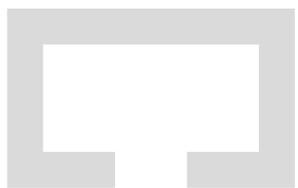
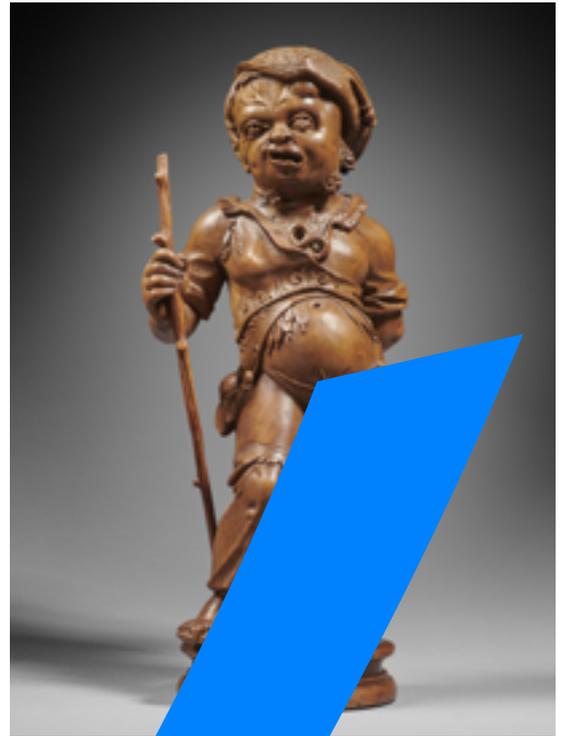


Fondation Gandur
pour l'Art



Rapport annuel

Mot du président

« Et aujourd'hui un nouveau chapitre s'ouvre avec l'annonce de la création d'un musée – ou plutôt, comme j'aime à le dire, d'un lieu d'art, de culture et de vie – à Caen... »

De cette année 2024, je retiendrai en priorité une date. Celle du 24 mai. Une décision, une annonce, un moment charnière où, d'un coup, se concrétise le projet d'une vie, changeant à jamais le destin des œuvres que j'ai collectionnées.

Si j'expose pour la première fois mes œuvres à titre privé au Musée d'Art et d'Histoire de Genève en 2001, une dizaine d'années plus tard, en 2010, lorsque je crée la Fondation Gandur pour l'Art, se dessine l'idée que ces œuvres assemblées, soignées, préservées, admirées, et chéries, ont vocation à être partagées. Le sentiment, au plus profond de moi, que ces collections, du fait de leur diversité et de leur qualité, m'échappent pour devenir quelque chose de plus vaste destiné au plus grand nombre, ne me quittera plus.

Et aujourd'hui un nouveau chapitre s'ouvre avec l'annonce de la création d'un musée – ou plutôt, comme j'aime à le dire, d'un lieu d'art, de culture et de vie – à Caen. Choisir cette ville parmi les sept candidates françaises a été un long parcours ponctué d'analyses rigoureuses sur le profil de la cité, sa population, ses universités, ses accès, sa politique culturelle... Il est indéniable qu'en proposant un magnifique terrain de 5 hectares à proximité immédiate du Mémorial et de la Colline aux Oiseaux, la Mairie s'est montrée particulièrement convaincante. Mais il s'agit avant tout d'un choix du cœur, un choix serein guidé par la conviction que les Caennaises et les Caennais ont profondément envie d'accueillir ces collections et que nous bâtissons ensemble un lieu exceptionnel.

Je tiens à ce que ce projet se déploie à travers deux axes. Le premier est celui du respect du site et de la nature environnante. Je souhaite que les collections soient présentées dans un écrin architectural et paysager unique où l'ensemble se mêlera harmonieusement à l'existant. Le deuxième est un axe d'inclusion. Vous me direz idéaliste et je l'assume, car à mes yeux, l'idéalisme est une valeur qui pousse en avant ; je suis convaincu que nous pouvons réaliser un lieu capable de réunir des personnes de tous âges, de tous niveaux d'éducation et de toutes origines géographiques. Un lieu où chacun se sentira bienvenu.

