Gabbiani
Paul Marie
Laurence Pittet
Gilles Porret
Christian Robert-Tissot
Sidney Stucki
Patrick Weidmann

PEINTURE

Francis Baudevin
Alexandre Bianchini
Stéphane Brunner
Philippe Deléglise
P.A. Ferrand
Christian Floquet
Francesca Gabbiani
Paul Marie
Laurence Pittet
Gilles Porret
Christian Robert-Tissot
Sidney Stucki
Patrick Weidmann

John Armleder
Christian Bernard
Lionel Bovier
Philippe Deléglise
Cynthia Delmont
Xavier Douroux
P.A. Ferrand
Frank Gautherot
Françoise Nyffenegger
Rainer Michael Mason
Olivier Mosset
Catherine Quéloz
Claude Ritschard
Patrick Weidmann

ART & PUBLIC

GENÈVE

durant cette période? Philippe Mathonnet, par exemple, qui écrivait pour le *Journal de Genève* depuis 1974-1975?

JMA Sans doute, oui. Les gens qui écrivaient sur l'art étaient alors un peu comme des artistes. C'était bien sûr un lien.

FN C'est dans ce contexte que tu as organisé l'exposition *Peinture*...

JMA Pierre Huber, qui avait pu disposer pour plusieurs mois de l'espace «L'Antichambre», dans le périmètre de l'ancienne SIP, m'a invité à concevoir une exposition. C'était pour moi l'occasion de réaliser un projet en latence. Malgré le développement de la vidéo ou de l'installation, parallèlement et quasi simultanément, une scène de peintres, généralement abstraits, s'était formée dans la région. Ce sont ces peintres, treize artistes qui travaillaient à Genève, que j'ai montrés. Chacun.e exposait une à trois peintures. L'exposition présentait une scène d'artistes qui faisaient de la peinture abstraite «d'une manière ou d'une autre», mais de façon cohérente. Cette exposition permettait de les voir, alors qu'il n'y avait pas tellement d'autres opportunités pour leurs pratiques à ce moment-là. C'était évidemment un choix qui me concerne, mais je voulais les montrer de la meilleure des manières possibles. Je dirais que cela a eu de l'importance pour des artistes tels que Francis Baudevin ou Philippe Decrauzat qui débutaient leur carrière à ce moment-là. Nous avons pu éditer une publication dans laquelle une œuvre de chaque artiste est reproduite et comprenant des textes d'auteurs et des artistes eux-mêmes.

FN Nous pouvons terminer en citant un extrait de ton texte de ce catalogue: «Il faut garder en tête l'aspect impulsif de toute la manifestation et la volonté des organisateurs de s'en tenir à cette confrontation, le plus simplement possible. Sans accents définitifs, hors sanction.»

more locally focused, even though international artists were shown there.

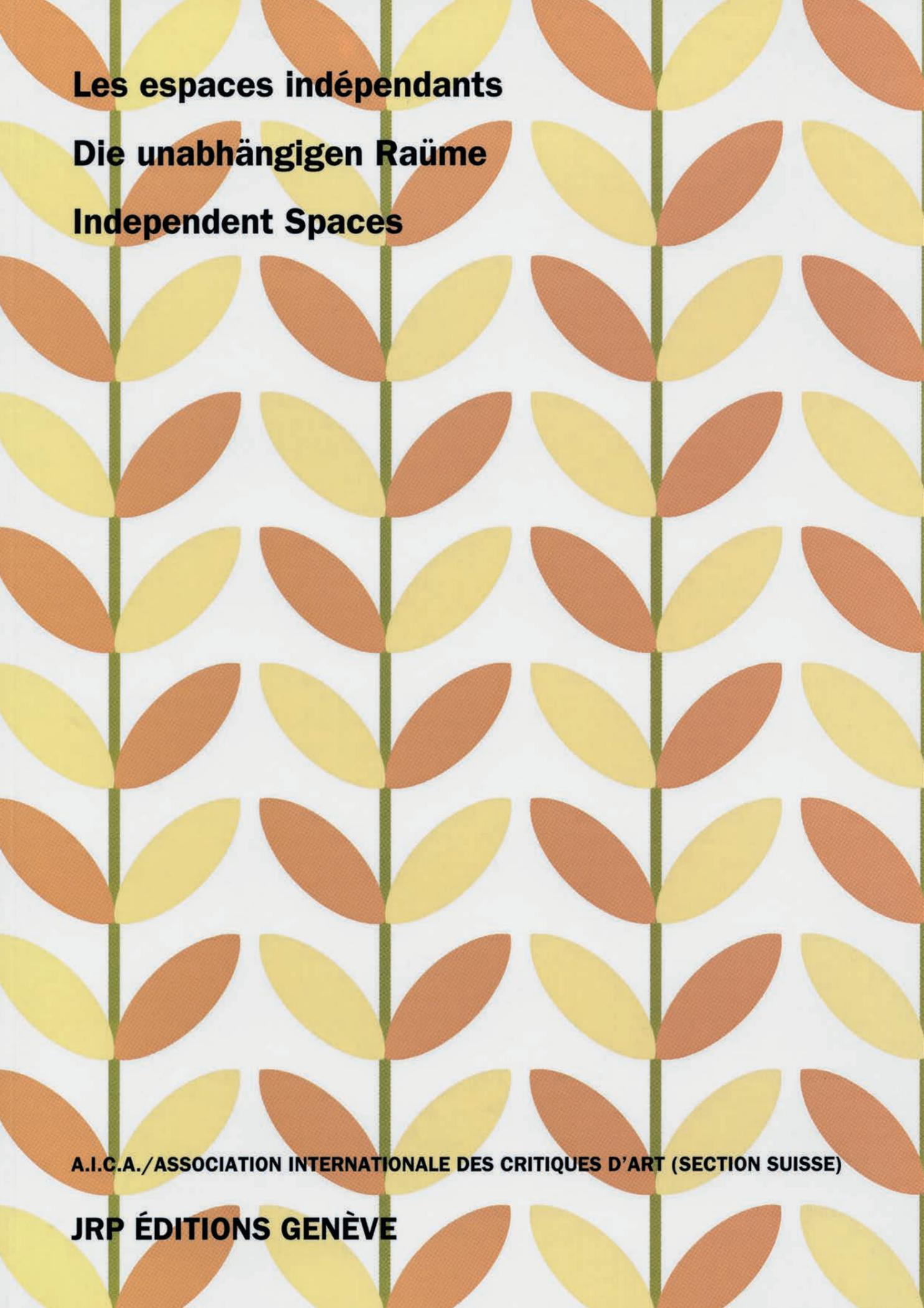
FN Do you think that art critics played a role in opening up contemporary art to new audiences during this period? I'm thinking, for instance, of Philippe Mathonnet, who began writing for the *Journal de Genève* in 1974 or 1975.

JMA Without a doubt. Back then, people who wrote about art were a bit like artists. There was definitely a link.

FN All of this served as the backdrop to your *Peinture* exhibition...

JMA At the time, Pierre Huber had the use of "L'Antichambre," a space within the former SIP machine tool and measuring instrument factory, for several months. He invited me to put together an exhibition. It was a chance to revive a project that had long been on the back burner. A local community of mostly abstract painters had emerged alongside, and almost simultaneously with, the burgeoning video and installation art scenes. It was these painters—13 of them in total, all working in Geneva—that I included in the exhibition, with each contributing between one and three paintings. The show highlighted a group of artists who were all producing abstract paintings, each in their own distinctive way, but with a common thread between them. It was a chance to draw attention to their work at a time when opportunities for exposure were few and far between. It was, of course, a cause close to my heart. I wanted to show these artists in the best possible light. I'd say it was a decisive moment for artists like Francis Baudevin and Philippe Decrauzat, who were just starting out in their careers. To accompany the exhibition, we published a catalog featuring one work by each artist, along with texts penned by the artists themselves and other contributors.

FN I think it would be fitting to wrap up our interview by quoting directly from the catalog: "It is important to keep in mind the impulsive aspect of the event as a whole, as well as the organizers' desire to juxtapose the works in the simplest way possible: with no particular emphasis and without value judgments."



Les espaces indépendants

Die unabhängigen Räume

Independent Spaces

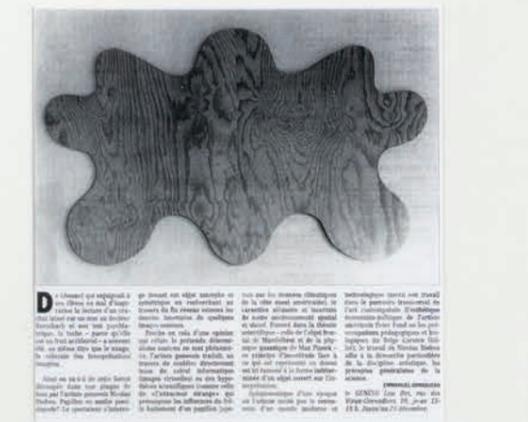
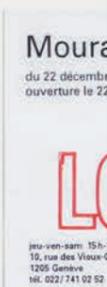
A.I.C.A./ASSOCIATION INTERNATIONALE DES CRITIQUES D'ART (SECTION SUISSE)

JRP ÉDITIONS GENÈVE

GENÈVE ET L'ÂGE D'ORÉ DES ESPACES INDÉPENDANTS

Daniel Baumann

Couverture de Liam Gillick pour la publication du colloque de l'AICA organisé par Lionel Bovier et Christophe Chérix, 1997



Carlo Poloni
du 6 au 28 octobre 1995
1^{ère} partie: ouverture le 6 octobre à 18h
2^e partie: à partir du 19 octobre

Nicolas Rieben
du 5 au 23 décembre 1995
ouverture le 5 décembre à 18h

En 1989, je quittais Burgdorf (une petite ville près de Berne) pour Genève, afin d'étudier l'histoire de l'art et la littérature allemande dans son Université. Je m'étais habitué que, au milieu des années 1980, les amateurs d'art visitent régulièrement les galeries; voyagent entre Berne, Bâle et Zurich pour se tenir au courant des discussions de la scène artistique; et que tout le monde s'accorde à penser que l'art contemporain joue un rôle central dans la culture et fait partie d'un nouveau «mode de vie». Je pensais retrouver cette disposition à Genève: à ma grande surprise, l'art contemporain provoquait plutôt des réactions défensives, comme s'il s'agissait de quelque chose d'inadéquat ou d'infondé! Et pourtant la ville n'était pas dépourvue d'offres en ce domaine; au contraire de nombreuses personnes y contribuaient de manière engagée. Nous admirions alors Maurice Besset, légendaire professeur d'histoire de l'art moderne qui nous a initié (nous: Lionel Bovier, Christophe Cherix, Jean-Paul Felley, Olivier Keaser, Sarah Zürcher et d'autres de cette génération) à une approche analytique et historique de l'art. Le Cabinet des estampes du Boulevard du Pin excellait sous la direction de Rainer Michael Mason – la collection de gravures maniéristes de l'artiste allemand Georg Baselitz reste un souvenir inoubliable, tout comme bien d'autres expositions qui s'y tenaient. Jusqu'à 1992, la galerie Marika Malacorda à la rue de l'Evêché, en Vieille-Ville, accueillait des artistes tels que Marina Abramović, John Armleder ou Joseph Beuys. Dans la galerie de Pierre Huber, je voyais des peintures de Steven Parrino, Olivier Mosset et Günther Umberg et à la galerie Blancpain Stepczynski, je découvrais le travail de Larry Johnson. Au Musée Rath et dans le poussiéreux Musée d'Art et d'Histoire, Claude Ritschard, l'une des rares curatrices de musée en Suisse à cette époque, organisait des expositions importantes pour des artistes tels que Armleder, Silvia Bächli, Christian Floquet, Stephan Landry, Carmen Perrin, Gilles Porret, Markus Raetz ou Rémy Zaugg. En 1989, je découvrais aussi le travail de Martin Kippenberger à Halle Sud (1984-1990), dirigée par Renate Cornu – l'exposition restait incompréhensible pour moi, mais portait fort pertinemment le titre *En cas de réclamation, les*

