

શ્રી મહા પત્ર

Susanne Bieri	in dialogue with im Dialog mit en dialogue avec in dialogo con	Hartmut Abendschein art&fiction Véronique Bacchetta Stefan Banz Daniel Baumann Simon Baur Cristina Bechtler Jacques Berchtold Lionel Bovier Antonio Brizioli/Edicola 518 Leszek Brogowski Nicoletta Ossanna Cavadini Christophe Cherix Albert Coers Silvio Corsini Daniele Cuffaro Bice Curiger Thierry Davila Caterina and Gianfranco De Pietri Arnaud Desjardin Catherine de Smet Cornel Dora Damian Elsig Aaron Fabian Luciano Fasciati Anna Ferraro Fanni Fetzer Elena Filipovic Julien Fischer Mirjam Fischer Tatyana Franck Marlene Frei Patrick Frey Roland Früh Yukio Fujimoto Martin Gasser Annette Gilbert Michael Glasmeier Ines Goldbach Véronique Goncerut Gustavo Grandal Montero Stefanie Grünangerl Carole Haensler Huguet Anita Haldemann Haus am Gern Winfried Heininger Nathalie Herschedorfer Jochen Hesse Viola Hildebrand-Schat Michael Hiltbrunner Elisabeth Jobin Philippe Karrer Jean Khalfa Valérie Knoll Lucie Kolb Walther König Eberhard W. Kornfeld Hubert Kretschmer Stephan Kunz Roman Kurzmeyer Lilian Landes Christine Le Quellec Cottier Antoine Lefebvre	5 8 12 22 25 29 33 35 39 44 48 54 58 60 65 70 73 77 80 82 84 89 92 100 102 104 107 110 112 114 118 123 126 129 132 135 138 145 148 151 154 157 164 166 170 172 174 178 181 186 190 193 196 199 201 206 208 214 218 220 226 229 233
---------------	-------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Librairie La Dispersion	236
Eva Linhart	239
Luca Lo Pinto	245
Mario Lüscher	248
Judith Luks	251
Agathe Mareuge and Simona Martinoli	254
Didier Mathieu	260
Hansjörg Mayer	263
Memory/Cage Editions	265
Marie Minssieux-Chamonard	269
Josef Felix Müller	272
Lars Müller	274
Marlene Obermayer	278
Hans Ulrich Obrist	281
Flurina and Gianni Paravicini	283
Peter Pfrunder	286
Clive Phillpot	291
Katrin Pokorny-Nagel	294
Dominique Radrizzani	298
François Rappo	302
Ripopée	305
Simon Roth	308
Christian Rümelin	311
Georg Rutishauser	314
Linda Schädler	317
Sabine Schaschl	320
Christoph Schifferli	323
Max Schumann	327
Dieter Schwarz	331
David Senior	334
Izet Sheshivari	338
Dino Simonett	340
Kenneth Soehner	343
Benjamin Sommerhalder	346
Gilli and Diego Stampa	348
Jan Steinbach	350
Juri Steiner	353
Anne Thurmann-Jajes	356
Bruno Tonini	360
Michaela Unterdörfer	364
Paola Varello and Giulio Maffei	367
VOLUMES	371
Jan Voss/Boekie Woekie	374
Ulrich Weber	377
Max Wechsler	380
Barbara Wien	385
Etienne Wismer	388
Eveline Wüthrich	395
Mara Züst	397
 Addendum	 403

Véronique Bacchetta

(b. 1959, Geneva) lives and works in Geneva. From 1989 to 1992 she was a member of the collective leadership of the Centre genevois de gravure contemporaine alongside Anne Patry and Paul Viaccoz. In 1992 she was appointed director of this institution, which in January 2001 was renamed the Centre d'édition contemporaine (CEC), Geneva. In 2003 she received the Swiss Art Award (Art and Architecture Mediation), and in 2007 the Prix Meret Oppenheim (Federal Office of Culture).

As a Geneva institution, the CEC is a space devoted to both exhibitions and publishing, but always in the field of contemporary art. How did this institution come to be created? As a publisher, can it be classified in the tradition of French-speaking Swiss art publishers of the first half of the twentieth century (Skira, Editions d'art Pierre Gonin, Éditions du Verseau, etc.)?

The CEC association was founded in 1964 under the initial name of Centre genevois de gravure contemporaine. This association benefited from an agreement with the City of Geneva from 1966. Up to the 1980s it functioned primarily as an engraving workshop. At the end of the 1980s we inaugurated a programme of exhibitions – personal, thematic, and collective – and publications more directly oriented towards contemporary art, a new policy that was amplified from the early 1990s (under solo management from 1992). We chose to set aside mystification and technical fetishization in favour of contemporary, international artists, in order to expand beyond a relatively narrow scope limited to a sort of technical caste of local printmakers. This is how we came to exhibit and publish artists such as Marc Camille Chaimowicz, Christian Lindow, Andreas Gursky, Henri Michaux, Emmett Williams, Ian Anüll, Roman Signer, Jean-Michel Othoniel, Marcel Broodthaers, John Armleder, Giuseppe Penone, Claude Closky, Olivier Mosset, Luc Tuymans, Karen Kilimnik, Thomas Hirschhorn, Rosemarie Trockel, Heimo Zobernig, Fabrice Gygi, Stan Douglas, Elke Krystufek, Jakob Kolding, Monica Bonvicini, Josef Strau, Roman Ondák, Karl Holmqvist, Mai-Thu Perret, Florian Pumhösl, Andreas Dobler, Markus Schinwald, François Curlet, Gianni Motti, Trisha Donnelly, Erik van Lieshout, Gerard Byrne, Philippe Decrauzat, Aaron Flint Jamison, Oscar Tuazon, Sylvie Fleury, Jeffrey Vallance, Pierre Bismuth, Jonathan Monk, Keren Cytter, David Hominal, Oriol Vilanova, Victor Man, David Maljković, Jason Dodge, Tobias Kaspar, Mathis Gasser, Valentin Carron, Matthew Lutz-Kinoy, or Timothée Calame. We wanted to be open to all possible forms of production, extending well beyond the techniques available on-site (etching/lithography). We never totally abandoned these techniques, hiring external printers or workshops who were often more experienced instead, which enabled us to widen the spectrum of possible productions and to diversify the kinds of projects we did. We could produce prints, publications, books, artists' books, and multiples. The main priority was to express the artists' ideas, in a spirit of research and experimentation. The programme was developed by adding group, thematic, and retrospective exhibitions, such as *Marcel Broodthaers. Œuvres graphiques, 1964–1975* and the book *Marcel Broodthaers. L'Œuvre graphique, essais* in 1991; *Été 97* or *One Step Backwards: Books, prints, videos, 1998*, in 1998 at the Liste Art Fair Basel, with the involvement of various artists including Cosima von Bonin, Olafur Eliasson, Urs Fischer, Mathilde ter Heijne, Thomas Hirschhorn, Karen Kilimnik, Elke Krystufek,