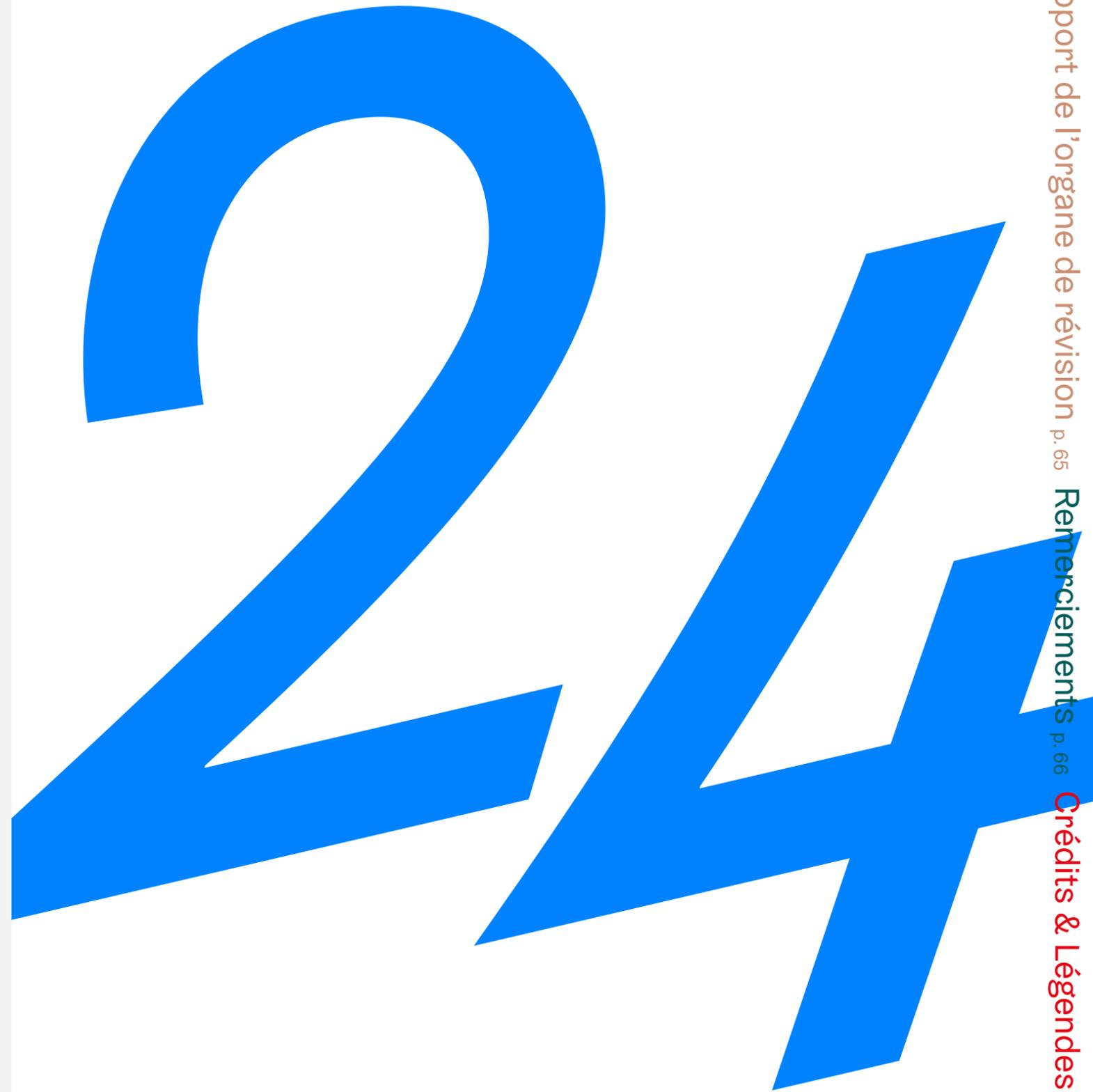
À travers une communication active, des expositions et des rencontres sur place avec le public, la Fondation s'emploie d'ores et déjà à associer autant que possible la population à la concrétisation de ce projet. Ce fut notamment le cas cette année avec la conception de l'œuvre *Le Musée rêvé* par l'artiste caennais Ivan Messac.

En parallèle, cette année encore a été riche en activités pour la Fondation comme en témoignent les pages de ce rapport. Parmi les événements incontournables se tient l'exposition *Figuration narrative. Un autre langage pop*, marquant notre deuxième collaboration avec le Musée d'Art de Pully. La Fondation a également mené une politique de prêts très dynamique, en participant à plus d'une vingtaine d'expositions. Notons par exemple la présentation de vingt œuvres d'artistes du Nouveau Réalisme au Herning Museum of Contemporary Art au Danemark, ou encore sa contribution aux trois expositions qui ont animé Milan

à l'automne : *Jean Tinguely* au Pirelli HangarBicocca, *Niki de Saint Phalle*, et *Jean Dubuffet et l'Art Brut* au Mudec.

Derrière chaque action de mécénat, chaque exposition, chaque prêt, acquisition, manutention et préservation d'œuvres se tient une équipe passionnée que je tiens à remercier pour sa fidélité. J'aimerais aussi adresser une pensée toute particulière à ma vice-présidente Carolina Campeas Talabardon, qui m'accompagne quotidiennement avec compétence, professionnalisme et engagement, ainsi qu'aux membres du Conseil qui ont été de précieux soutiens dans cette année clé, qui restera celle d'une grande décision.

Jean Claude Gandur
Président fondateur



Membres du Conseil



Jean Claude Gandur
Président fondateur
Chairman Founder



Carolina Campeas Talabardon
Vice-présidente
Vice-Chairwoman



Lionel Bovier
Membre / *Member*



Michael Fischer
Secrétaire / *Secretary*



Peter Handschin
Membre / *Member*



Olivier Gabet
Membre / *Member*

Conservateurs *Curators*

D^r Xavier Droux
Conservateur
Curator
Collection archéologie
Archæology Collection

Bertrand Dumas
Conservateur
Curator
Collection beaux-arts
Fine Arts Collection

Olivia Fahmy
Conservatrice
Curator
Collection art
contemporain africain
et de la diaspora
*Collection of
African Contemporary
Art and of the Diaspora*

D^r Fabienne Fravalo
Conservatrice
Curator
Collection arts décoratifs
*Decorative Arts
Collection*

Yan Schubert
Conservateur
Curator
Collection beaux-arts
Fine Arts Collection

D^r Isabelle Tassignon
Conservatrice
Curator
Collections archéologie
et ethnologie
*Archæology and
Ethnology Collections*
→ 30 septembre 2024

Anne-Valérie Ecoffey
Assistante-conservatrice
Assistant curator
Collection beaux-arts
Fine Arts Collection

Adeline Giroud
Assistante-conservatrice
Assistant curator
Collection beaux-arts
Fine Arts Collection

Margot Laeser
Assistante-conservatrice
Assistant curator
Collection beaux-arts
Fine Arts Collection

Lucie Pfeiffer
Assistante-conservatrice
Assistant curator
Collection beaux-arts
Fine Arts Collection
→ 31 juillet 2024

D^r Aurélie Quirion
Assistante-conservatrice
Assistant curator
Collection archéologie
Archæology Collection

Collaborateurs *Staff*

Jacques Besson
Régisseur
Registrar

Lara Broillet
Assistante administrative
Administrative Assistant

Marie Chatel
Chargée
de communication
Communication Officer

Aïda Falquet
Coordinatrice
des acquisitions
Acquisitions Coordinator

Gilles Humbel
Responsable
informatique
IT Manager

Sylvain Rochat
Coordinateur des prêts
Loans Coordinator

Caroline Schmidt
Coordinatrice
des acquisitions
Acquisitions Coordinator

UNE DÉCOUVERTE EXTRAORDINAIRE

Une découverte haute en couleurs à Saqqara:



la tombe du doyen des médecins du Palais, Tétinebefou(i)

Prof. Philippe Collombert
Université de Genève

Directeur de la Mission Archéologique Franco-Suisse de Saqqara



Les fouilles de la *Mission Archéologique Franco-Suisse de Saqqara* (MAFS) se concentrent désormais sur le dégagement des mastabas (= tombes) des grands dignitaires du royaume sous le règne de Pépy Ier (vers 2280 - 2230 av. n. è.), et notamment celui du célèbre vizir Ouni. Cependant, lors de notre dernière campagne (novembre-décembre 2024), une découverte tout à fait fortuite – comme souvent en archéologie... – a quelque peu bouleversé notre programme de fouille. Lors de cette saison, nous avons en effet procédé à la fouille d'une structure en briques crues qui était venue s'insérer dans la grande « rue » qui desservait le mastaba d'Ouni, et qui nous a réservé une belle surprise, dont les médias se sont assez largement fait l'écho.