In 1989, I moved from Burgdorf (a small town near Bern) to Geneva, to study art history and German literature. Back then, in the mid-1980s, Swiss art lovers visited local galleries and traveled to Bern, Basel, and Zurich to keep informed on the current art discussions. We all agreed that contemporary art was central to our culture and part of a new “way of life.” I expected to find something similar in Geneva, but was surprised at how defensively contemporary art was being viewed there—as if it were something inadequate or improper! Not that there was nothing going on here, quite the contrary, there were many committed people. We admired Maurice Besset, the legendary professor of art history who introduced us (Lionel Bovier, Christophe Cherix, Jean-Paul Felley, Olivier Kaeser, Sarah Zürcher, and others of the same generation) to an analytical and historical understanding of art. The Cabinet des Estampes on Boulevard du Pin excelled under the direction of Rainer Michael Mason: the collection of Mannerist prints by German artist Georg Baselitz remains unforgettable, among many other great exhibitions. Until 1992, the Galerie Marika Malacorda on rue de l'Evêché in Geneva's old town, hosted exhibitions by Marina Abramović, John Armleder, Joseph Beuys, and other equally important artists. At Galerie Pierre Huber, I saw paintings by Steven Parrino, Oliver Mosset, and Günther Umberg, and at the Galerie Blancpain Stepczynski, I came across Larry Johnson's art. At the Musée Rath and the dusty Musée d'Art et d'Histoire, Claude Ritschard, one of the few female museum curators in Switzerland at the time, organized important exhibitions of contemporary artists such as John Armleder, Silvia Bächli, Christian Floquet, Stephan Landry, Carmen Perrin, Gilles Porret, Markus Raetz, or Rémy Zaugg. In 1989, I first encountered the art of Martin Kippenberger in Halle Sud (1984-1990), directed by Renate Cornu. The exhibition remained incomprehensible to me, yet its title was fitting: *En cas de réclamation, les sentiments vous seront remboursés*. Silvie and Chérif Defroui taught at the then ESAV (now HEAD) and Catherine Quéloz initiated Sous-sol, an exhibition space for curating that was unique in Switzerland and still remains exemplary

sentiments vous seront remboursés... Silvie et Chérif Defraoui enseignaient à l'ESAV (aujourd'hui la HEAD) et Catherine Quéloz dirigeait Sous-sol, un programme curatorial unique en son genre en Suisse et qui reste, aujourd'hui encore, exemplaire. Il y avait aussi la Salle Crosnier qui offrit à de nombreux artistes leurs première exposition personnelle; le Festival Archipel; l'espace Andata-Ritorno, fondé par un artiste, tout comme Coop, rue du Pré-Naville, une coopérative d'artistes animée par Francesca Gabbiani et Alexandre Bianchini; enfin, il y avait toujours la générosité de John Armleder et Sylvie Fleury.

Toutes ces initiatives étaient très identifiées à des personnes et les espaces dispersés en ville, laissant un sentiment général de dispersion. En dehors de réseaux privés, personne ne reliait ces points et la cité restait froide, engoncée et distante (ou arrogante, selon les points de vue). La situation a changé lorsque s'est ouvert, en 1994, le Musée d'art moderne et contemporain (MAMCO), sous l'impulsion de son jeune et ambitieux directeur, Christian Bernard; mais aussi, et d'une façon tout aussi importante, lorsque des espaces indépendants ont essaimé la ville.

Le MAMCO a ouvert dans d'anciens locaux de la SIP (Société genevoise d'instruments de physique), sur la rue des Bains, et, dans l'espace d'une année, un nouveau centre artistique, rapidement reconnu à l'international, émerge alors. Le Centre d'Art Contemporain, fondé en 1974, était déjà installé dans le même bâtiment et de nouvelles galeries commencèrent à s'installer alentour: Pierre-Henri Jaccaud avec la galerie Skopia, Pierre Huber avec Art & Public, ainsi qu'Analix, la galerie de Luigi et Barbara Polla. Comme le MAMCO était soutenu par des personnalités importantes et issues de la société genevoise, l'art contemporain devint plus largement (même si progressivement) accepté par la population locale et dans les cercles politiques.

La même année et dans le même site industriel, l'artiste Laurence Pittet ouvrait son minuscule espace d'exposition (10m²), intitulé Low Bet. Ses amis artistes tels que Gianni Motti, Nicolas Rieben, Elena Montesinos et Fabrice Gygi y exposèrent et le lieu devint rapidement un point de

today. There was the exhibition program of the Salle Crosnier, that gave many artists a first show; there was the artist-founded exhibition space Andata-Ritorno, and the artist-run space Coop on Rue du Pré-Naville animated by Francesca Gabbiani and Alexander Bianchini. And there was the generosity of John Armleder and Sylvie Fleury.

All of these spaces and initiatives were scattered across the city and felt disjointed. Outside of private networks, no one was connecting the dots and the city felt stiff, cold, and distant (or arrogant). The situation changed in 1994 when the Musée d'art moderne et contemporain (MAMCO) was launched by its young and ambitious director, Christian Bernard; and, secondly but equally important, it changed as a growing movement of artist-run spaces invaded the city.

MAMCO opened in the former buildings of the Société genevoise d'instruments de physique (SIP) on the Rue des Bains and, within a year, new and soon internationally recognized hotspot for contemporary art started to emerge there. The Centre d'Art Contemporain, founded in 1974, was already located in the same building, and new galleries started to thrive around it—among them Pierre-Henri Jaccaud's Skopia, Pierre Huber's Art & Public, as well as Analix, Barbara & Luigi Polla's gallery. Since the MAMCO was supported by important personalities from the Genevan society, contemporary art became more broadly (albeit slowly) accepted within local audiences and political circles.

In the same year and in the same former industrial site, the artist Laurence Pittet opened her small 10m²-exhibition space Low Bet to show friends such as Gianni Motti, Nicolas Rieben, Elena Montesinos, and Fabrice Gygi. Low Bet quickly became a meeting place—as it happened with Attitudes by Jean-Paul Felley and Oliver Kaeser, also founded in 1994. Or to La Régie, founded in the early 1990s at îlot 13, near Cornavin station, by artist and DJ Sidney Stucky, who also ran the techno label Listening Abstract TM. Or to In Vitro, the shop-window of artist Gianni Motti at Rond Point de Plainpalais, who in 1994 organized the legendary Geneva outdoor exhibition *In Vitro-In Vivo* with 25 artists. There was the Showroom Manzoni by

ralliement pour la scène artistique. Il en est allé de même pour Attitudes, fondé également en 1994 par Olivier Kaeser et Jean-Paul Felley. Ou pour La Régie, qui existait, au sein de l'îlot 13, à côté de la gare, depuis quelques années et que conduisait (en parallèle à ses activités de DJ et de producteur du label techno Listening Abstract TM) Sidney Stucky. Ou de In Vitro, l'espace-vitrine de Gianni Motti au rond-point de Plainpalais, qui organisa en 1994 la désormais célèbre exposition en plein air *In Vitro-In Vivo* avec 25 artistes. Et puis, il y avait le Showroom Manzoni de Manuella Denogent; les activités du groupe KLAT, qui prirent part à l'exposition *Suite Substitute III* à l'Hôtel du Rhône en 1998 avant d'ouvrir l'espace Shark en 2006; le Centre de gravure contemporaine (aujourd'hui Centre d'édition contemporaine) à Malagnou, qui, dès 1989, sous la direction de la légendaire et toujours polémique Véronique Bacchetta devint un point de référence pour la scène artistique aussi bien locale qu'internationale (la liste des artistes exposés reste très impressionnante). Il y avait encore, dès 1996, Fuel d'Alexandre Bianchini et l'Etage à Artamis, ou la Semaine internationale de vidéo de Saint-Gervais d'André Iten (aujourd'hui Biennale de l'Image en mouvement) et qui bénéficia d'une nouvelle énergie à l'arrivée de l'artiste genevois Simon Lamunière. Mais il y avait plus encore, comme ces éphémères expositions dans la banlieue de Thônex, organisées par Daniel Baumann (le même que l'auteur de ce texte) dans son appartement: *John Armleder. Les Assiettes* (Daniel Baumann & CPLY, 1994) et *Le Musée d'art contemporain de Thônex (MACT)*, l'année suivante – une «parodie sérieuse» des nouveaux musées d'art contemporain, à l'instar du MAMCO, M HKA, MOCA, etc. Il fallait encore compter avec une presse active, avec des critiques tels que Elizabeth Janus ou Laurence Chauvy, et, bien entendu, moult autres initiatives – telles que le Ciné Club Universitaire avec, notamment, Bertrand Bacqué, Les Cinémas du Grütli de Rui Nogueira, des magazines alternatifs tel que *Zoo. Journal d'opinions* (dès 1993, avec Bacqué, Laurence Bonvin, Philippe Bonvin, Fabien Friederich, Alexandre Fiederich, Patricia Mühlberger, Erika Scheidegger et

Manuella Denogent; the activities of the KLAT collective, who also took part in *Suite Substitute III* at the Hôtel du Rhône in 1998 and founded the space Shark in 2006; or the Centre de gravure contemporaine (today's Centre d'édition contemporaine) in Malagnou which, under the leadership of the legendary and always controversial curator Véronique Bacchetta since 1989, became an important point of reference for a local and international scene (the list of artists who showed there remains impressive). Or, from 1996 on, Bianchini's Fuel and L'Etage in Artamis. Or the Semaine internationale de vidéo (later called Biennale de l'image en mouvement) by André Iten, which was given a new impetus with the arrival of Genevan artist Simon Lamunière. But there was more, such as the ephemeral exhibitions in the suburbs of Thônex hosted by Daniel Baumann in his apartment (full disclosure: the author of this article)—*John Armleder. Les Assiettes* (Daniel Baumann & CPLY, 1994) and, in 1995, *Musée d'art contemporain de Thônex (MACT)*, a “serious parody” of the new museums of contemporary art such as MAMCO, M HKA, MOCA, etc. All this was accompanied by an active press, with art critics such as Elizabeth Janus and Laurence Chauvy. And, of course, there was also the Ciné Club Universitaire with, among others, Bertrand Bacqué, and Les Cinémas du Grütli, with Rui Nogueira. Alternative magazines were published as, in 1993, the literary magazine *Zoo. Journal d'opinions* by and with Bacqué, Laurence Bonvin, Philippe Bonvin, Fabien Friederich, Alexandre Friederich, Patricia Mühlberger, Erika Scheidegger, and many others; *Fuji* by artist Alexandre Bianchini and *album* by artist Murad Cheraït followed in 1995; while Lionel Bovier and Christophe Cherix, both young curators, founded their publishing house Just Ready To Be Published in 1993 (known as JRP, then JRP|Ringier, now JRP|Editions).