Aernout Mik, Gianni Motti, Kristin Oppenheim, Rosemarie Trockel, Luc Tuymans, Heimo Zobernig, Adam Dant, Alain Declercq, Jeremy Deller, Vidya Gastaldon & Jean-Michel Wicker, Fabrice Gygi, KLAT, Koo Jeong A, Elena Montesinos, Honoré d'O, Allen Ruppertsberg, Alain Séchas; *T. Quelques possibilités de textes* by Gerard Byrne, Philippe Decrauzat, Aaron Flint Jamison, Erik van Lieshout, Christophe Rey, Benjamin Valenza, Jeffrey Vallance, and Susanne M. Winterling in 2009; *Artists' Voices* in 2016 with sound pieces by Rita Ackermann, Alexandre Bianchini, Gerard Byrne, Valentin Carron, Claire Fontaine, Jason Dodge, Giulia Essyad, Sylvie Fleury, Gilles Furtwängler, Mathis Gasser, Marcus Geiger & Heimo Zobernig, Vivienne Griffin, Thomas Hirschhorn, Tobias Kaspar and Jan Vorisek, Anne Le Trotter, Beat Lippert, Tobias Madison, Fabian Marti, Jonathan Monk, Damián Navarro, James Richards, Emanuel Rossetti, Ryan Conrad Sawyer, Ramaya Tegegne, and Ricardo Valentim.

We have also regularly invited authors, critics, curators, and publishers to submit proposals, always related in some way to the field of publishing. This is how we came to collaborate with Harry Burke, Eva Svensson, María Inés Rodríguez, Alexis Vaillant, Cristina Ricupero, Eveline Notter, Donatella Bernardi, Nicolas Trembley, Marlie Mul, Anne Dressen, Yves Gevaert, and Jacob Fabricius.

In 2001 the Centre moved for a first time, to an arcade in the old town of Geneva. It changed its name and became the Centre d'édition contemporaine. This move was meant to be temporary, pending the relocation of several contemporary art institutions to the same building (the BAC, which was supposed to house the MAMCO, the CAC, the CIC, and the CPG, along with the CEC). This project was under discussion with the City of Geneva and the other concerned institutions from 1997 to 2007, however we had to abandon it in 2008, in favour of a more autonomous and independent solution. In the end, the CEC moved in 2014 to a larger space in the Quartier des Bains. In short, from the 1980s to 2000 the CEC developed from a simple engraving workshop to an art centre actively involved in the contemporary art scene, while retaining publishing as its specialization and common thread throughout.

The CEC does not really function as a publishing house, but more as an art space. It develops collaborations with contemporary artists, but its philosophy is to try to leave things as open as possible. It's a way of not repeating ourselves. Publishing projects are ultimately treated like any other artistic production, free of any technical, aesthetic, or other specific restrictions or conventions linked to publishing. The CEC does not impose any particular or pre-existing style, restrictions, genre, or editorial look that would more strongly identify the publishing house than the artist's project. Each publication represents a significant moment for the artist, their work, the CEC, and our programming. The artists are selected in the first place on the basis of their work, after which we discuss the relevance of producing a publication and then what type of publication, if we decide to do one. Publishing is a creative space with its own codes, modes of production, and distribution, which we seek to practice as much as to circumvent.

We place ourselves more in a process of research, open to experimentation, without necessarily being obliged to produce a finished, definitive, and immediately marketable object.

We approach the publications we produce without making any fundamental differentiation, without any hierarchy, and we avoid terms such as major or minor work. Like any other work of art, they carry the same aesthetic and conceptual "load". However, we prefer publications that can trigger debate, serve as a demonstration or a document, or even represent a kind of condensed expression of an artist's work. Before being considered as products "for sale", even if the commercial parameters can be exaggerated or even camouflaged, they are for the most part ignored and it is assumed they will be. Moreover, the market is generally founded on artists' names above all and rarely on objects, works, or editions. While this notion of "product" can be considered from a conceptual point of view, the publication represents a kind of concentrate, a

simplified, more direct, accessible work that, in its relationship to production, standardization, and multiplication, makes it similar to a product. Even though, in our collaborations, this status represents more of a conceptual device than a reality.