Dès la première saison de fouilles en 2022 et l'identification de cette rue, nous avons buté sur des briques crues successives (les « Tombe 1 » et « Tombe 2 » de la ①), qui en obstruaient en partie le passage (voir ②). Nous les avons identifiées comme des mastabas plus modestes, venus s'insérer dans le dispositif funéraire initial, à une époque nécessairement postérieure à celle de Pépy I^{er}. De fait, on connaît bien, dans d'autres nécropoles civiles de l'Ancien Empire, ce phénomène d'« attraction » exercé par la présence de tombeaux importants. En effet, ces « squatteurs » viennent habituellement s'implanter dans les environs immédiats de mastabas appartenant à des grands personnages, dont ils espèrent profiter de la renommée et/ou du service d'offrandes.



②



①

La fouille de la première structure en briques, celle du sud (la « Tombe 2 » de la ①), nous confirma dès 2022 qu'il s'agissait bien d'un mastaba. Le monument est très dégradé, mais quelques dalles de calcaire retrouvées aux alentours nous livrent les titres et le nom du propriétaire de la tombe : il s'agit d'un certain Sesi, « doyen des médecins du Palais », qui maîtrisait aussi toute une série de spécialités médicales, puisqu'il portait notamment les titres de « médecin des yeux » (= ophtalmologue), « [responsable] de l'anus » (= proctologue) et « interprète [des arts difficiles ?] ».

Par un puits de section pratiquement carrée, situé au nord, on accédait à une chambre funéraire, de dimensions modestes (1,75 m × 1,20 m), protégée par une double voûte. Cette chambre avait malheureusement subi les assauts des carriers : du parement interne en pierre calcaire, il ne restait plus en place que deux éléments proches de l'entrée. Le décor conservé (jarres de la série des sept huiles à l'ouest et amoncellement d'offrandes à l'est) et la voûte en briques crues surplombant le caveau permettent d'interpréter l'ensemble comme une de ces tombes dites « en four », bien connues dans la région. Ces tombes sont habituellement datées de la fin de l'Ancien Empire, ce qui pourrait s'accorder avec la datation de notre tombe, venue s'implanter plus tardivement dans une rue de tombeaux de l'époque de Pépy I^{er}. La fouille du caveau ne révéla malheureusement aucun élément matériel pour aider à la datation, tant l'ensemble avait été perturbé.

La fouille de la superstructure adjacente (la « Tombe 1 » de la ①), un peu plus au nord, promettait donc de révéler une tombe du même type, plus ou moins contemporaine. L'espoir de recueillir des informations intéressantes n'était cependant pas grand, compte tenu de l'état de délabrement extrême dans lequel avait été retrouvée sa voisine du sud. Malgré ces prémisses peu attrayantes, la fouille du mastaba fut entreprise lors de notre dernière campagne, en novembre 2024.

En plus de sa surface légèrement plus grande, un élément supplémentaire distinguait la structure nord de la tombe de Sesi au sud : un énorme bloc de calcaire tombé et brisé en deux recouvrait l'emplacement attendu du puits funéraire. Or, comme nous allions bientôt nous en apercevoir, cette dalle, arrivée ici dans des circonstances encore mal éclaircies, avait bien en partie scellé l'entrée du puits, empêchant le travail de carriers qui avaient été si actifs dans la tombe sud.



③

Après avoir retiré cette grande dalle brisée, nous découvrimus en effet, juste en dessous, un autre grand bloc de calcaire. Une fois retourné, celui-ci se révéla être une fausse-porte totalement intacte et de très belle facture, qui révéla le nom du propriétaire du mastaba : un certain Tétinebefou(i) (voir ③). Celui-ci exerçait, comme son voisin du sud, la profession de médecin. En plus de toute une série de titres plus ou moins banals attestant de sa place à la cour du roi, il portait en effet le titre principal de « doyen des médecins du Palais », comme Sesi. A cette haute fonction s'ajoutait les titres de « dentiste », « directeur de Serqet » et « directeur des plantes médicinales (?) », ce dernier titre n'étant attesté qu'une seule fois auparavant dans la documentation connue.

Le dégagement du puits allait nous réserver une autre surprise. En effet, assez rapidement, apparurent le linteau (voir ④) puis les montants en calcaire de l'entrée du caveau funéraire (voir ⑤) ; les carriers, si actifs dans cette région, n'avaient donc jamais atteint cette chambre. Cette dernière nous apparut alors dans toute sa splendeur, gravée et rehaussée de couleurs qu'on aurait pu croire peintes la veille. Le plafond, en calcaire lui aussi, avait été peint à l'imitation du granit rose. Le restaurateur de l'équipe s'empressa de fixer les couleurs pour les préserver, et la fouille du caveau put reprendre.



④

La tombe est de dimensions modestes (3,53 m de longueur sur 1,20 m de largeur et de hauteur). Comme il est fréquent pour ce type de « tombe en four », la cuve du sarcophage, taillée aux dimensions de la pièce, est encastrée dans le sol. Après l'installation de la momie dans le sarcophage, le couvercle était glissé très précisément entre les deux murs de la chambre et en obturait toute la surface.