These dynamic years did not happen by chance: first, there was a preexisting humus; second, MAMCO and the quartier des Bains came along in 1994; and, third, but very importantly, there were the squats scene. At times, there were over 100 of them spread over the city. Squats really made a difference and brought Geneva to an unexpected bloom (I myself lived like this, first in the

bien d'autres), suivi, en 1995, de *Fuji* (Bianchini) et *album* (Mourad Cheraït) ou encore la création, en 1993, de la maison d'édition Just Ready To Be Published ou JRP (qui devint plus tard JRP|Ringier et qui est toujours active aujourd'hui sous le nom de JRP|Editions) par Lionel Bovier et Christophe Cherix, alors jeunes curateurs.

Le dynamisme de ces années n'était pas un hasard, mais le fruit de circonstances particulières: un hummus préexistant d'abord, l'ouverture du MAMCO et le développement du Quartier des Bains autour de lui ensuite, ainsi que, *last but not least*, la scène des squats. A un moment, la ville n'en comptait pas moins de 100 (je vivais moi-même dans un squat, d'abord aux Allobroges, dans le quartier des Acacias, puis au ANH aux Pâquis). Et ce sont les squats qui firent vraiment la différence pour Genève: ils offraient non seulement la possibilité d'espaces de vie et de travail bon marché, une forme de filet de sécurité sociale, mais étaient également des incubateurs de toutes sortes de choses – et des espaces d'exposition. Ils permirent l'émergence d'une atmosphère créative et collective qui mit Genève en mouvement pour de nombreuses années. Leur impact est profond et durable, comme le représente tout particulièrement l'Usine, qui émergea de la scène musicale alternative des années 1980. Outre un lieu de concerts, l'Usine hébergeait (et héberge toujours), Le Théâtre de l'Usine, le Cinéma Spoutnik, des ateliers d'artistes et, d'une importance toute particulière pour la scène artistique, l'espace Forde. L'un des plus anciens espaces indépendants encore en activité en Suisse, Forde est devenu légendaire, tant il permet non seulement l'expérimentation artistique, mais aussi la formation sur le terrain de jeunes curateurs et curatrices. Comme le MAMCO, il prit sa forme actuelle en 1994, mais contrairement au musée il ne construit pas de collection et change de direction tous les deux ans. Tout a commencé avec trois artistes, Alexandre Bianchini, Fabrice Gygi et Nicolas Rieben, qui le fondèrent et le confièrent à Lionel Bovier et Christophe Cherix, rejoints par Emmanuel Grandjean. Ces derniers en définirent les statuts et les règles de gouvernance pour une direction artistique en alternance rapide. Leur mandat fut donc suivi de celui des KLAT en

Allobroges in the Acacias and then in ANH in the Pâquis). They not only provided cheap living space and social safety nets, they were also incubators for all kinds of things, and offered cheap exhibition spaces. All this gave rise to a collective, creative atmosphere which set Geneva in motion for years. Their impact was profound and lasting, and nothing represents this development better than the Usine, which emerged from the alternative music scene at the end of the 1980s. In addition to a concert venue, it also housed (and still houses) Le Théâtre de l'Usine, the Cinéma Spoutnik, artists' studios, and, particularly important for the art scene, the exhibition space Forde. It is now one of the oldest alternative exhibition spaces in Switzerland, a proper legend, and still an important place for artists to experiment as well as a training ground for young curators. Like the MAMCO, it took its definitive shape in 1994, but unlike the museum, it does not maintain a collection and changes curators every two years. It all began with three artists, Alexandre Bianchini, Fabrice Gygi, and Nicolas Rieben, the founders of Forde, who after two years, handed over the space to Lionel Bovier and Christophe Cherix who teamed up with Emmanuel Grandjean and wrote the rules for its shifting governance. Their tenure was followed by the ones of KLAT in 1998, Mai-Thu Perret and Fabrice Stroun in 1999, and so on.

In 2000, I left Geneva for Basel. I had finished my studies, unemployment was high, the city was jammed with traffic (and still is), the stratus lingered on, and the time of the squats was coming to an end. Recently I was told by different people that the 1990s in Geneva are now considered a cultural golden age; well, maybe rightly so. It was the result of a combination of forces including an unbureaucratic art academy, an art history department with a charismatic professor, an up-and-coming gallery scene, passionate museum curators, an ambitiously run museum for contemporary art, an inquisitive and internationally oriented Centre d'Art Contemporain, and, above all, a lively art scene that had cheap living and working space. If Geneva's politicians still dream of that golden age, they may consider to allow the squats again...

1998-1999, de Mai-Thu Perret et Fabrice Stroun en 1999-2000 et ainsi de suite, jusqu'à aujourd'hui.

En 2000, je quittai Genève pour Bâle. Mes études terminées, dans un contexte de chômage inédit, la ville était congestionnée par le trafic routier (elle l'est toujours), le stratus avait tendance à s'installer pour longtemps et le temps des squats touchait à sa fin. Récemment, plusieurs personnes m'ont dit que les années 1990 étaient considérées comme un âge d'or culturel à Genève. Ce n'est peut-être pas faux. C'était en tout cas le résultat d'une combinaison de facteurs hétérogènes, dont: une école d'art non-bureaucratique; un département d'histoire de l'art animé par un professeur charismatique; l'arrivée de nouvelles galeries; des curateurs de musée passionnés; un musée d'art contemporain dirigé de manière ambitieuse; un Centre d'Art Contemporain attentif aux émergences internationales; et, surtout, une scène de l'art qui bénéficiait d'espaces de vie et de travail peu coûteux. Si d'aventure les hommes et femmes politiques genevoises rêvent encore de cet âge d'or, ils et elles feraient bien de permettre à nouveau aux squats d'exister!

DE GENÈVE À LAUSANNE PAR LES OFFSPACES



Roxanne Bovet

□ Si tout ce que les «offspaces» (à défaut d'un terme capable de regrouper autrement la multitude de fonctionnements et typologies d'espaces d'artistes, autonomes, associatifs ou autogérés) produisent ne se fraie pas forcément un chemin jusqu'aux institutions muséales, il est certain, au contraire, que, en Suisse romande, tout ce qui finit au musée a commencé d'une manière ou d'une autre dans les «offspaces».

En 2021, on comptait entre Lausanne et Genève pas moins de 38 lieux d'art auto-organisés et onze plateformes similaires qui, par choix ou par besoin, exercent leur activité de manière nomade. Pour une région d'à peine un peu plus d'un million d'habitant-e-s, la concentration est remarquable. Il faut dire que le terrain est fertile et la situation privilégiée: ces initiatives peuvent compter sur la présence de fonds publics et privés prêts à soutenir la culture même la plus émergente; la stabilité politique et sociale permet de se consacrer à l'art plutôt qu'à autre chose; la présence des écoles d'art garantit le renouvellement constant de la scène la plus jeune et la plus expérimentale; quant à l'écosystème culturel, il est riche et diversifié, composé de galeries, d'institutions, de festivals, d'art visuel mais aussi d'art vivant, de cinéma, de pratiques sonores, etc. Les «offspaces» sont également accompagnés d'un large réseau d'initiatives fonctionnant selon un modèle similaire au leur – suivant un même principe d'auto-organisation et à la même échelle – mais dans d'autres domaines: des radios indépendantes, des maisons d'édition indépendantes, des labels indépendants, des salles de concerts, etc.

Ceux que l'on appelle souvent les «espaces d'art indépendants» se sont, pendant longtemps, construits dans l'opposition, revendiquant des positions anti-marché ou anti-institution. A Genève, ces positionnements ont perduré jusqu'à récemment, accompagnant un mouvement plus global de réponse à la fermeture des squats de la fin des années 1990 et l'institutionnalisation lente des structures autogérées qui en avait découlé. Depuis quelques années au contraire, les «offspaces» préfèrent se définir positivement et en dehors des binarités établi/émergent, commercial/alternatif, institutionnel/artist-run. Plus qu'un abandon

■ Although not everything that “offspaces” (in default of a better term to encompass artist-run, independent, autonomous, associative spaces) produce always finds its way to museums, what is certain is that in French-speaking Switzerland everything that ends up in a museum began in one way or another in “offspaces.”

In 2021, there were no fewer than 38 self-organized art sites and eleven similar platforms in Lausanne and Geneva, which, whether by choice or necessity, carry out their activity in a nomadic way. For a region with a population of just over a million, this concentration is remarkable.

It must be said that the terrain is productive and the situation privileged: these initiatives can count on public and private funds willing to patronize culture, even the most avant-garde; political and social stability allows people to devote themselves to art instead of something else; the presence of art schools guarantees a constant renewal of the most youthful and experimental scene; as for the cultural ecosystem, it is rich and diversified, consisting of galleries, institutions, festivals, and visual art, but also live art, film, sound practices, and so on. “Offspaces” also come with a broad network of initiatives on a similar model to their own—following a principle of self-organization and on the same scale— but in other fields: independent radio stations, independent editors, independent labels, concert halls, and so on.

For a long time, so-called “independent art spaces” were formed with an outlook based on opposition, claiming anti-market or anti-institutional positions. In Geneva, these perspectives continued until recently, along with a more global movement in response to the closing of the squats at the end of the 1990s, and the slow institutionalization of the self-managed organizations that resulted. Over the last few years, however, “offspaces” have preferred to define themselves in positive terms, and outside of such dualities as established/emerging, commercial/alternative, institutional/artist-run. Rather than giving up their political commitment, this distance-taking from a rhetoric of duality reflects an essential change in the conception of “the political thing.” This is attested by new, far more

de l'engagement politique, cette distanciation quant à une rhétorique de la dualité reflète une transformation essentielle de la conception de «la chose politique». En témoignent de nouveaux formats, beaucoup plus ouverts et hybrides; de nouvelles structures d'organisation, qui dépassent la simple volonté d'horizontalité; des revendications militantes sur le plan du financement ou de la rémunération des artistes; l'attention grandissante portée à la diversité; et un mouvement général de suppression des frontières entre disciplines et catégories.

Les «offspaces» peuvent naître n'importe où. Ils font avec ce qu'il y a et le plus souvent malgré ce qui manque. Evoluant en dehors des contraintes d'efficacité et de rentabilité, ils sont avant tout des lieux d'exploration et d'expérimentation. Ils inventent de nouveaux langages et de nouvelles manières de faire de l'art, essayent, mettent à l'épreuve, reformulent et adaptent. Ils se transforment, se dédoublent et disparaissent dès qu'ils deviennent obsolètes aux yeux de celles et ceux qui y prennent part.