Furthermore, the fairly widespread idea that publishing facilitates access to art and makes it easier to acquire is a form of wishful thinking. Most of the time the books don't leave the field of art. We can imagine, hope for, and anticipate this accessibility, but in reality it remains only a concept. The point of the undertaking lies precisely in the play with these defined lines, in this space between art and object, between rarity and multiplicity, conceptualization and commercialization, the field of experimentation and the art market, in the knowledge that everything is constantly being rethought and replayed. It's another way of positioning ourselves and defining the nature of our activity in our role as a place of production, publisher, and art centre.

Generally, we publish our objects in very few copies – not to accentuate their rarity, to respond to the desires of the market or the obsessions of fetishists, or even to add to their value, but to avoid clutter. One of the advantages of publishing may be its lightness, the ephemeral quality of the media for example, because it allows for rapid production, doing away with the sacredness of the unique work, its value and its rarity. When you have quantity, one copy replaces another.

Ultimately, multiplication is not necessarily required, one must also consider the idea of economy. When it comes to books or artists' books, their distribution and public visibility takes place both through classic bookstore distribution networks – our distributor, Les Presses du réel, in Dijon – or the more targeted contemporary art network. Conversely, a very large or even unlimited number of copies of a multiple, a fanzine, or a print, sold at a low price, widely distributed or even given away, plays with the rules of commercial exchange, the system of added value, and simply services the purpose of propagation – leaflet distribution, street marketing, door to door, or even mail art. It is tempting to distribute art for free, outside the exhibition system, without visibility or understanding being the end goal or even a successful result. Mimicking, forcing, bypassing, or denying the parameters of the market, the exhibition or transmission is liberating, just as going from extreme rarity to unlimited reproduction, or from preciousness to banality, seems easy to do. Publishing allows us to position ourselves with distance and irony, and to play with this zone between art and the real world, between exclusivity, excess, and the triviality of reality. It's all about this in-between space, a kind of free play zone.

How do you select the artists with whom you produce books? What are your main criteria? Do Swiss/Genevan artists play a particular role?

We don't operate according to national criteria, of course. Exceptionally, for the last year and a half, we have worked more with Swiss or Geneva-based artists, as a result of the restrictions linked to the Covid-19 pandemic. But usually, it's more about alternating or balancing between international and local artists, from the best known to much younger ones.

The selection is made through encounters, discussions, reaching out to artists or artists reaching out to the CEC, which may or may not elicit responses, visits to exhibitions, reading articles, interviews with artists, and so on. We are exposed to a continuous flow of information, whether specialized or not. Other fields intersect with art and feed into it: music, literature, design, fashion, crafts. Everything interferes and mingles, producing references and comments: current events, the emergence of new political, economic, social, moral, ethical, ecological, and health issues. An art centre can be a witness to these transformations, connected with this flow, with these movements of opinion. Platforms for artistic creation, generating snapshots, alerts, questions, and critiques of the injustices, imbalances, and incoherences that run through our society.

An art centre is a tool, a laboratory, a place for debate or a theatre from which flashes of aesthetic and conceptual brilliance can sometimes emerge, triggered by inspiration or chance. We have sometimes come close to this! This is why these art spaces are so precious, why they must be valued and defended, for cities or states are too often tempted to ignore them, to get rid of them, or, even worse, to imitate them. Unfortunately, this is the difficult reality weighing on the local scene in Geneva, which is caught up in a tangle of fears, conformism, misplaced guilt, misunderstandings, and frustrations, which at their worst transform into political pettiness and rival factions, leading to absolutely nothing, and worse still, stifling desires, visions, and ambitions.

What importance does the artist's book have in your publishing output? Are there any that have a particular value? If so, which ones?

One can speak of series, periods when there is a greater focus on books, moments when artists respond to each other, from one exhibition to the next, even without realizing it, unconsciously. It also depends on the budgets and funds we can secure, as books are relatively expensive to fund.

The choice to produce books/artists' books, multiples, or prints corresponds to cycles... above all cycles that reflect the ups and downs of our financial means. We also wish to avoid repetition. I often look for surprise, a form of rupture, and I make an effort to experiment with new media and objects never produced before.

Since we are not a "real" publishing house, the book or the artist's book is no more important to us than other types of publication.

I will pick out a few editions, that is to say books, which are of particular interest because of their content, their technical or graphic specificity, their mode of production, their publishing status, their originality, and my memory of them. Obviously, the period in which the book is produced can also mark a shift or a change in programming. This may be the case for those I have chosen here.

Among the artists' books published, one that comes to mind is a work by Thomas Hirschhorn, produced very early on, in 1995, under our first name, Centre genevois de gravure contemporaine: → *Les plaintifs, les bêtes, les politiques* (graphic design: Thomas Hirschhorn). This brochure followed a fashion magazine template, as much for the format and thickness as for the glossy paper. This was Hirschhorn's first publication to be issued by an institutional partner and a publisher, as all his previous works had been self-published. Each page or double page of this "magazine" reproduced a collage on cardboard from a series he executed between 1993 and 1995, at actual size, without captions or comments. The only textual elements were short sentences, shock phrases, questions, denunciations of social and political injustices, war, consumerism, capitalism, and all the unbridled, uncontrolled violence that leads to a multiplication of forms of fascism. These invectives, these questions, written directly by hand by Hirschhorn – often very direct, intentionally, or unintentionally naïve – are an integral part of the collages, which place the chosen images and their commentary in a critical, antagonistic, contradictory relationship.

Long out of print, this publication was reissued in 2017 as a facsimile by Galerie Chantal Crousel, Paris.