Une fois les premières émotions de la découverte passées, nous nous rendîmes rapidement compte que si la tombe n'avait pas subi l'assaut des carriers, elle avait été consciencieusement vidée par les pilliers de trésors. Ceux-ci avaient réussi à soulever l'avant du lourd couvercle en calcaire du sarcophage, puis l'avaient calé en hauteur au moyen d'un bloc de pierre que nous avons retrouvé encore en place (voir ⑥). Ils purent ainsi procéder bien plus aisément au pillage de la momie et de son trousseau funéraire. De fait, aucun élément n'en fut retrouvé, à l'exception de quelques rares éléments en bois, probables vestiges de cannes. Une petite satisfaction vit compenser cette déception : la pierre que les pilliers avaient utilisée pour caler le couvercle du sarcophage se révéla être une belle table d'offrande!...



Les inscriptions conservées sur les murs de la tombe nous confirmèrent rapidement qu'il s'agissait bien du Tétinebefou(i) dont on venait de retrouver la fausse-porte juste au-dessus, dans la superstructure. Ses titres aussi étaient les mêmes ; il y ajoutait par ailleurs celui de « grand des médecins ».

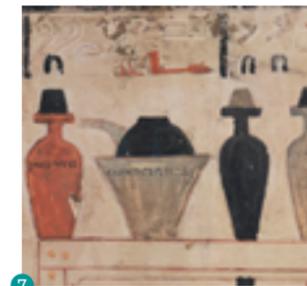
La décoration suit le schéma classique de ces « tombes en four ». Sur le mur est, se succèdent des empilements d'offrandes, des séries de vases et une fausse-porte. Après celle-ci prend place l'habituelle pancarte d'offrandes, qui occupe un large espace. Sur le mur ouest, derrière les sept huiles, toutes sortes de vases, colliers et autres objets précieux, coffres, chevets, sandales, etc. sont représentés, ainsi qu'une fausse-porte, qui fait face à celle de la paroi est. Enfin, le mur du fond (sud), est orné de représentations de greniers. Si le type et le décor du tombeau sont tout à fait conformes à ceux des « tombes en four » découvertes antérieurement, la qualité de la gravure et la remarquable préservation des peintures font assurément du caveau de Tétinebefou(i) le plus beau spécimen de sa catégorie (voir ⑦).



Au-delà de l'aspect purement esthétique, qu'on ne saurait négliger, la préservation de la peinture permet d'observer quantité de détails habituellement disparus : les veines des vases en pierre, le minerai de galène conservé au fond d'un sac, de minuscules inscriptions au nom du propriétaire peintes sur les objets, etc. L'étude complète de ces détails nous permettra certainement d'en apprendre un peu plus sur certains aspects de la culture matérielle de l'époque.



La datation exacte du tombeau de Tétinebefou(i) reste difficile à préciser. Il est fort probable que celui-ci ait vécu vers la fin de l'Ancien Empire, probablement sous le règne de Pépy II. Cependant, la nécropole de Saqqara témoigne d'une remarquable persistance iconographique, notamment due au fait que les modèles anciens restaient en grande partie accessibles aux artistes de la Première Période intermédiaire comme du début du Moyen Empire. Une datation plus tardive que la fin de l'Ancien Empire ne peut donc pas encore être tout à fait écartée pour notre petite tombe.



Une rapide analyse de tous les titres de Tétinebefou(i) permet de brosser un portrait un peu plus précis de notre homme. Il s'agissait manifestement d'un grand médecin du Palais, probablement même de son médecin en chef ; il maîtrisait plusieurs spécialités liées à la médecine, dont la dentisterie, mais aussi semble-t-il la science des plantes médicinales. Enfin, son titre de « directeur de Serqet » indique qu'il était également versé dans la guérison des morsures d'animaux venimeux tels que scorpions et serpents.

Cette belle découverte, totalement inattendue, confirme, s'il en était besoin, que l'une des plus belles joies de l'archéologie égyptienne réside dans les surprises qu'elle nous réserve parfois...

Soutiens

Conservation & restauration	
<p>Université de Genève Mission Archéologique Franco-Suisse de Saqqara</p> <p>Sous la responsabilité de Philippe Collombert, Professeur d'égyptologie à l'Université de Genève, et Xavier Hénaff, archéologue à l'Inrap, la mission travaille sur le site de Saqqara en novembre et décembre chaque année. Elle fouille dans la nécropole de Pépy Ier et étudie les Textes des Pyramides. Elle conduit également des investigations dans les pyramides des rois Pépy II et Ibi, ainsi que dans le complexe funéraire de la reine Neit.</p> <p>unige.ch/mafssaqqara → CHF 40'000.-</p>	<p>Mission de conservation des Colosses de Memnon et du Temple d'Amenhotop III</p> <p>Soutien au projet de conservation des Colosses de Memnon et du temple d'Amenhotep III, et plus précisément aux travaux réalisés par la Dr. Hourig Sourouzian et son équipe.</p> <p>→ Euros 25'000.-</p>
<p>Palais de la Légion d'honneur Restauration du Salon Blanc</p> <p>Soutien à la restauration du Salon Blanc, joyau intimiste de l'Hôtel de Salm, palais de la Légion d'honneur, plus particulièrement son décor d'inspiration XVIII^e, et son plafond peint de Faustin Besson.</p> <p>legiondhonneur.fr → Euros 100'000.-</p>	<p>Musée du Louvre Restauration des statues des Grands Hommes</p> <p>Soutien au musée du Louvre quant à la préservation des statues des Grands Hommes de l'histoire de France, programme sculpté du Second Empire qui orne la cour Napoléon. Ce soutien inclut également la mise à disposition d'un programme explicatif afin que les visiteurs puissent en apprendre plus sur ces Grands Hommes.</p> <p>louvre.fr → Euros 50'000.-</p>
	<p>Alliance internationale pour la protection du patrimoine</p> <p>Soutien à l'Alliance internationale pour la protection du patrimoine dans les zones en conflit, post-conflit ou en crise. ALIPH est le principal fonds mondial exclusivement dédié à la protection ou à la réhabilitation du patrimoine menacé ou endommagé par la guerre, le changement climatique ou les catastrophes naturelles.</p> <p>aliph-foundation.org → Euros 250'000.-</p>