Bien qu'ouverts à tous-tes, ces petites poches d'activités s'adressent en premier lieu à des publics particuliers, à des moments particuliers. Ils créent des communautés autour d'intérêts intellectuels et d'investissements émotionnels communs. Ce faisant, ils organisent un ensemble de personnes, créent des scènes et des réseaux. Aussi spécifiques soient-ils, ces espaces de socialisation ne sont pas hermétiques pour autant. Dans ce domaine, tout est fluide et interconnecté car il n'y a pas d'un côté les producteurs-trices et de l'autre les consommateurs-trices. L'artiste d'une exposition est la curatrice d'un autre espace et fait partie du public de tous les autres.

Bien sûr, il serait faux de voir cette scène auto-organisée comme un paradis utopique, les collines de Windows XP dans lesquelles s'ébattraient joyeusement Heidi et Godzilla. Au contraire, derrière les collines, il y a l'*art game*, la concurrence, les noyades dans des dossiers de demandes de subvention pour gagner 2'000 francs, la précarité, l'auto-exploitation parfois, l'instrumentalisation des luttes, la récupération institutionnelle d'outils ou de fonctionnements, les incompréhensions, les ragots, les feux de l'amour, les amendes de train ou de trouble à l'ordre public, les prises de tête

open and hybrid formats; new structures of internal organization that transcend the mere intention of horizontality; militant claims concerning financing or artists' salaries; the growing focus on diversity; and an overall tendency to suppress reductive frontiers.

“Offspaces” can arise anywhere. They make do with what there is and usually with what is missing. Evolving outside the constraints of efficiency and profit, they are above all places for exploring and experimenting. They invent new languages and new ways of doing art, trying out, testing, reformulating, and adapting. They transform themselves, split in two, and disappear as soon as they become obsolete in the eyes of those partaking.

Although open to anyone, these small pockets of activity are initially intended for a specific public at a specific moment. They create communities around intellectual interests and shared emotional investments. In so doing they organize a group of people, create scenes and networks. However specific they may be, these spaces for socializing are not that hermetic. In this field, everything flows and is interconnected because it isn't simply a question of producers, on the one hand, and consumers on the other. The artist in one exhibition is the curator of another space and a member of the public at all the others.

Of course, it would be a mistake to see this self-organized scene as a utopian paradise, the hills of Windows XP where Heidi and Godzilla gaily romp. Quite the reverse, behind the hills there is the art game, competition, drownings under files of requests for funding to earn 2,000 Swiss francs, precarity, occasionally self-exploitation, the instrumentalization of social struggle, the institutional recuperation of tools and operations, misunderstandings, gossip, the flames of love, train fines, fines for disturbing the peace, headaches when the organization is not sufficiently well prepared or when it is too slow, sleepless nights, and customs or shipping disasters.

And yet, in an everchanging world these spontaneous initiatives represent the possibility of a possibility. Constantly revised, they are able to provide the best response to the environment they belong to. Thanks to the average age of the people

LAUSANNE

quand c'est pas assez bien organisé, quand c'est trop lent, quand c'est fait n'importe comment, les nuits blanches et les désastres de douane ou de transport.

Pourtant, dans un monde en mutation permanente, ces initiatives spontanées sont la possibilité d'une possibilité. Constamment ré-envisagées, elles sont capables de répondre au plus juste à l'environnement dans lequel elles s'inscrivent. Grâce à la moyenne d'âge des gens qui y prennent part, ces espaces sont à la pointe de ce qui se fait de plus contemporain dans leur domaine. Ils représentent les pratiques artistiques les plus novatrices, mais révèlent également les idées, les revendications et les préoccupations les plus urgentes et les plus actuelles. Ils occupent le terrain de l'immédiat, et grâce à leur plasticité, sont capables de refléter les mouvements de la société en temps réel.

Ce texte est une version remaniée et écourtée de celui paru dans *Lemania. Reflets d'autres scènes*, publié par le Centre d'Art Contemporain Genève en 2021. Avec l'aimable autorisation de l'autrice et de l'éditeur.

who partake in them, these spaces are at the cutting edge of what is most contemporary in their field. They represent the most innovative artistic practices, but also bring to light the most urgent and up-to-date ideas, claims and concerns. They occupy the field of immediacy and, owing to their plasticity, are able to reflect the movements of society in real time.

This text is an abridged and revised edition of the essay published in *Lemania. Reflets d'autres scènes*, published by the Centre d'Art Contemporain Genève in 2021. With the kind authorization of the author and the publisher.

OFFSPACES

**PRIX CULTUREL
MANOR GENÈVE
1994-2025**



Julien Fronsacq



□ Le Prix Culturel Manor – anciennement Prix Placette – est, au-delà du canton, l'un des plus importants prix de promotion de l'art contemporain en Suisse. Il est créé en 1982 par Philippe Nordmann, Président du groupe Maus Frères jusqu'en 2003 et fondateur engagé du MAMCO. Le musée genevois deviendra naturellement le premier partenaire institutionnel de cette dotation. Désormais décerné en collaboration avec des musées de douze cantons, par un jury professionnel, ce prix assure à l'artiste une renommée fédérale, au-delà des barrières linguistiques. Annuelle, puis biannuelle, la dotation comprend une bourse, l'achat d'une œuvre par Manor, la production d'une exposition et d'une publication. Rétrospectivement, la liste des lauréates et lauréats du Prix Culturel Manor apparaît souvent comme le coup d'envoi d'une carrière nationale, voire internationale.

Philippe Deléglise est le premier lauréat genevois, en 1987, mais c'est Marie José Burki qui inaugure la nouvelle configuration du concours en 1994, avec une exposition au MAMCO intitulée «Il n'y a que le temps qui dure», une citation de Denis Diderot dans une critique de Hubert Robert – «Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure».

Nombre des expositions Manor dans la cité calviniste semblent d'ailleurs procéder d'une allégorie de la Prudence ou d'une référence à la vanité. Christian Robert-Tissot intitule ainsi son exposition «Perdu de vue»; Francesca Gabbiani tire sa révérence – «bye bye» –; quand Elena Montesinos promet en retour au spectateur de gagner à un tirage au sort! Le gain et le hasard réapparaissent encore avec Donatella Bernardi, sous la forme de «Fortuna», divinité éponyme et figure du destin – avec toutes les inconnues que celui-ci comporte.

Si l'inscription contextuelle est supposée avoir été écartée à l'époque moderne, elle semble de retour dès la fin des années 1960: selon Jean-Marc Poinot, l'œuvre *in situ*, autrement dit l'œuvre conçue spécifiquement pour un lieu, permet d'indexer (parfois avec humour) un contexte et ses enjeux, à l'instar d'un monumental rouge à lèvres au milieu d'un campus universitaire

■ *Il n'y a que le temps qui dure*: this was the title of the exhibition organized by Marie José Burki following her nomination for the Manor Cultural Prize—an award whose history is closely intertwined with that of MAMCO and that sheds a singular light on what makes the museum unique.

The Manor Cultural Prize (formerly known as the Placette Prize) is one of the most important contemporary art prizes in Switzerland, resonating far beyond the Canton of Geneva. It was established in 1982 by Philippe Nordmann, director of family-owned business Maus Frères and Founder of MAMCO. The prize is awarded by a professional selection panel in collaboration with museums in 12 Swiss cantons, giving the winning artists high-profile exposure across the country's different language regions. Initially handed out annually, and now every two years, the award includes a cash prize, the acquisition of a work by Manor, an exhibition, and a publication. The prize has often served as a springboard for winning artists to forge national, and in some cases international, careers.

Philippe Deléglise was the winner of the inaugural Canton of Geneva prize, in 1987. The first Manor exhibition at MAMCO, held in 1994 and featuring works by Marie José Burki, was entitled *Il n'y a que le temps qui dure* [Only Time Endures], a name taken from a quote by art critic Denis Diderot in a review of the work of Hubert Robert: “The ideas that ruins awaken in me are great ones. Everything is annihilated, everything perishes, everything passes. Only the world remains. Only time endures.”

Many of the Manor shows held in Geneva—a city closely associated with Calvin—seem to reference notions of Christian prudence or futility. For instance, Christian Robert-Tissot titled his exhibition *Perdu de vue* [Lost from Sight], Francesca Gabbiani bowed out with *Bye Bye*, and Elena Montesinos offered viewers the opportunity to win a prize with *You Win!* The concepts of winning and chance later resurfaced with Donatella Bernardi's *Fortuna*, named after the divine personification of luck and destiny, with all its unknowns.

While context-specific art was thought to have fallen out of favor in the modern era, it seems to have made a comeback in

en pleine révolution des mœurs, pour rappeler une intervention très discutée de Claes Oldenburg.

Le Prix Culturel Manor permettant de produire des œuvres, nombre de récipiendaires ont ainsi transformé l'exposition en une intervention spécifique, inscrite dans le musée. Les formats sont alors souvent ceux de la peinture murale et de l'installation qui ne sont pas appelés à être conservés à l'issue du projet.

Alors que le MAMCO est fraîchement inauguré, Marie José Burki organise l'espace en deux temps, avec une cimaise centrale. «On entre et on fait face successivement à un film d'un hibou qui vous regarde puis, dans la deuxième salle, à la contemplation de Marat. C'était une exposition architecturée». Lorsqu'il est lauréat, Christian Robert-Tissot avait son atelier à la SIP et était donc un voisin du musée: les mots «perdu de vue» sont installés sur le toit d'un bâtiment en face – «à cette occasion l'œuvre imaginée est délocalisée hors du musée» dira l'artiste. Jérôme Leuba, préoccupé par le concept d'espace public et plus particulièrement par sa transparence et son opacité, transforme «La Suite genevoise», pour reprendre la taxinomie d'alors, «en une tranchée de livres destinés au pilon» qui donne à voir en creux l'intérêt du plus grand nombre et les imprimés que l'on détruit discrètement. Pour Sonia Kacem, alors tout juste de retour des États-Unis et particulièrement fascinée par l'architecture de Las Vegas et son casino Luxor, c'est l'occasion «de rompre avec une présentation centrée de l'œuvre» et de transformer «Le Plateau des sculptures», comme on l'appelait naguère, en un champ de pyramides centrifuges.

A l'issue de son projet Marie José Burki réalise une édition intitulée «L'Oiseau, l'art, la cage, le musée»: si l'histoire du Prix Culturel Manor révèle les rapports entre la création contemporaine et la conservation patrimoniale, «L'Oiseau, l'art, la cage, le musée» pourrait être le sous-titre du présent article. C'est en effet le paradoxe de l'histoire de ce prix, encourageant à la fois la production et l'exposition. Le Musée d'art moderne et contemporain se distingue en assumant le double engagement d'une production d'œuvre et d'une conservation patrimoniale des artistes exposés, même si ses expositions du Prix comportent souvent un caractère fortement situé.

the late 1960s. Jean-Marc Poinot argued that in-situ works—those designed specifically for a given site or venue—were a way of offering a commentary (often irreverent) on a particular context and its underlying themes and trends. A prime example is Claes Oldenburg's much-discussed giant red tube of lipstick, installed in the middle of a university campus at a time of widespread student protests.

Many winners of the Manor Cultural Prize have used the award to produce context-specific exhibitions anchored in the museum space—often in the form of murals and installations intended to be discarded when the show closed.