Another artist's book, now also out of print, → *BLOCK 2* by Aaron Flint Jamison, published in 2011, gathered pages of text from a manual describing geothermal exchange processes within buildings. These extracts were chosen by Flint Jamison for their stylistic and technical specificities. Although the texts are not entirely legible or really understandable, because they are hyper-specialized, they serve to highlight a vision of the book as a machine that produces movement – pages being turned back and forth – and air flows between the pages, and which contains its own technology and engineering. This book combines parts printed in offset, others executed in typography by the artist himself on various

→ [HTTP://PERMALINK.SNL.CH/BIB/SZ000069884](http://PERMALINK.SNL.CH/BIB/SZ000069884)

→ [HTTP://PERMALINK.SNL.CH/BIB/SZ001678711](http://PERMALINK.SNL.CH/BIB/SZ001678711)

paper types – glossy, newspaper, carbon –, with other non-printed pages interposed between them – like non-woven viscose rags. This mixture of processes, whether handmade or mechanical, of paper types or associated materials, of different types of texts accompanied by images, plans, or graphics, interrupted by dividers and surprise inserts, transforms the book into a machine or a living body. For Flint Jamison, the book represents a very open playground for publication, both precious and sophisticated, endowed with its own internal dynamics.

→ [HTTP://PERMALINK.SNL.CH/BIB/SZ001675295](http://PERMALINK.SNL.CH/BIB/SZ001675295)

→ Oscar Tuazon's book *Working Drawing* ←, produced in 2012, combined the simplicity of the Xerox printing of 210 drawings of Tuazon's projects, installations, and exhibition plans with the complexity and in a certain sense the achievement of a binding that enclosed glass plates in a tightly bound linen cloth. It is a book that is a bit like a construction, quite a rough one, with a cover that feels solid to the touch, which has the hardness of a glass plate that is about to break, protected and maintained only by the tight linen binding. Between these two sheets of glass, the cover, this sort of "box", contained a series of original drawings and a text by the artist, a sort of long prose poem that is repetitive, sonorous, and sensual.

In 2019 we produced a seemingly more classical edition, which brought together a series of lithographs by Matthew Lutz-Kinoy. Several writers, critics, and artists were invited to participate in this edition, *Scrolls in the Wind: A collection of scripts and poems by Harry Burke, Cyrus Grace Dunham, Sharon Hayes, James English Leary, Sophy Naess, Amy Sillman and Emily Sundblad*. Each lithograph in this series combines a Matthew Lutz-Kinoy drawing, which in a colourful, painterly gesture, and featuring a loose, plant-inspired, and sensual motif, underlines, frames, and sometimes even conceals his guests' texts, creating an osmosis between his calligraphy and the freedom of tone of the texts, drawing them into a rapid and efficient movement. This set of plates from the Lutz-Kinoy edition has a rhythm to it. Ultimately I think I value the "tempo" and the internal music of a work. Something that is difficult to analyse.

The Swiss National Library has the complete collection of Stephan Landry's artist's books. You published an artist's book with this artist very early on, in the 1990s. How did this come about?

→ [HTTP://PERMALINK.SNL.CH/BIB/SZ001078060](http://PERMALINK.SNL.CH/BIB/SZ001078060)

→ Stephan Landry's book *Esquive* ← was produced in 1992 in the lithography workshop that we had on-site at 17, route de Malagnou. The book was published on the occasion of his exhibition, which took place in February 1992.

The lithographs in this little book were printed by a French lithographer I had met in Paris, Laurent Mathelin, an awardee of the title of "Meilleur ouvrier de France".

Before having our publications printed all over Switzerland or Europe, often in the artists' cities of residence, I tried to reach out to and work with good printers capable of working for contemporary artists and collaborating with them. When we stopped using the City of Geneva printers, we were free to work with better professionals in any city or place in Switzerland, Europe, or the United States, since in any case we had already opened up our production a long time before that to a wide spectrum of techniques.

As for Stephan Landry, he was an artist from the local Romande scene whom I often met and with whom I had very interesting discussions. Our discussions were mainly about the relevance and contemporaneity of painting, figurative art, and drawing, and their narrative, autobiographical, and psychoanalytical function. At the time, the debate frequently revolved around the theme of the end of painting. We had relatively regular contact as Stephan lived at the Centre, in the Malagnou villa. I used to occasionally help out artists by letting them live temporarily in their studios at the Centre (in those years the Centre also managed two or three artists' studios, which were later taken over by the City of Geneva and converted into offices). Naturally, it made sense to produce a lithographic work with him, on-site, if I remember correctly...

→ [HTTP://PERMALINK.SNL.CH/BIB/SZ001540583](http://PERMALINK.SNL.CH/BIB/SZ001540583)

for after all these years, all these artists, all these publications, and all these exhibitions, my memory can sometimes play tricks on me. To keep a relatively reliable record of this whole first period, in 2008 we published a catalogue, →*L'Effet papillon 1989–2007*, which assembled as many archival materials, texts, and memories from this first period as possible. We are currently preparing the second volume, *L'Effet papillon, 2008–*.

Véronique Bacchetta, née en 1959 à Genève, vit et travaille à Genève. De 1989 à 1992, elle est membre de la direction collégiale du Centre genevois de gravure contemporaine avec Anne Patry et Paul Viaccoz. À partir de 1992, elle prend la direction du Centre genevois de gravure contemporaine, devenu dès janvier 2001 le Centre d'édition contemporaine (CEC), Genève. Elle reçoit en 2003 le Prix fédéral d'art (Médiation d'art et d'architecture), et en 2007 le Prix Meret Oppenheim (OFC).

En tant qu'institution genevoise, le CEC est un espace consacré autant à l'exposition qu'à l'édition, mais toujours dans le champ de l'art contemporain. Comment cette institution a-t-elle vu le jour ? En tant qu'éditeur, s'inscrit-elle dans la tradition des éditeurs d'art suisses romands de la première moitié du xx^e siècle (Skira, Éditions d'art Pierre Gonin, Éditions du Verseau, etc.) ?