Édition	
<p>Association PatriMundus Publication</p> <p>Soutien à la publication d'un ouvrage intitulé <i>Heritage Feelings: ou comment les jeunes africains perçoivent leur patrimoine</i>. Paru aux Éditions Argenvivre, cet ouvrage a vocation à porter la voix « des professionnels au sujet de leur patrimoine, leurs aspirations, leurs ressentis et leurs actions quotidiennes, (...) saisir aussi les enjeux et les défis auxquels la jeunesse africaine est confrontée face au patrimoine, aussi bien aujourd'hui que demain ».</p> <p>patrimundus.org → Euros 3'112,25.-</p>	<p>Musée du Louvre Catalogue raisonné</p> <p>Soutien à la publication d'un <i>Catalogue raisonné des céramiques italiennes du XV^e-XVIII^e siècles dans les collections du musée du Louvre</i>. Art décoratif majeur de la Renaissance italienne, les faïences, ou majoliques, sont au cœur de la collection du département du musée, et de cette publication.</p> <p>louvre.fr → Euros 25'000.-</p>
<p>Éditions Favre Publication</p> <p>Soutien à la publication de l'ouvrage <i>Les pharaons noirs. Une histoire de la Nubie</i> par Charles Bonnet. Ce livre fait suite à une découverte en 2003 sur le site archéologique de Kerma, au centre de la Nubie, et atteste de la présence de pharaons noirs ayant régné sur l'Égypte et le Soudan durant un siècle. Sept statues qui représentent tout un pan oublié de l'Égypte noire.</p> <p>editionsfavre.com → Euros 5'000.-</p>	<p>Association des Amis de Martin Barré Catalogue raisonné</p> <p>Soutien au financement d'un catalogue raisonné de l'œuvre de Martin Barré. Cette publication réunissant près de 650 œuvres, un appareil critique conséquent et des annexes fournies, a été publiée simultanément en version papier (aux éditions Flammarion) et numérique (www.martinbarre.com).</p> <p>→ Euros 5'000.-</p>
<p>Onze élèves de l'École de Maturité du Gymnase d'Yverdon</p> <p>Soutien, à titre exceptionnel et en raison de la thématique, à un travail de maturité. Sujet du TM: « Démonter, analyser et reconstruire l'histoire de 4 reliquaires »</p> <p>→ CHF 1'000.-</p>	

Enseignement			
<p>Université de Genève Chaire UNESCO</p> <p>La Chaire UNESCO en droit international de la protection des biens culturels a été créée en 2012 en raison de sa nature innovante, internationale et pluridisciplinaire. Depuis 2017, la Fondation Gandur pour l'Art s'est engagée au côté de l'Université de Genève afin de soutenir son financement pour initialement pour une période de 7 ans. Son soutien a été renouvelé jusqu'en 2026 et ainsi assurer un enseignement spécialisé pour les archéologues et les historiens d'art, ainsi qu'un enseignement avancé pour les juristes et une <i>Summer School</i> pour les étudiants étrangers.</p> <p>art-law.org → CHF 50'000.-</p>	<p>Université de Fribourg Enseignement d'égyptologie</p> <p>La Fondation soutient l'enseignement d'égyptologie depuis 2021. Il a pour objectif de permettre à tous les étudiants et étudiantes, aux historiens et historiennes, archéologues et philologues, mais aussi au public intéressé provenant d'autres disciplines une initiation à l'histoire du véritable berceau de notre civilisation.</p> <p>→ CHF 15'000.-</p>		
Médiation			
<p>Musée d'Archéologie nationale – Domaine national de Saint-Germain-en-Laye Atelier</p> <p>Participation au financement de l'atelier Archéolithé – un atelier de médiation en archéologie – dans le cadre des Journées européennes de l'archéologie (JEA). Cet événement vise à promouvoir et à sensibiliser la protection du patrimoine archéologique auprès d'un large public.</p> <p>musee-archeologienationale.fr → Euros 3'085.-</p>	<th colspan="2">Recherche</th>	Recherche	
	<p>Association AWARE Programme de recherche</p> <p>La Fondation est partenaire du programme pluriannuel « Tracer une décennie : artistes femmes des années 1960 en Afrique », mené par l'association AWARE (Archives of Women Artists Research and Exhibitions) en collaboration avec la Fondation Njabala à Kampala. Ce programme vise à encourager la recherche sur les artistes femmes de la période postindépendance de nombreux pays africains à travers l'organisation d'un colloque à Kampala et la publication de notices biographiques et d'articles de recherche.</p> <p>awarewomenartists.com → Euros 15'000.-</p>		

& Bourses

<p>Gabrielle Brugnacchi</p> <p>Bourse pour la réalisation d'un travail de doctorat en égyptologie, à Sorbonne Université. Intitulé de la thèse : « Habiter les villes pharaoniques de Nubie : analyse de la culture matérielle au Nouvel Empire et des dernières données céramologiques de l'île de Saï »</p> <p>→ Euros 10'900.-</p>	<p>Pauline Allaire</p> <p>Bourse pour la réalisation d'un travail de doctorat en égyptologie, à l'Université Paul-Valéry-Montpellier-III. Intitulé de la thèse : « La vaisselle métallique en contexte culturel en Égypte, du premier millénaire de notre ère à l'époque romaine : désignations, matériaux, usages »</p> <p>→ Euros 7'300.-</p>
<p>Edson Poiati Filho</p> <p>Bourse pour la finalisation d'un travail de doctorat en égyptologie, à l'Université Paul-Valéry-Montpellier-III. Intitulé de la thèse : « L'abstraction et les noms composés en égyptien »</p> <p>→ Euros 12'500.-</p>	<p>Rémi Legros</p> <p>Soutien à un diplôme d'habilitation à diriger des recherches, à l'Université Lumière-Lyon 2 / HiSoMA. Intitulé du mémoire : « D'un monde à l'autre. La société memphite à la fin du IIIe millénaire d'après les tables d'offrandes de la nécropole de Pépy I^{er} »</p> <p>→ Euros 13'700.-</p>
<p>Baudouin Luzianovich</p> <p>Bourse pour une dernière année de préparation d'un travail de doctorat en égyptologie, Sorbonne Université et EHESS. Intitulé de la thèse : « Savoirs et pouvoir en Égypte ancienne : prosopographie et anthropologie historique des scribes royaux au Nouvel Empire (1479 – 1069 av. J.-C.) »</p> <p>→ Euros 12'000.-</p>	<p>Sophie Guermann</p> <p>Bourse pour la réalisation d'un travail de doctorat, en cotutelle entre l'Université de Neuchâtel et l'École du Louvre. Intitulé de la thèse : « De l'eau des diamants. Une histoire culturelle des bijoux de la Couronne de France, et de leur désacration par la République en 1887 »</p> <p>→ CHF 10'000.-</p>
<p>École du Louvre</p> <p>Cinq bourses à attribuer à des étudiants en Master 1 et Master 2 en histoire de l'art de l'École du Louvre, autant de futurs acteurs du patrimoine qui sauront le protéger, l'animer, le transmettre.</p> <p>→ Euros 26'250.-</p>	