For the first Manor exhibition at MAMCO, which had only recently opened, Marie José Burki divided the space into two sections with a central wall. “As you entered, you were confronted by a film of an owl watching you, and then, in the second room, by the contemplation of Marat. It was a carefully structured exhibition.” When he won the prize, Christian Robert-Tissot had his studio in the former machine tool and measuring instrument factory that also housed the museum. The words “perdu de vue” were inscribed on the roof of a building facing MAMCO—a move that the artist described as “relocating the imagined work outside the museum.” Jérôme Leuba, who was interested in the concept of public space, and in its transparency and opacity in particular, transformed “La Suite genevoise” (as the space was known at the time) into a “trench cut through piles of books consigned to be pulped,” making an implicit reference to both utilitarian principles and the quiet destruction of written material. For Sonia Kacem, who had recently returned from the United States and was fascinated by the architecture of the Luxor Casino in Las Vegas, the exhibition was an opportunity to “break with the convention of presenting works in the center of the space”: she transformed “Le Plateau des sculptures” (as it was called back then) into a field of pyramids arranged in a centrifugal pattern.

Following her exhibition, Burki produced a video entitled *L'Oiseau, l'art, la cage, le musée* [Bird, Art, Cage, Museum]. Given that the relationship between contemporary

Le Prix Culturel Manor (anciennement Prix Placette) a été donné à: Philippe Deléglise (1987), Carmen Perrin (1988), Gilles Porret (1989), Daniel Berset (1990), Marie José Burki (1993), Christian Robert-Tissot (1995), Francesca Gabbiani (1997), Elena Montesinos (1999), Pierre Vadi (2001), Hervé Graumann (2003), Donatella Bernardi (2005), Jérôme Leuba (2007), Marc Bauer (2009), Mai-Thu Perret (2011), Sonia Kacem (2014), Emilie Parendeau (2016), Timothée Calame (2018), Gaia Vincensini (2021), Lou Masduraud (2023), Sarah Benslimane (2025)

creation and heritage conservation is central to the history of the Manor Cultural Prize, these same words could serve as a fitting subtitle to this article. That's because behind this history lies something of a paradox: a prize with a dual focus on production and exhibition. MAMCO, likewise, stands out for its dual commitment: supporting the production of art and preserving the legacy of the artists exhibited within its walls—even if its Manor Cultural Prize exhibitions are often heavily site-specific in nature.

The Manor Cultural Prize of the Canton of Geneva (formerly the Placette Prize) has been awarded to the following artists: Philippe Deléglise (1987), Carmen Perrin (1988), Gilles Porret (1989), Daniel Berset (1990), Marie José Burki (1993), Christian Robert-Tissot (1995), Francesca Gabbiani (1997), Elena Montesinos (1999), Pierre Vadi (2001), Hervé Graumann (2003), Donatella Bernardi (2005), Jérôme Leuba (2007), Marc Bauer (2009), Mai-Thu Perret (2011), Sonia Kacem (2014), Emilie Parendeau (2016), Timothée Calame (2018), Gaia Vincensini (2021), Lou Masduraud (2023), and Sarah Benslimane (2025).



SARAH BENSLIMANE



Fabrice Stroun



□ Tout et tout à la fois. A la fois inquiète et amusée, cosmique et familière. La nouvelle série de peintures de 2024-2025 de Sarah Benslimane revisite la modalité picturale du «flatbed», ce basculement du plan du tableau initié par Robert Rauschenberg, en dispersant des objets et des images sur une surface horizontale, sédimentant et structurant leurs relations sans plan préalable. Le processus de travail, en entreprenant toutes les œuvres en parallèle, reste ouvert jusqu'au moment limite de l'envoi des pièces pour leur exposition. Chaque œuvre passe ainsi par des phases de réduction minimaliste et d'excès baroque, en oscillations qui font volontiers migrer des éléments du fond à la surface ou inversement. Les choix de l'artiste sont moins guidés par un dessin ou des considérations discursives que par les émotions que ces juxtapositions provoquent.

Ce que Sarah Benslimane essaye de restituer visuellement c'est la concurrence d'affects extrêmes qui caractérise notre âge de la catastrophe globale. Dire que notre appréhension du monde passe par l'Internet n'est qu'un euphémisme: nous sommes bien au-delà de cette médiation. Le digital n'est pas seulement dans nos poches, il est dans notre esprit, il est partie intégrante de notre système nerveux. C'est notre nouvelle chair.

En 1978, David Salle (sans doute l'artiste de sa génération qui reprend la technique rauschenbergienne du *Combine Painting* avec le plus d'élégance) écrivait sur Jack Goldstein (certainement le peintre de sa génération le plus marqué par l'inquiétude de la Guerre Froide): «son usage des images (et il n'est pas isolé en cela) permet à celles-ci de participer plus pleinement au domaine métaphorique, grâce à un processus circulaire de théâtralisation (avec simplement quelques lignes de texte pour que les acteurs s'avancent), de dissociation et de réinvestissement du sens – un processus qui n'est possible qu'à travers l'identification de l'objet à son véritable rôle dans la vie de l'esprit, soit l'imagination et l'émotion. Processus d'abord social et critique, il fait aussi écho à la méthodologie brechtienne de distanciation. On pourrait presque lire dans ce travail les ferments d'un nouvel art social, dérivé d'une dialectique avec une

■ Everything, all at once. Dread and whimsy and cosmic and mundane. Sarah Benslimane's new series of paintings of 2024-2025 revisits Robert Rauschenberg's flatbed approach to picture-making by scattering objects and images on a horizontal surface, layering and organizing their relations to each other without a blueprint. Working on all the paintings simultaneously, her process remains open until it is time to secure all the pieces for shipping. Every work goes through oscillating phases of minimal streamlining and baroque excess, during which the base can easily migrate to an outer layer or be replaced entirely. The artist's choices are less guided by design or discursive considerations than by the feelings these juxtapositions produce.

What Sarah Benslimane aims to visualize is the concurrence of extreme affects that characterizes our age of global catastrophe. To say that our grasp of the world is mediated through the Internet is no longer a talking point. We are much further than that. It's not just in our pockets, it's not just in our mind's eye. It has become part of our nervous system. It's in our flesh.

In 1978, David Salle (the most graceful post-Rauschenbergian Combine artist of his era) wrote on Jack Goldstein (the foremost painter of awestruck Cold War dread): "(his) use of images (and he is not alone in this) allows the image to more fully participate in a metaphorical realm, through the circular process of meaning divorcement, theatricalization (needing only the sketchiest lines for the actors to speak), and meaning reinvestment that can come legitimately only through a process of identification of the object with its real use in the life of the mind, that is, with fantasy and emotion. This is primarily a social and critical process, and it echoes a Brechtian methodology. We may actually be approaching in this work the first stages of a new kind of social art derived from a dialectic with culture that is plausibly available to everyone." (David Salle, *Jack Goldstein, Distance Equals Control*, Hallwalls, Buffalo, 1978.) Not only has the virtual dematerialization that occurred at the turn of the century deflated the faculty of images to perform their part in the theater of social emancipation dreamed up by Salle (a transmutation made manifest in the

culture potentiellement accessible à tous.» (David Salle, *Jack Goldstein, Distance Equals Control*, Hallwalls, Buffalo, 1978.) Non seulement la dématérialisation virtuelle du tournant du siècle a réduit la faculté des images à jouer leur rôle dans le théâtre de l'émancipation sociale rêvée par Salle (une transformation rendue évidente au début des années 2000 par le travail de Wade Guyton, Seth Price et Kelley Walker qui font du réel et du simulé les éléments d'un même continuum), mais force est de reconnaître que, aujourd'hui, l'agora censée accueillir cette représentation n'existe plus.

L'expérience collective est désormais contingente à la distribution des expériences privées dans l'espace médiatique. Pourtant, parmi les adorables chatons, les accidents comiques ou cruels du quotidien, les médiocres peintures figuratives, les contenus politiques extrémistes de tous bords ou les recettes de cuisine que les algorithmes sélectionnent pour notre visionnement privé, le seul canal réellement commun est celui du désastre planétaire: épidémie de la Covid-19, conflits armés déstabilisant le monde et dont le bilan humain ne cesse jamais de s'alourdir, catastrophes climatiques à répétition, déshumanisation de masse induite par l'IA ou toute autre forme de menace du genre humain. Notre espace de discussion aujourd'hui est un amalgame de fragments qui échappent à toute intégration émotionnelle, où la terreur réelle de celles et ceux qui sont massacrés à des milliers de kilomètres de nous parvient à peine à interrompre quelques instants le flux de nos gloussements et de nos «ooh» et nos «aah». L'échelle véritable du monde et notre position en son sein deviennent des abstractions.

Rayan (2025) ressemble à une carte céleste. Construite de briques de mousse phono-absorbante découpées en losange, l'étendue silencieuse de l'espace est ici constellée de clochettes dont le tintement est métaphoriquement mis en sourdine. Certaines parties du ciel, plus brillantes, plus réfléchissantes et légèrement plus petites sont faites du même matériel, mais encore emballé sous plastique. D'autres brillances, éparpillées sur l'ensemble de la surface, sont en fait des petites vis – l'artiste mentionne en passant que, pour un temps, elle était obsédée par l'idée que des

early 2000s works of Wade Guyton, Seth Price, and Kelley Walker, where the real and the simulated appear as the many folds of a single continuum), but we must reckon that, today, there may simply be no agora left to stage such a play.

Collective experience is now contingent on private experiences distributed across the media field. Yet, among cutesy cats and fails that border on snuff, subpar figurative paintings, or extreme cooking and politics of all creeds that the algorithms select for our eyes only, the one stream everyone is subjected to is that of apocalyptic calamity: the Covid 19 epidemic, world destabilizing conflicts with a human toll of unfathomable magnitude, repeated climate disasters, AI-driven mass-dehumanization, etc. Ours is an agora made of soundbites that eschew emotional integration, where the real-life terror of people slaughtered thousands of miles away from us is interspersed in a split second with our chuckles and oohs and ahhs, 24/7. The scale of the world and our place within it collapses into abstraction.

Rayan (2025) resembles a sky map. Constructed out of lozenge-shaped bricks of soundproofing foam, the eternally silent vastness of space is illuminated by tiny costume bells whose jingling will forever be muffled. Brighter, more reflective and imperceptibly smaller sections of the sky are made with the same bricks, except that the foam has been left in its original plastic packaging, ready to expand if it were ever opened. Other speckles distantly glistening are produced by tiny screws, and the artist mentions in passing that, for half a second, she was obsessed by the idea that loose pieces of satellites reentering the atmosphere are often mistaken for shooting stars, and that one day all of this metallic clutter circling around the earth will create a barrier that will imperil the very possibility of interstellar travel... Large sections of the painting are left empty, like so many black holes about to engulf its surrounding light. Until, that is, one takes stock of the fact that these pitch-black areas are made of cow skin. The incongruity of the heterogeneous materials that make up the piece (high tech foam, carnival accessories, home fixings, animal products, etc.) generates a gleeful spectacle concomitant with our cosmic

pièces détachées de satellites, en rentrant dans l'atmosphère terrestre, pouvaient être confondus avec des étoiles filantes, tandis qu'un réseau de plus en plus dense de débris orbitant autour de nous ferait un jour une barrière infranchissable aux voyages interstellaires... Des parties importantes du tableau sont laissées vides, comme autant de trous noirs prêts à engloutir toute lumière. Jusqu'à ce qu'on remarque, du moins, que ces espaces noirs sont les zones sombres d'une peau de vache. L'incongruité de ces matériaux hétérogènes qui constituent l'œuvre (mousse technique, accessoires de carnaval, éléments de décoration, produit animal, etc.) fait entrer en collision nos projections cosmiques et ce réjouissant bazar. Jamais dissimulés, les matériaux restent apparents même dans leur arrangement d'ensemble, créant un va-et-vient entre réalité et représentation et répétant, face à tout illusionnisme, «ce que vous voyez est ce que vous voyez».