L'association du CEC a été fondée en 1964, sous une première appellation, Centre genevois de gravure contemporaine. Cette association a bénéficié d'une convention avec la Ville de Genève à partir de 1966. Jusque dans les années 1980, elle gérait plutôt un atelier de gravure. Dès la fin des années 1980, nous avons inauguré (direction collective réunissant Anne Patry, Paul Viaccoz et moi-même) une programmation d'expositions – personnelles, thématiques et collectives – et d'éditions plus directement orientée vers l'art contemporain, une nouvelle politique amplifiée à partir du début des années 1990 (direction en solo à partir de 1992). Le choix était de laisser de côté la mystification et la fétichisation technique pour favoriser des artistes contemporains, internationaux, afin de sortir de l'emprise relativement limitée d'une sorte de caste locale et technique de graveurs locaux. C'est comme cela que nous avons exposé et édité des artistes tels que Marc Camille Chaimowicz, Christian Lindow, Andreas Gursky, Henri Michaux, Emmett Williams, Ian Anüll, Roman Signer,

Jean-Michel Othoniel, Marcel Broodthaers, John Armleder, Giuseppe Penone, Claude Closky, Olivier Mosset, Luc Tuymans, Karen Kilimnik, Thomas Hirschhorn, Rosemarie Trockel, Heimo Zobernig, Fabrice Gygi, Stan Douglas, Elke Krystufek, Jakob Kolding, Monica Bonvicini, Josef Strauß, Roman Ondák, Karl Holmqvist, Mai-Thu Perret, Florian Pumhösl, Andreas Dobler, Markus Schinwald, François Curlet, Gianni Motti, Trisha Donnelly, Erik van Lieshout, Gerard Byrne, Philippe Decrauzat, Aaron Flint Jamison, Oscar Tuazon, Sylvie Fleury, Jeffrey Vallance, Pierre Bismuth, Jonathan Monk, Keren Cytter, David Hominal, Oriol Vilanova, Victor Man, David Maljković, Jason Dodge, Tobias Kaspar, Mathis Gasser, Valentin Carron, Matthew Lutz-Kinoy, Timothée Calame... Nous voulions être ouverts à toutes les productions possibles, bien au-delà des techniques disponibles sur place (eau-forte / lithographie). Techniques que nous n'avons jamais totalement abandonnées, engageant plutôt des imprimeurs ou des ateliers extérieurs, souvent plus expérimentés, nous permettant d'élargir le spectre des possibilités de production et de diversifier la nature des projets. Nous pouvions éditer indifféremment des imprimés, des publications, des livres, des livres d'artistes et des multiples. La priorité était surtout et avant tout de traduire les propositions des artistes, dans un esprit de recherche et d'expérimentation. La programmation s'est développée par l'ajout d'expositions collectives, thématiques, rétrospectives, comme « *Marcel Broodthaers, Œuvres graphiques, 1964–1975* » et *le livre Marcel Broodthaers, L'œuvre graphique, essais en 1991*; *Été 97* ou encore *One Step Backwards : Books, prints, videos, 1998*, en 1998 à la Liste, Bâle, avec entre autres Cosima von Bonin, Olafur Eliasson, Mathilde ter Heijne, Urs Fischer, Thomas Hirschhorn, Karen Kilimnik, Elke Krystufek, Aernout Mik, Gianni Motti, Kristin Oppenheim, Rosemarie Trockel, Luc Tuymans, Heimo Zobernig et Adam Dant, Alain Declercq, Jeremy Deller, Vidya Gastaldon & Jean-Michel Wicker, Fabrice Gygi, Klat, Koo Jeong-A, Elena Montesinos, Honoré d'O, Allen Ruppersberg, Alain Séchas ; *T. Quelques possibilités de textes de Gerard Byrne, Philippe Decrauzat, Aaron Flint Jamison, Erik van Lieshout, Christophe Rey, Benjamin Valenza, Jeffrey Vallance et Susanne M. Winterling en 2009 ; Artists' Voices en 2016* avec les pièces sonores de Rita Ackermann, Alexandre Bianchini,

Gerard Byrne, Valentin Carron, Claire Fontaine, Jason Dodge, Giulia Essyad, Sylvie Fleury, Gilles Furtwängler, Mathis Gasser, Marcus Geiger & Heimo Zobernig, Vivienne Griffin, Thomas Hirschhorn, Tobias Kaspar et Jan Vorisek, Anne Le Troter, Beat Lippert, Tobias Madison, Fabian Marti, Jonathan Monk, Damián Navarro, James Richards, Emanuel Rossetti, Ryan Conrad Sawyer, Ramaya Tegegne, Ricardo Valentim.

Nous avons aussi régulièrement invité des auteurs, des critiques, des commissaires d'exposition ou des éditeurs à nous faire des propositions, toujours liées de près ou de loin au champ de l'édition. C'est comme cela que nous avons collaboré avec Harry Burke, Eva Svennung, María Inés Rodríguez, Alexis Vaillant, Cristina Ricupero, Eveline Notter, Donatella Bernardi, Nicolas Trembley, Marlie Mul, Anne Dressen, Yves Gevaert, Jacob Fabricius.

En 2001, le Centre se déplace une première fois dans une arcade en vieille ville de Genève, change de nom et devient le Centre d'édition contemporaine. Ce déplacement devait être temporaire, dans l'attente du déplacement de plusieurs institutions d'art contemporain dans un même bâtiment (le BAC, qui aurait dû accueillir le MAMCO, le CAC, le CIC, le Cpg et le CEC). Un projet discuté avec la Ville de Genève et les autres lieux concernés, de 1997 à 2007, que nous devions abandonner à partir de 2008, au profit d'une situation plus autonome et indépendante. Finalement, le CEC se déplacera en 2014 dans un plus grand espace, au Quartier des Bains. Si nous résumons le cheminement du CEC des années 1980 à 2000, il s'agit d'un cheminement qui passe d'un simple atelier de gravure vers l'activité d'un centre d'art engagé dans l'art contemporain, qui garde comme spécificité et comme fil conducteur l'édition.