SONS A TOUT PROBLÈME, ITI! AMULETTE!

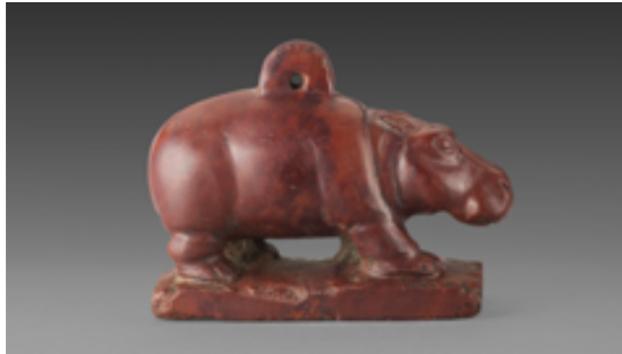
D^r Xavier Droux
Conservateur collection archéologie



Qu'il s'agisse de s'attirer les faveurs d'un dieu, de se protéger des aléas de la vie quotidienne, ou de se prémunir des dangers effrayants de l'au-delà, une façon efficace de le faire, pour les anciens Égyptiens, était de porter une amulette. Ces menus objets pouvaient être créés en toute sorte de matériaux. La faïence égyptienne, de tons souvent bleutés, mais également rouges, verts, jaunes, ou noirs, permettait de produire en série des amulettes identiques à partir de moules en terre cuite, à l'image de cette patte de bœuf miniature ①.

Les amulettes étaient également des marqueurs sociaux. Les classes privilégiées pouvaient arborer de magnifiques exemples sculptés avec brio dans des roches dures, souvent semi-précieuses. Si la jaspé d'un rouge profond ②, ou la chrysoprase verte ③, sont des minéraux qui se rencontrent en Égypte, notamment dans le désert oriental, riche en gisements minéraux très variés, le lapis-lazuli était quant à lui originaire du lointain Afghanistan ④. Encore plus rares sont les amulettes réalisées en métal précieux, notamment l'or ⑤⑥.

2



3



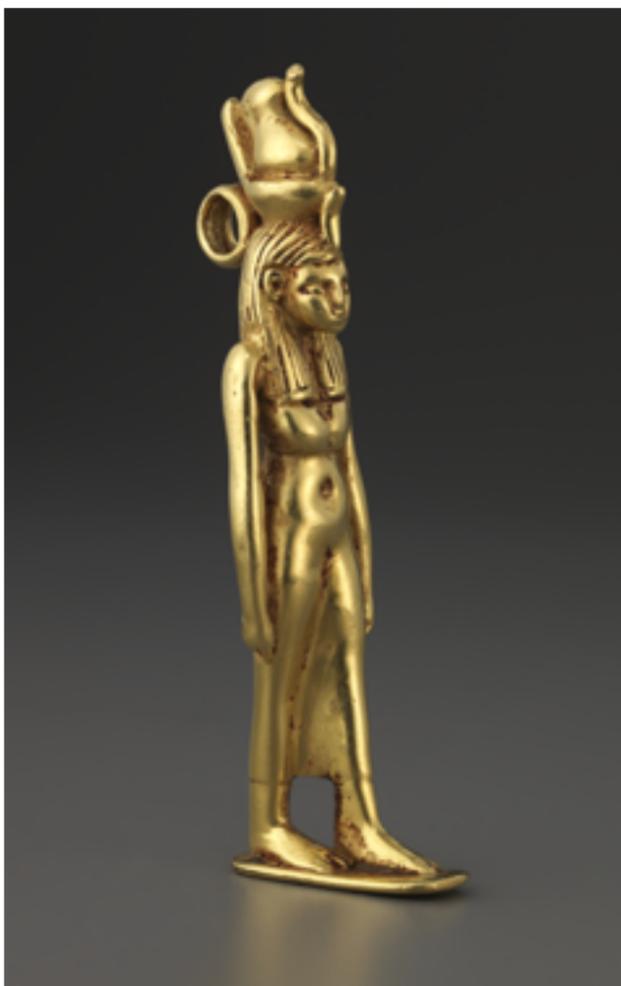
5



4



6



Souvent, les amulettes sont équipées d'un anneau à l'arrière, dans lequel une cordelette pouvait être passée ; celles-ci étaient donc destinées à être suspendues et portées en collier ⑦ ou bracelet. D'autres, de petite taille et à base plate, pouvaient être montées en bague ; ce fut peut-être le cas de ce canard, représenté dans une position de repos, la tête tournée vers l'arrière reposant sur son dos ③. Il est très difficile de déterminer dans quelle mesure les amulettes, principalement retrouvées dans des tombes, étaient portées par les vivants avant d'être déposées avec les défunts. Toutefois, des amulettes en forme du dieu Bès ⑧ l'étaient certainement, puisque ce dieu n'a pas de connotation funéraire évidente. Au contraire, il était invoqué pour la protection du foyer, des femmes enceintes, et des enfants, entre autres. Mélange d'éléments divins divers (Bès avec un corps d'oiseau aux deux paires d'ailes déployées, debout sur un socle entouré de serpents autour de la base et décoré d'animaux néfastes, têtes de lion, babouin, singe, crocodile, faucon, bélier, etc.), cet objet est un véritable concentré de magie !