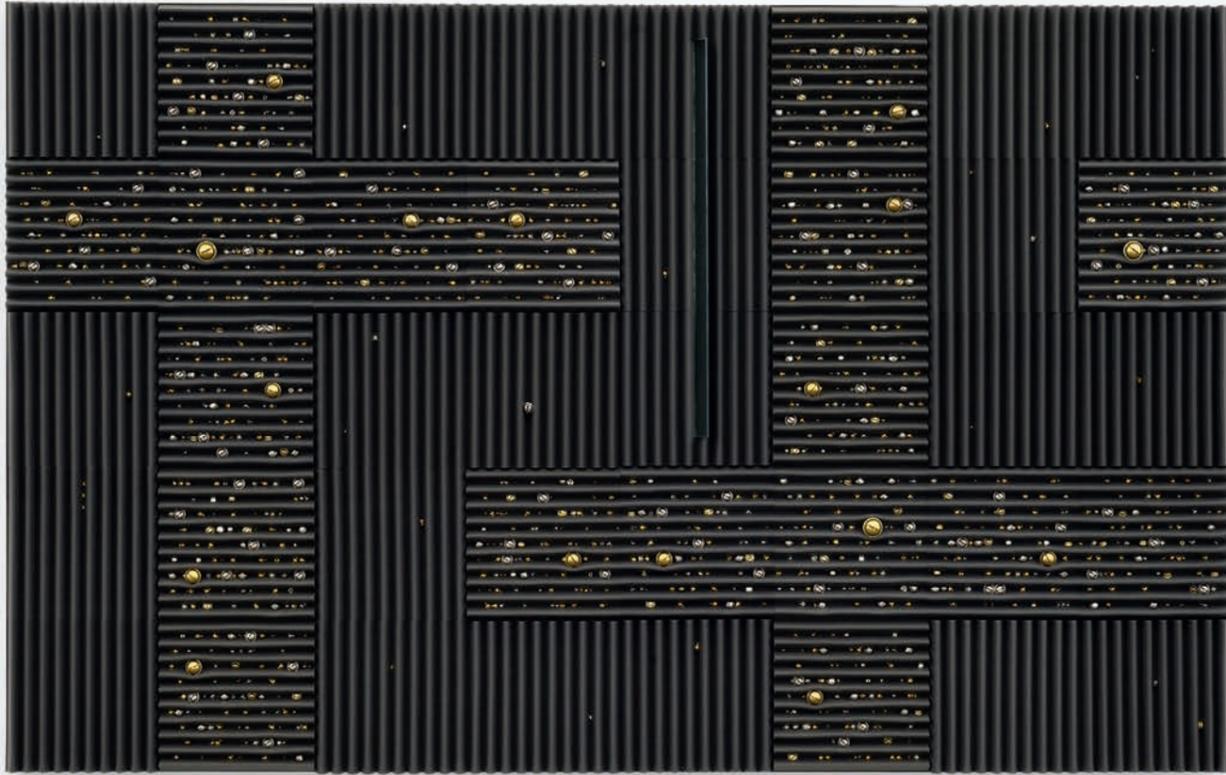
Une autre pièce de 2025, simplement titrée de sa date, utilise des matériaux similaires (mousse isolante et clochettes pour vêtements), n'était-ce que les briques de mousse sont cette fois rectangulaires et les clochettes disposées de façon symétrique. Le résultat est à mi-chemin entre une peinture noire de Frank Stella (avec ses titres agressifs aux résonances nazies) et un panneau intérieur d'une improbable église brutaliste, avec son dessin d'une double croix, l'une à l'endroit, l'autre à l'envers. Si la monumentalité agressive de ces compositions doit quelque chose aux scènes américaines de la «Pictures Generation» et du Néo-Géo des années 1980 (et pour 2025 la référence semble se cristalliser autour des abstractions de Robert Longo), leur esthétique de bricolage amateur les éloigne de la représentation du spectacle du capital et de l'Empire, coupant court à toute forme de fascination fétichistes.

Le Monde à l'envers (2025) utilise des rouleaux de papier-peint imprimés d'un motif digitalisé de la terre vue de l'espace: sur chacun des cinq lais empilés horizontalement, les contours des continents et des frontières ont été redessinés, découpés et redéfinis. La brutalité et le caractère dramatique d'un tel geste sont accentués par le fait que la terre est représentée de nuit et

projections. Always apparent, this tangible arrangement never tricks the eye. What you see is what you see.

Another work, *2025 (2025)*, uses some of the same materials, soundproofing foam and costume bells, except that this time the bricks of foam are rectangular, and the bells have been disposed symmetrically. The result looks halfway between one of Frank Stella's black paintings, along with their ominous Nazi titles, and an architectural panel inside a Brutalist house of worship, bearing two crosses, one of them upside down. If the aggressive monumentality of these paintings exploits the toolbox of a number of American Pictures and Neo-Geo artists (in the case of *2025*, late 1980s Robert Longo abstractions come to mind), their do-it-yourself hobbyist aesthetics undercuts the spectacle of capital and Empire, shun any kind of fascination contingent on fetishistic impulses.

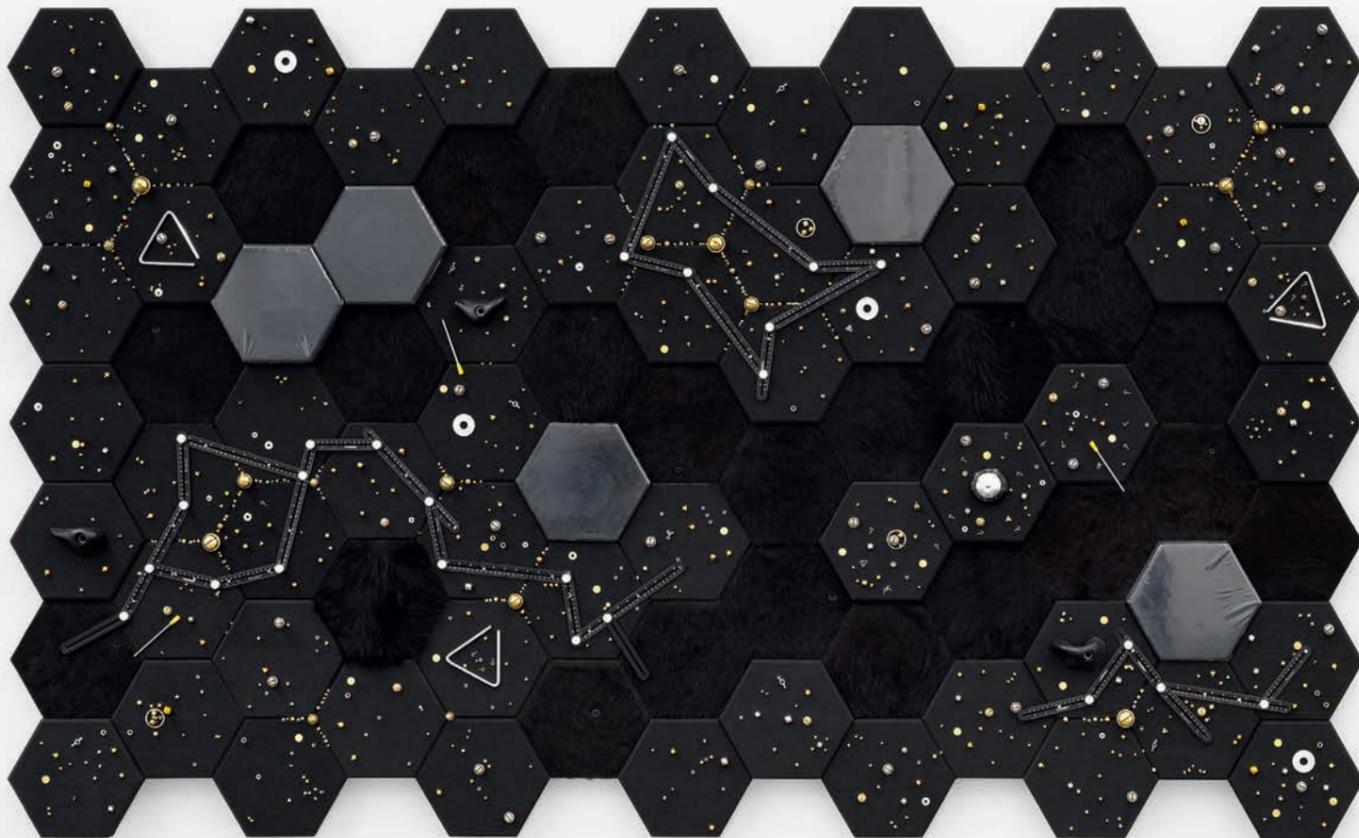
Le Monde à l'envers (The World Upside Down, 2025) utilizes rolls of wallpaper printed with a digitally rendered motif of Earth seen from space. Within each of five horizontal strips stacked on top of each other, the contours of the continents and the borders between countries have been redrawn, cut and remodeled, coldly. The brutality and drama of such a gesture are compounded by the fact that the earth is pictured at night, and speckled with bright red glass beads, that might as well be fires, large enough to be seen from the stratosphere. This is a picture of interstellar warfare, albeit one seen on the walls of a cheap nail salon or a provincial mall, where one would expect to find such tacky wallpaper. The beads also recall the little red dots on the maps that accompany explanatory wall texts in a historical museum, while small crime scene markers scattered on the entire surface of the painting remind us that the planetary violence it intimates is as mundane as can be. These are works that, literally, reach for the sky. The shifting of the scale of the terror that pullulates in our very cells to a cosmological high ground and back disenchant the world. This process is hyperactive, jubilant, and disrupts our state of awestruck stupor. There can be no higher political mandate for art.



parsemée de perles de verre rouges, comme autant de feux vus de la stratosphère. Cette image interstellaire d'un état de guerre trouverait sa place, au vu de son esthétique de mauvais goût, dans un salon de manucure ou dans un supermarché de banlieue, plutôt qu'au mur d'un état-major. Les perles qui constellent le papier-peint évoquent tout aussi bien les points rouges d'une présentation cartographique qu'on trouverait dans un musée historique, auprès de ses textes pédagogiques. Et pourtant des balises réparties sur l'ensemble de la carte sont autant de marqueurs d'une scène de crime, nous renvoyant à la banalité de la violence sur notre planète. Ces œuvres, littéralement, veulent atteindre le ciel: le changement d'échelle de la peur qui anime nos cellules résonne à un niveau cosmologique, mais le processus hyperactif et jubilatoire interrompt notre état de stupeur. Il n'existe pas de mandat politique plus important pour l'art.