Le CEC ne fonctionne pas réellement comme une maison d'édition, mais davantage comme un espace d'art. Il engage des collaborations avec des artistes impliqués dans la contemporanéité, mais sa philosophie est d'essayer au mieux de laisser les choses les plus ouvertes possible. Une façon de ne pas se répéter. Les projets d'éditions se traitent en définitive comme toutes les autres productions artistiques, sans restrictions techniques, esthétiques ou autres spécificités ou conventions liées à l'édition. Le CEC n'impose aucun style, aucune restriction, aucun genre ou look éditorial particulier ou préexistant, qui détermineraient davantage la maison d'édition que le projet de l'artiste. Chaque édition représente un momentum pour l'artiste, son œuvre, le CEC, notre programmation. Les artistes sont choisis pour leur œuvre avant tout, à la suite de quoi nous discutons de la pertinence de réaliser une édition et si oui de quel type. L'édition est un espace de création avec ses codes, ses modes de production et de distribution, que nous cherchons autant à pratiquer qu'à contourner.

Nous nous situons davantage dans un processus de recherche, ouvert aux essais, sans être forcément dans l'obligation de produire un objet fini, définitif et immédiatement commercialisable.

Les éditions que nous produisons sont abordées sans différenciation fondamentale, sans hiérarchisation, et nous laissons de côté les qualificatifs d'œuvre majeure ou mineure. Comme toute autre œuvre d'art, elles portent la même « charge » esthétique et conceptuelle. Sont pourtant préférées les éditions qui peuvent faire débat, servir de démonstration, de document ou même représenter des sortes de condensé du travail d'un artiste, de son œuvre. Avant d'être considérées comme des produits « à vendre », même si les paramètres commerciaux peuvent être exagérés ou encore camouflés, ils sont la plupart du temps et a priori ignorés. D'ailleurs, le marché généralement se fonde avant tout sur des noms d'artistes et rarement sur des objets, des œuvres ou des éditions. Même si cette notion de produit peut être considérée d'un point de vue conceptuel, l'édition représente une sorte de concentré, une œuvre simplifiée, plus directe, accessible, se rapprochant, dans son rapport à la production, à la standardisation et à la multiplication, à un produit. Même si ce statut, dans nos collaborations, représente davantage un appareillage conceptuel qu'une réalité.

Par ailleurs, cette idée assez répandue que l'édition permettrait un accès facilité à l'art et rendrait son acquisition plus aisée est une sorte de voeu pieux. La plupart du temps, les éditions ne quittent pas le champ de l'art. Nous pouvons imaginer, espérer, projeter cette accessibilité, en réalité elle ne reste qu'un concept. L'intérêt réside justement dans ce jeu avec ces lignes de crête, dans cet espace entre art et objet, entre rareté et multiplicité, conceptualisation et commercialisation, champ de l'expérimentation et marché de l'art, en sachant que tout est constamment repensé, rejoué... Une autre manière de nous positionner et de fixer la nature de notre activité comme lieu de production, éditeur et centre d'art.

Généralement, nous éditons nos objets à très peu d'exemplaires, non pas pour en accentuer la rareté, ni pour répondre aux désirs du marché ou aux obsessions des fétichistes, et pas non plus pour prendre des paris sur la plus-value, mais plutôt pour ne pas nous encombrer. L'un des avantages de l'édition peut être sa légèreté, la qualité éphémère des supports par exemple, car elle permet une production rapide, échappant à la sacralisation de l'œuvre unique, de sa valeur et de sa rareté. Avec la quantité, un exemplaire en remplace un autre.

En définitive, la multiplication n'est pas forcément nécessaire, une idée d'économie est également à considérer. Quand il s'agit de livres ou de livres d'artistes, leur distribution et

leur visibilité se situent à cheval entre les réseaux classiques de distribution en librairie – notre distributeur, Les Presses du réel, à Dijon – ou celui plus ciblé de l'art contemporain. A contrario, un nombre d'exemplaires très important, voire illimité, d'un multiple, d'un fanzine ou d'un imprimé, vendu à petit prix, distribué librement ou même donné, se joue des termes de l'échange commercial, du système de plus-value, et sert à la simple propagation – distribution de tracts, *street marketing*, colportage ou encore *mail art*. Il est tentant de distribuer de l'art gratuitement, hors du système des expositions, sans que la visibilité ou la compréhension en soient la finalité ou même la réussite. Mimer, forcer, contourner ou nier les paramètres du marché, de l'exposition, de la transmission est libérateur, de même que passer de l'extrême rareté à la reproduction illimitée, de la préciosité au banal ressemble à une promenade de santé. L'édition permet de se positionner avec distance et ironie, et de jouer avec cette zone entre l'art et le monde réel, entre l'exclusivité, la surenchère et la trivialité du réel. Tout l'intérêt se situe dans cet espace intermédiaire, une sorte de *free play zone*.

Comment sélectionnez-vous les artistes avec lesquels vous produisez des éditions ? Quels sont vos principaux critères ? Les artistes suisses/genevois jouent-ils un rôle particulier ?