Toutefois, certaines amulettes étaient créées pour accompagner le défunt dans son séjour dans l'au-delà. Un type particulièrement étrange représente un index et un majeur côte-à-côte. Tout comme cet exemple de belles dimensions ⑨, c'est souvent dans l'obsidienne, pierre volcanique d'un noir de gai brillant – elle aussi importée de contrées lointaines, sans doute l'Éthiopie actuelle – que l'on sculpte ces doigts jumeaux. La couleur n'est pas anodine, ni le choix d'un matériau exotique. En effet, ces amulettes étaient généralement placées près du corps du défunt, voire sur l'incision-même qui était réalisée par les embaumeurs au niveau du ventre, lors de la préparation du corps durant le processus de momification. C'est par cette plaie qu'étaient retirées les viscères du défunt avant d'être placées dans quatre vases canopes ⑩. Si cette incision était nécessaire, elle constituait néanmoins une atteinte au corps qui présentait alors un danger pour la survie du défunt dans l'au-delà. Cette amulette avait pour rôle d'y remédier.

7



8



9

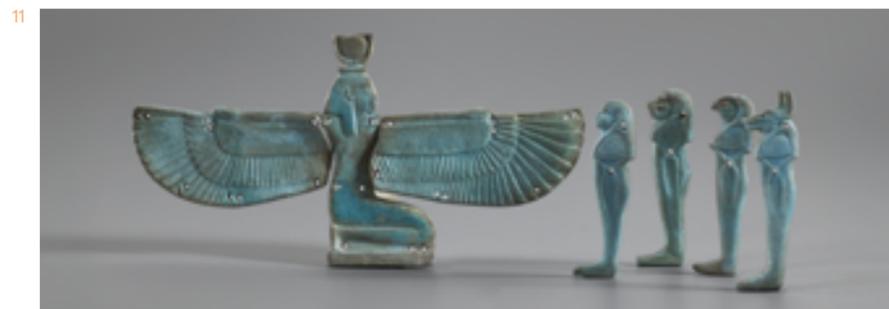


10



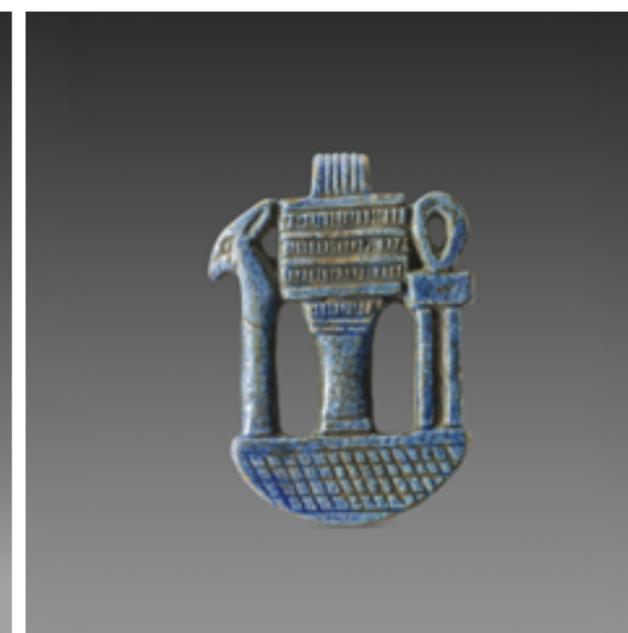
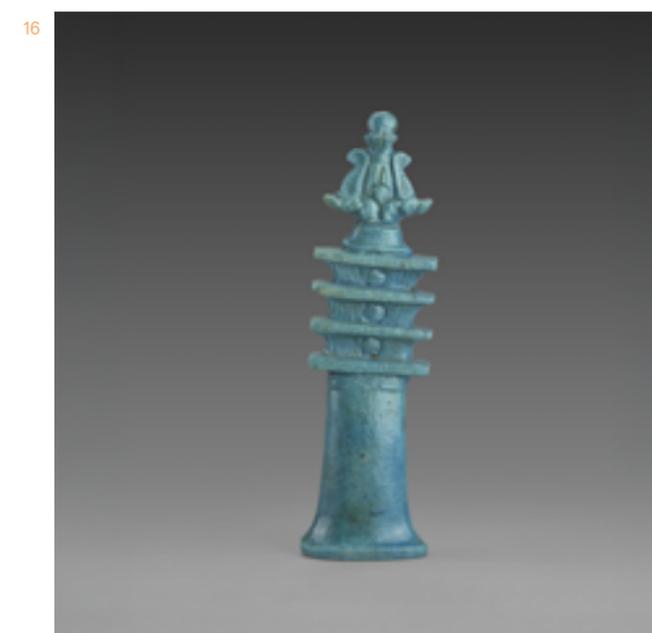
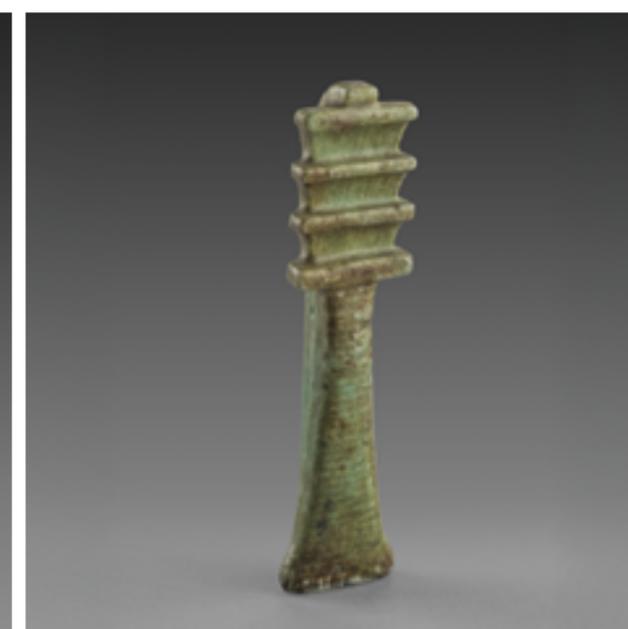
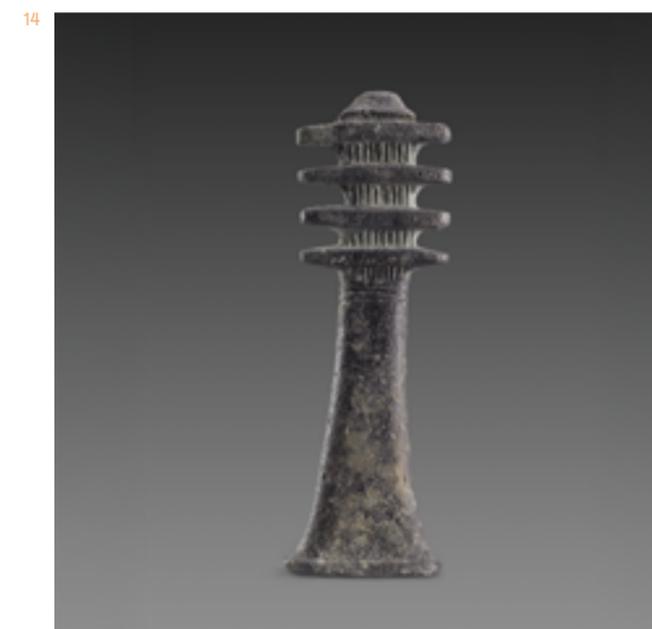
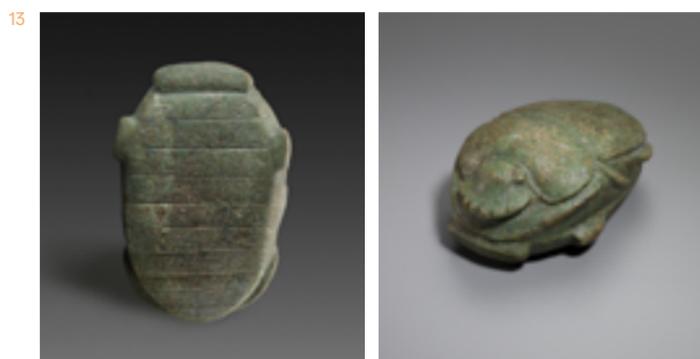
Les essais de la Fondation