Winner of the Cultural Manor Prize Geneva 2025, Sarah Benslimane conceives her largest exhibition to date at the Palais de l'Athénée in Geneva—an exhibition organized by MAMCO in collaboration with the Société des Arts and under the supervision of Julien Fronsacq. From October 30 to December 20, 2025

Lauréate du Prix Culturel Manor 2025 du Canton de Genève Sarah Benslimane réalise son exposition au Palais de l'Athénée. Elle est organisée par le MAMCO, sous la conduite de Julien Fronsacq et en collaboration avec la Société des Arts. Du 30 octobre 2025 au 20 décembre 2025



MA
M
S
N
E
B

MAMCO × HEAD LA FABRIQUE D'UNE EXPOSITION



Elisabeth Jobin



Introduction to Bananology
at ECART - Nov 3/78



'Alternation of Character'
at ECART - Nov 3/78



'Sound' adapted from the sintax
'lights' at ECART Nov 3/78



'SOUND' -
at ECART, Nov 3/78



'Colors'
at ECART Nov 3/78



'Disconcerted States of Mind'
at ECART Nov 3/78



Original DADA Sound Poems by
Bill Gaglione at ECART - Nov 3/78



'Education'
at ECART - Nov 3/78

□ Durant la période de rénovation du MAMCO, les archives du groupe Ecart – du nom du collectif et *artist-run space* actif à Genève dans les années 1970 – sont transférées à la HEAD, la Haute école d'art et de design de la ville. Les archives feront l'objet d'un séminaire curatorial Master qui aboutira à une exposition au printemps 2026. Ce projet vise ainsi à familiariser les étudiant·es au travail muséal, tout en produisant un nouvel appareil de recherche sur les Bay Area Dadaists, une constellation d'artistes de San Francisco. A partir de la correspondance que ces Nord-Américains ont entretenue avec le groupe Ecart, et grâce aux recherches préliminaires d'un intervenant invité, Branden W. Joseph (professeur d'histoire de l'art moderne et contemporain à l'Université de Columbia, New York), ce séminaire et l'exposition s'attacheront à recoller les pièces d'une histoire jamais encore racontée: celle d'artistes californien·es qui réenchantèrent le mouvement punk grâce à une poésie dadaïste et impertinente, questionnant la nécessité du sens, du genre, de l'autorité, des normes et de l'institution.

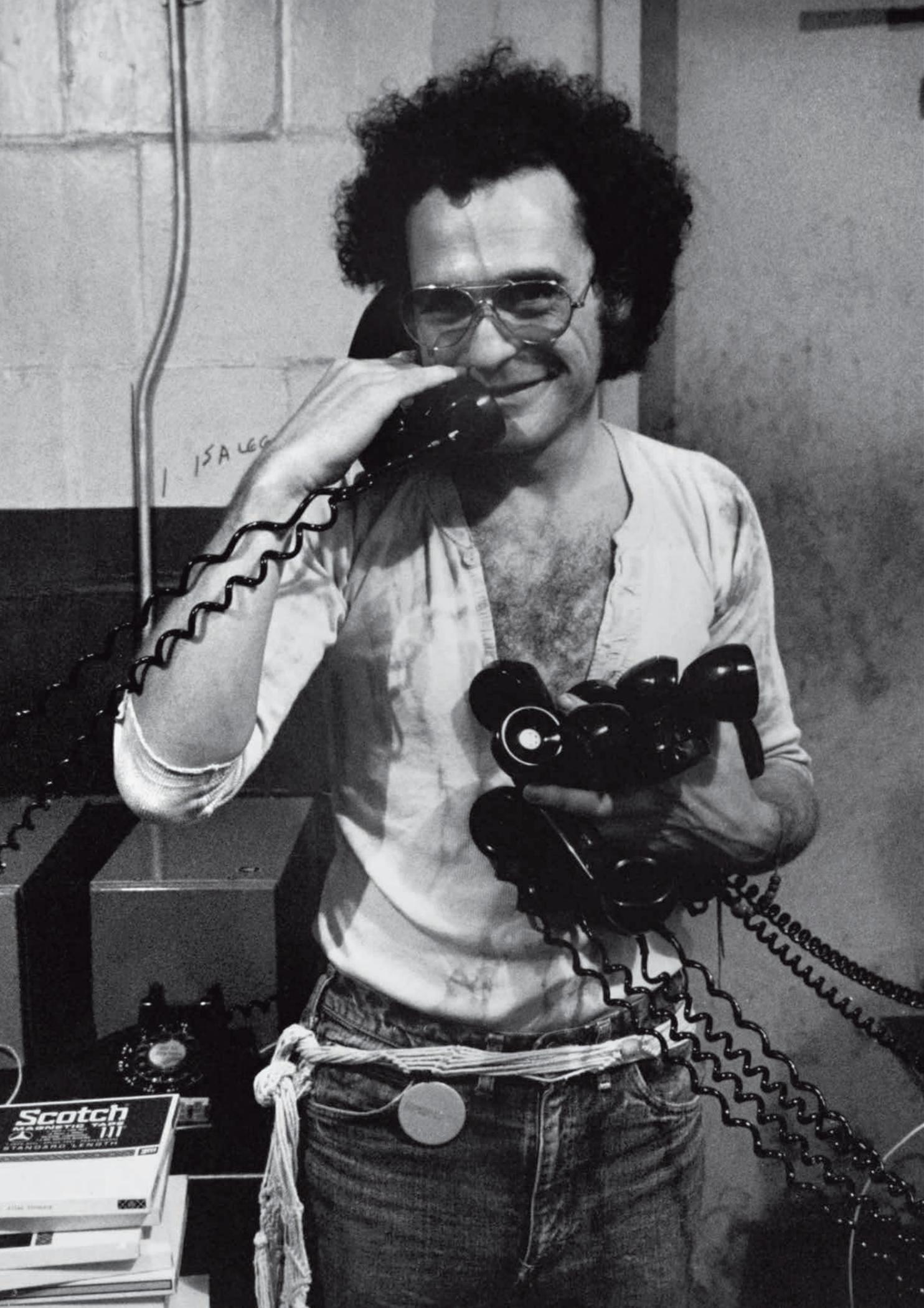
L'exposition *Kwik-Kopy Conceptualism: Bay Area Dadaists' Zines, Performances, and Mail Artworks in the 1970s*, organisée par Branden W. Joseph, Elisabeth Jobin et les étudiant·es de la HEAD, aura lieu en mai 2026 à l'espace d'exposition de la HEAD au 15, boulevard James-Fazy, Genève.

■ During the renovation period of MAMCO, the archives of the Ecart group—a collective and artist-run space active in Geneva in the 1970s—are transferred to HEAD, the city's University of Art and Design. These archives will be the focus of a Master's curatorial seminar, culminating in an exhibition in spring 2026. This project aims to familiarize students with museum work process while also producing new research on the Bay Area Dadaists, a constellation of artists from San Francisco.

Drawing from the correspondence between these North American artists and the Ecart group, and based on preliminary research by guest curator Branden W. Joseph (Frank Gallipoli Professor of Modern and Contemporary Art at Columbia University, New York), the seminar and exhibition will piece together a previously untold story: that of Californian artists who reinvigorated the punk movement with a daring and Dadaist-inspired poetry, questioning the necessity of meaning, gender, authority, norms, and institutions.

The exhibition, *Kwik-Kopy Conceptualism: Bay Area Dadaists' Zines, Performances, and Mail Artworks in the 1970s*, curated by Branden W. Joseph, Elisabeth Jobin, and HEAD students, will take place in May 2026 at the HEAD's exhibition space, 15 Boulevard James-Fazy, Geneva.





MAMCO×GPS
DIAL-A-POEM
SWITZERLAND

Elisabeth Jobin



□ En 1968, le poète américain John Giorno (1936-2019) lance *Dial-A-Poem*, un projet qui intègre la poésie dans la vie quotidienne, en la diffusant sous forme performée plutôt qu'écrite. Ainsi poètes, artistes et activistes enregistrent leur voix et partagent leurs idées, souvent à contrepied d'un discours normatif – d'un point de vue militant autant que littéraire. *Dial-A-Poem* permet aux auditeurs-ices d'écouter ces poèmes en composant un simple numéro de téléphone. Chaque appel diffuse un enregistrement aléatoire, offrant à chacun-e une expérience d'écoute unique. Près de 60 ans après cette première version, le MAMCO, en collaboration avec Giorno Poetry Systems (GPS), organise *Dial-A-Poem Switzerland*, et rassemble des voix venues des différents territoires linguistiques de Suisse. Poète-esses, écrivain-es, penseur-uses, figures du théâtre, du cinéma ou parolier-es: iels ont forgé leur moyen d'expression à partir du mot, de son sens, de sa sonorité, de son dessin. Les textes ainsi réunis seront autant de cadeaux donnés ceux qui composeront le numéro de *Dial-A-Poem Switzerland*.

Organisé par Elisabeth Jobin et Giorno Poetry Systems, *Dial-A-Poem Switzerland* sera lancé au printemps 2026.

■ In 1968, American poet John Giorno (1936–2019) launched *Dial-A-Poem*, a project that brought poetry into everyday life by presenting it in performed rather than written form. Poets, artists, and activists recorded their voices to share their ideas—often challenging normative discourse from both a literary and activist perspective. *Dial-A-Poem* allowed listeners to hear these poems simply by dialing a phone number. Each call played a random recording, offering a unique listening experience.

Nearly 60 years after its original version, MAMCO, in collaboration with Giorno Poetry Systems (GPS), is organizing *Dial-A-Poem Switzerland*, bringing together voices from Switzerland's diverse linguistic regions. Poets, writers, thinkers, theater and film figures, and lyricists—each of them has shaped their artistic expression through words, their meaning, their sound, and their visual form. The collected texts will be gifts to those who dial *Dial-A-Poem Switzerland*.

A project curated by Elisabeth Jobin with Giorno Poetry Systems, *Dial-A-Poem Switzerland* will launch in spring 2026.

S
P
G
X
C
M

LES EDITIONS
MAMCO



Chloë Gouédard



□ Depuis son ouverture, le MAMCO a toujours veillé à proposer à ses visiteurs une offre éditoriale de qualité. A rebours de celle qui remplit souvent les boutiques de musées – éphémères catalogues d'exposition ou luxueux ouvrages thématiques –, les titres du MAMCO constituent un marqueur identitaire de son activité et de sa conception du rôle d'un musée d'art contemporain.