Les critères nationaux n'en sont pas, évidemment. Exceptionnellement, depuis un an et demi, nous avons plus travaillé avec des artistes suisses ou genevois, conséquence des restrictions liées à la pandémie de la Covid-19. Mais normalement, il s'agit davantage d'alternance ou d'équilibre entre les artistes internationaux et locaux, les plus reconnus ou les beaucoup plus jeunes.

Le choix se fait au travers de rencontres, de discussions, de perches lancées, saisies ou non, par les artistes comme par le CEC, de visites d'expositions, de lecture d'articles, d'interviews d'artistes, etc. Nous baignons dans un flux continu d'informations, spécialisées ou non. D'autres domaines entrecroisent celui de l'art, le nourrissent : la musique, la littérature, le design, la mode, l'artisanat. Tout interfère et se mêle, produit des références et des commentaires : l'actualité, l'émergence de nouvelles problématiques, politiques, économiques, sociales, morales, éthiques, écologiques..., sanitaires. Un centre d'art peut être le témoin de ces transformations, en prise avec ce flux, avec ces mouvements d'opinion. Des plateformes de création, capables d'arrêts sur images, d'alertes, d'interrogations et de critiques des injustices, des déséquilibres et des incohérences, qui traversent notre société. Un centre d'art est un outil, un laboratoire, un lieu de débats ou un théâtre d'où peuvent quelquefois, sous l'effet de l'inspiration

ou du hasard, émerger des fulgurances esthétiques et conceptuelles. Nous nous en sommes parfois approchés ! C'est pour cette raison que ces lieux d'art sont si précieux, qu'il faut les considérer et les défendre, les villes ou les États ayant trop souvent la tentation de les ignorer, de s'en débarrasser ou pire encore de les imiter. À Genève, ce constat contient une réalité, malheureusement ennuyeuse et qui plombe la scène locale, prise dans un faisceau de peurs, de conformismes, de culpabilités mal placées, d'incompréhensions et de frustrations, qui au plus grave se transforment en mesquineries politiques et en combats de chapelles, ne débouchant sur strictement rien, et pire encore qui empêchent les désirs, les visions et les ambitions.

Quelle importance le livre d'artiste a-t-il dans votre production éditoriale ? Y en a-t-il qui aient une valeur particulière ? Si oui, lesquels ?

Il y a éventuellement des séries, des périodes davantage tournées vers le livre, des moments où les artistes se répondent, d'une exposition à l'autre, même sans s'en rendre compte, inconsciemment. Cela dépend aussi des budgets et des fonds que nous pouvons trouver, le financement des livres étant relativement lourd.

Le choix de produire plutôt des livres/livres d'artistes, des multiples ou des imprimés correspond à des cycles... avant tout des cycles qui traduisent les hauts et bas de nos possibilités financières. Il s'agit aussi d'éviter de se répéter. Je cherche souvent la surprise, une forme de rupture, et je m'efforce d'essayer des nouveaux supports, des objets jamais produits.

Puisque nous ne sommes pas une « vraie » maison d'édition, le livre ou le livre d'artiste n'ont pas plus d'importance à nos yeux que d'autres types d'éditions.

Je retiendrai quelques éditions, plutôt des livres, qui présentent un intérêt particulier du fait de leur contenu, de leur spécificité technique ou graphique, de leur mode de production, de leur statut éditorial, de leur originalité et du souvenir que j'en garde. Évidemment, la période de réalisation peut aussi marquer un virage ou un changement dans la programmation. C'est peut-être le cas pour celles que j'ai choisies ici.

Parmi les livres d'artistes édités, je pense à une publication réalisée très tôt, en 1995, sous notre première appellation, Centre genevois de gravure contemporaine, de Thomas Hirschhorn, *Les plaintifs, les bêtes, les politiques* (graphisme : Thomas Hirschhorn). Cette brochure reprenait le modèle des magazines de mode, autant pour le format et l'épaisseur que pour le papier couché brillant. Pour Hirschhorn, c'était la première publication éditée par un partenaire institutionnel et un éditeur, tous ses précédents opus ayant été édités à compte d'auteur. Sur chaque page ou double-page de ce « magazine » était reproduit

un collage sur carton issu d'une série exécutée entre 1993 et 1995, à taille réelle, sans légendes ni commentaires. Les seuls éléments de texte sont les phrases courtes, les formules choc, les questions, les dénonciations des injustices sociales et politiques, des guerres, du consumérisme, du capitalisme, de toutes les violences débridées, incontrôlées, menant à une démultiplication des formes de fascisme. Ces invectives, ces questions, écrites directement à la main par Hirschhorn, souvent très directes, volontairement ou involontairement naïves, font partie intégrante des collages, qui mettent dans une relation critique, antagoniste, contradictoire, les images choisies et leur commentaire.

Depuis longtemps épuisée, cette publication a été rééditée en 2017 sous la forme d'un fac-similé par la galerie Chantal Crousel, Paris.

Un autre livre d'artiste, aujourd'hui également épuisé, *BLOCK 2*, de Aaron Flint Jamison, édité en 2011, réunissait des pages de textes tirés d'un manuel détaillant les processus d'échanges géothermiques à l'intérieur des bâtiments. Ces extraits ont été choisis par Flint Jamison pour leurs spécificités stylistiques et techniques. Sans que ces textes soient tout à fait lisibles ni réellement compréhensibles, car ils sont hyperspecialisés, ils servent à mettre en abîme une vision du livre comme une machine, qui produit du mouvement – les pages tournées dans un sens et dans l'autre –, des flux d'air entre les pages et qui contient une technologie, une ingénierie propre. Ce livre combine des parties imprimées en offset, d'autres exécutées en typographie par l'artiste lui-même sur divers papiers – glacé, journal, carbone –, d'autres non imprimés s'intercalent entre eux – comme des chiffons non tissés en viscose... Ce mélange de procédés, fait-main ou mécanique, de supports-papiers ou de matériaux associés, de différents types de textes accompagnés d'images, de plans, de graphiques, interrompus par des intercalaires et des inserts-surprises, transforme le livre en une machine ou un corps vivant. Le livre représente pour Flint Jamison un terrain de jeu éditorial très ouvert, à la fois précieux et sophistiqué, qui possède sa propre dynamique interne.

Le livre d'Oscar Tuazon *Working Drawing*, produit en 2012, alliait la simplicité de l'impression Xerox de deux cent dix dessins de projets, d'installations, de plans d'exposition de Tuazon à la complexité et à l'exploit en un certain sens d'une reliure qui enserrait des plaques de verre dans une toile de lin très serrée. Un livre un peu comme une construction, assez brute, avec une couverture qui donne au toucher une sensation de solidité et la dureté d'une plaque de verre prêt à se casser, seule protégée et maintenue par la reliure serrée en toile de lin. Entre ces deux plaques de verre, la couverture, cette sorte de « boîte », renfermait une série de dessins originaux et un texte de l'artiste, sorte de long poème en prose, répétitif, sonore et sensuel.

En 2019, nous avons produit une édition en apparence plus classique, qui réunissait une série de lithographies de Matthew Lutz-Kinoy. Plusieurs écrivains, critiques ou artistes, ont été invités à participer à cette édition, *Scrolls in the Wind. A collection of scripts and poems by Harry Burke, Cyrus Grace Dunham, Sharon Hayes, James English Leary, Sophy Naess, Amy Sillman and Emily Sundblad*. Chaque lithographie de cette série mêle le dessin de Matthew Lutz-Kinoy, qui dans un geste coloré, pictural, au motif délié, végétal et sensuel, souligne, encadre, dissimule même parfois les textes de ses invités, créant une osmose entre sa calligraphie et la liberté de ton des textes, les entraînant dans un mouvement rapide et efficace. Cet ensemble de planches tirées de l'édition de Lutz-Kinoy a du rythme, je crois qu'en définitive, j'accorde de l'importance au « tempo » et à la musique interne d'une œuvre. Quelque chose de difficile à analyser.

La Bibliothèque nationale suisse possède l'intégralité des livres d'artiste de Stephan Landry. Vous avez publié un livre d'artiste avec cet artiste très tôt, dans les années 1990. Comment cela s'est-il produit ?

Le livre de Stephan Landry *Esquive*, a été produit en 1992 dans l'atelier de lithographie que nous tenions sur place, au 17, route de Malagnou. Ce livre a été édité à l'occasion de son exposition, qui a eu lieu en février 1992.

Les lithographies réunies dans ce petit livre ont été imprimées par un lithographe français, « meilleur ouvrier de France » (MOF), que j'avais rencontré à Paris, Laurent Mathelin.

Avant de faire imprimer nos éditions partout en Suisse ou en Europe, souvent dans les villes de résidence des artistes, j'ai essayé d'inviter et de travailler avec de bons imprimeurs capables de travailler pour des artistes contemporains, de collaborer avec eux. Du moment où nous avions laissé les presses à la Ville de Genève, il nous était possible de travailler avec de meilleurs imprimeurs dans n'importe quelle ville ou n'importe quel lieu en Suisse, en Europe ou aux États-Unis, puisque de toute façon nous avions ouvert notre production, et depuis bien longtemps, à un large spectre de techniques.

Concernant Stephan Landry, c'était un artiste de la scène locale romande que je croisais souvent et avec qui j'avais des discussions très intéressantes. Nos échanges portaient surtout sur la pertinence et de la contemporanéité de la peinture, du figuratif, du dessin, de leur fonction narrative, autobiographique, psychanalytique. À l'époque, le débat tournait beaucoup autour du thème de la fin de la peinture. Nous avions des contacts relativement réguliers, Stephan vivait au Centre dans la villa de Malagnou, où il

m'arrivait de dépanner des artistes, qui vivaient temporairement dans leur atelier (le Centre dans ces années-là gérait également deux ou trois ateliers d'artistes, repris ensuite par la Ville de Genève pour en faire des bureaux). Naturellement, cela faisait sens de produire avec lui une édition en lithographie, sur place, si je me souviens bien... car je ne suis pas à l'abri, après toutes ces années, tous ces artistes, ces éditions, ces expositions, de souvenirs-écrans. Pour garder une mémoire relativement fiable de toute cette première période, nous avons en 2008 publié un catalogue, *L'Effet papillon 1989–2007*, qui réunissait le plus grand nombre possible d'éléments d'archives, de textes et de souvenirs de cette première période. Nous préparons aujourd'hui le deuxième tome, *L'Effet papillon, 2008–*.

Adelina von Fürstenberg founded and directed the Centre d'Art Contemporain de Genève, and while welcoming many foreign artists, she helped the local art scene and Geneva become a leader in contemporary art.

Adelina von Fürstenberg, *Centre d'Art Contemporain 1984–1989*, Geneva: Centre d'Art Contemporain, 1989.
→ [HTTP://PERMALINK.SNL.CH/BIB/SZ000393911](http://PERMALINK.SNL.CH/BIB/SZ000393911)

In 1975, on the initiative of John Armleder, who had already proposed this idea to the Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire de Genève, they organized the exhibition *Poésie(s) concrète(s)* and thus presented a comprehensive retrospective of concrete art and poetry in Romandy, a novelty in the knowledge that this field was particularly occupied by Swiss-German artists.

EDITED BY
SUSANNE BIERI
SWISS NATIONAL LIBRARY
VERLAG DER
BUCHHANDLUNG
WALTHER UND
FRANZ KÖLN