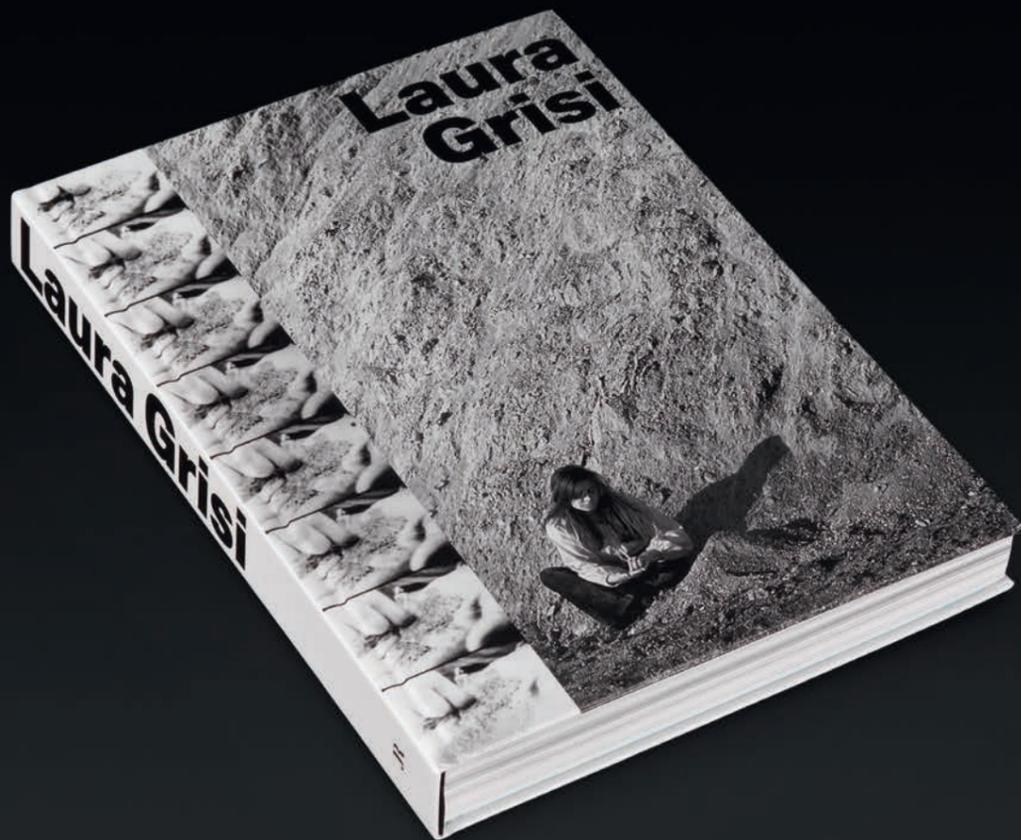
Sous la direction de Christian Bernard, la politique éditoriale du MAMCO se voulait indépendante du rythme des expositions. Distincte, mais en résonance avec ces dernières, elle visait avant tout à offrir des pistes de réflexion en accompagnement des activités du musée. Elle a ainsi produit des ouvrages de théorie et d'histoire de l'art, interrogeant les enjeux soulevés par les nouvelles formes artistiques apparues depuis les années 1960, ainsi que des analyses approfondies de moments clés de la création, régulièrement mis en lumière à travers les accrochages du MAMCO. Certains titres sont devenus des références, comme l'essai de Jean-Marc Poinot sur la manière dont l'art exposé a transformé les pratiques artistiques ou l'étude de Valérie Mavridorakis sur les liens entre l'art et la science-fiction à travers les textes de J.G. Ballard. Entre 1996 et 2016, près de 60 ouvrages ont été publiés, parmi lesquels on compte aussi de nombreux écrits d'artistes (Mel Bochner, Peter Hutchinson, Martin Kippenberger, Olivier Mosset, Bernar Venet...) et des livres d'artistes (Sherrie Levine, Gérald Minkoff, Robert Morris, Alain Séchas...), témoignant de la volonté du musée de les placer au cœur de sa réflexion.

En 2016, l'arrivée de Lionel Bovier à la direction du musée a naturellement conduit à une évolution de cette politique éditoriale. Souhaitant d'abord mettre en valeur la collection du MAMCO, qu'il entendait développer et structurer, et pour rendre compte d'œuvres et d'espaces devenus emblématiques, il a initié une série d'ouvrages reconnaissables à leurs couvertures colorées, en deux éditions distinctes (français et anglais). Comptant aujourd'hui 11 volumes, cette série se consacre à l'étude approfondie des ensembles majeurs du musée, jusqu'alors peu documentés. Ces publications permettent non seulement d'explorer l'histoire de ces œuvres, mais aussi de mieux comprendre leur contexte d'apparition et leur

■ Since its inception, MAMCO has always sought to provide visitors with publications of the highest quality. Unlike the ephemeral exhibition catalogs and glossy themed books that often fill the shelves of museum stores, MAMCO's publications are statement pieces that testify to the institution's work and its vision of what a museum of contemporary art should be and do.

Under Christian Bernard's leadership, MAMCO developed an editorial policy that was intentionally independent from its exhibition schedule: while the two sides of the museum's activity were of course related, the idea was that its publications should first and foremost provide food for thought. In keeping with this policy, MAMCO has published theoretical and historical works—writings that delve into the issues raised by new artistic practices that have emerged since the 1960s—as well as in-depth analyses of key periods in the history of contemporary art, many of which have also been the focus of exhibitions at the museum. Some of these publications have gained authoritative status, such as Jean-Marc Poinot's essay on how exhibited art has transformed artistic practices, and Valérie Mavridorakis' examination of the links between art and science fiction through the works of J.G. Ballard. Between 1996 and 2016, MAMCO published close to 60 titles, including artists' essays (by Mel Bochner, Peter Hutchinson, Martin Kippenberger, Olivier Mosset, Bernar Venet, and others) and artists' books (by names including Sherrie Levine, Gérald Minkoff, Robert Morris, and Alain Séchas)—all reflecting the museum's determination to give practitioners a leading voice in its reflection and practice.

The change of leadership in 2016 naturally coincided with a shift in this editorial policy. The new director, Lionel Bovier, was eager to expand and better structure the collection. He launched a series of books—recognizable for their colorful covers, and published in two separate versions (English and French)—that aimed to shine a spotlight on MAMCO's holdings, and on some of the works and spaces that were integral to the museum's identity. This series, which currently runs to 11 volumes, takes a deep dive into previously little-documented



importance dans l'histoire de l'art. On y trouve, par exemple, une étude sur *L'Appartement*, l'un des plus remarquables ensembles d'art minimal et conceptuel conservés dans les collections publiques suisses ou sur *Open House* de Gordon Matta-Clark, véritable manifeste esthétique et rare œuvre de grande dimension de l'artiste conservée par une institution. La dernière parution de cette série est consacrée aux œuvres issues de la récente donation de Hal Glicksman au MAMCO. Ce curateur américain, actif entre 1963 et 1978, a largement contribué au développement de la scène artistique californienne et à la reconnaissance institutionnelle de «l'Assemblagisme californien» – ouvrage qui poursuit d'ailleurs un travail engagé sur ce mouvement par Anne Giffon-Selle dans sa recherche intitulée *Les astronautes du dedans* et publié en 2017, démontrant comment le MAMCO entend produire une réflexion à long terme sur les sujets qu'il étudie.

Par ailleurs, Lionel Bovier a mis à profit son expérience d'éditeur d'art (il est cofondateur de JRP|Ringier) en développant des collaborations avec différents partenaires (institutions et galeries, éditeurs et distributeurs) pour sortir chaque année des monographies de référence sur des artistes exposés et collectionnés. Richement documentées et abondamment illustrées, ces ouvrages accueillent des contributions de critiques et d'historien.e.s, offrant ainsi un prolongement analytique du programme expositionnel. Elles permettent également de combler un vide informatif en produisant des monographies sur des artistes souvent peu étudié.e.s mais dont les pratiques résonnent avec les préoccupations actuelles du musée (Rosemarie Castoro, Verena Loewensberg, Julia Scher, François Ristori ou Emma Reyes).

Comptant désormais d'une centaine de titres, que vous pourrez retrouver chez votre libraire préféré.e grâce à un réseau de distribution international, les publications du MAMCO proposent autant d'outils qui participent à une meilleure connaissance du musée et des artistes qu'il expose.

groups of works in the museum's collection, exploring the history behind them, and offering insight into their genesis and their importance in the history of art. For instance, the series includes a study of *L'Appartement*, one of the most remarkable publicly held collections of Minimal and Conceptual art in Switzerland, as well as an analysis of Gordon Matta-Clark's *Open House*, a true aesthetic manifesto and one of the few large-scale works by the artist held by a museum. The latest issue in the series focuses on the works recently donated to MAMCO by Hal Glicksman, an American curator, active between 1963 and 1978, who was instrumental in the development of the Californian art scene and in helping the Californian Assemblage movement gain recognition among traditional art circles. It builds on Anne Giffon-Selle's earlier study of the same movement, entitled *Les astronautes du dedans* [The Astronauts of Inner Space] and published in 2017, bearing witness to the museum's commitment to long-term thinking.

Bovier has also drawn on his experience as an art publisher (including as the co-founder of JRP|Ringier) to forge relationships with other museums and with galleries, publishing houses, and distributors, releasing annual, authoritative monographs on artists shown at MAMCO and held in its collection. These meticulously researched and richly illustrated publications include contributions from critics and historians, offering supplementary analysis above and beyond the museum's exhibitions. They also fill an information gap, providing detailed insight into the works of artists (such as Rosemarie Castoro, Verena Loewensberg, Richard Nonas, François Ristori, and Emma Reyes) who are often little-studied but whose practices align with the museum's current areas of focus.

MAMCO's publications—around 100 of them in total—can be found in bookstores around the world, bringing knowledge of the museum, its work, and the artists it exhibits to a global audience.



Le «MAMCOJournal» est publié à 12'000 exemplaires.

Rédacteur en chef
Lionel Bovier

Rédaction
Chloë Gouédard

Textes
Daniel Baumann, Roxanne Bovet, Lionel Bovier, Julien Fronsacq, Chloë Gouédard, Elisabeth Jobin, Rainer Michael Mason, Françoise Ninghetto, Fabrice Stroun

Traductions
Christopher Scala, Scalawells (fr-ang)
Kevin Slide (ang-fr)

Design
Gavillet & Cie/Devaud

Typographie
Apax + Practice (optimo.ch)

Couverture
Sarah Benslimane, *Rayan*, 2025 (détail)

Intérieur de couverture
Adel Abdessemed, *Habibi*, 2003

Images
Egon von Fürstenberg (p. 14, 16)
Gavillet & Cie (p. 68, 70)
Julien Gremaud (p. 32, 39, 68)
Ilmari Kalkkinen (p. 44, 46, 49)
Kuehn Malvezzi (p. 3, 72)
Gianfranco Manfredi (p. 62, 64)
Cédric Mussano (couverture, p. 50, 52, 56)
Jean-François Schlemmer (p. 22)
Annik Wetter (intérieur de couverture)

Crédits
Archives du Centre d'Art Contemporain (p. 16)
Archives Ecart (p. 14, 22, 24, 29, 58, 60)
FMAC Genève (p. 32, 38)
Galerie Francesca Pia (couverture, p. 50, 52, 56)
Giorno Poetry System (p. 62, 64)

Pré-press
Bombie, Genève

Production
Atar Roto Presse SA, Satigny

Logistique
Chloë Gouédard

© 2025, MAMCO Genève,
les artistes et les auteurs
Tous droits réservés

MAMCO Genève
13 rue des Granges
1204 Genève
Suisse

+41 22 320 61 22
info@mamco.ch
www.mamco.ch