Quatre dieux-frères jouent un rôle très important dans la protection du corps du défunt, en particulier de ses viscères. Ainsi, ayant la responsabilité d'un organe précis, chacun veille sur l'un des vases canopes ⑩ : Imsety, à tête d'homme, protège le foie ; Hâpy, à tête de babouin, protège les poumons ; Douamoutef, à tête de chacal, protège l'estomac, et Qebhsenouef, à tête de faucon, protège les intestins. On les retrouve également parfois sous la forme d'un groupe de petites amulettes ⑪ placées sur la momie, cousues sur les bandelettes de lin ou intégrées à des résilles plus complexes. Ils peuvent alors être accompagnés d'Isis, dont les ailes déployées sont un signe de protection supplémentaire. Enfin, ces mêmes dieux sont représentés dans le Livre des Morts, et sa célèbre scène de la pesée du cœur. Ils sont là, debout sur une fleur de lotus devant Osiris, lorsque le défunt est accueilli par Celui qui Préside à l'Ouest et entame sa vie seconde vie ⑫.



Le scarabée était un animal porteur de multiples connotations. Symbole important de renaissance et de l'éternelle répétition des cycles cosmiques – surtout solaires – il était également étroitement lié à la survie du défunt : le scarabée de cœur ⑬, inscrit du chapitre 30B du Livre des Morts et du nom de son propriétaire, devait être à même de remplacer son cœur si celui-ci venait à être détruit. Considéré comme le siège de l'intellect et des émotions, le cœur était l'organe le plus important !

Enfin, un dernier type d'amulettes peut être encore mentionné, lui-aussi dévolu au monde funéraire. Il s'agit de 'piliers-djed', petites colonnes stylisées surmontées de quatre barres horizontales parallèles ⑭⑮⑯. Cette forme étonnante symbolise la colonne vertébrale d'Osiris, dieu funéraire par excellence, et ces amulettes avaient pour but d'assurer la stabilité : c'est bien entendu à une vie stable – et donc éternelle – dans l'au-delà dont il est question. Le pilier-djed fait parfois partie d'une composition élégante qui lui adjoint trois signes hiéroglyphiques ⑰ : la croix ânkh symbolise la vie, le pilier-djed au centre la stabilité, et le sceptre ouas la puissance ; le panier neb, au dessous, indique la totalité. Cette amulette est ainsi aussi bien un rébus linguistique qu'un concentré de protection magique. Tout comme on le voit avec le collier aux amulettes multiples ⑰, avec la figure de Bès panthée ⑱, ou même avec la multiplication des amulettes que l'on pouvait placer sur une momie, il y a peu de doutes que, pour les anciens Égyptiens, l'excès de sacré était un gage de sécurité renforcée !



GESTES DE REEMPLOI ET D'ŒUVRES D'ART

REGARDS CRITIQUES SUR LA SOCIÉTÉ
DE CONSOMMATION ?
UNE HISTOIRE DE RÉCUPÉRATIONS

Olivia Fahmy
Conservatrice collection art contemporain africain
et de la diaspora



Tissus wax, étiquettes, peignes en plastique, ceintures à sangles, tapis bons marchés, armes décommissionnées, cannettes de soda laminées, bouteilles en plastique découpées : autant de matériaux qui servent de supports ou d'éléments de composition et de mise en scène à un important corpus d'œuvres de la collection d'art contemporain africain et de la diaspora de la Fondation. Tour d'horizon en quelques œuvres.



Si Georges Braque avait instinctivement collé sur ses toiles, au début du siècle dernier, des morceaux du réel, si Kurt Schwitters lui a emboîté le pas en introduisant de petits objets réassemblés en de plaisantes compositions dans ses tableaux, Arman aura ensuite poussé plus encore le regard vers les déchets produits par la société de consommation dans ses plus littérales *poubelles* bien après que Marcel Duchamp ait réemployé pour le renverser son urinoir, introduisant un geste sans précédent dans l'histoire de l'art occidental, immortalisé par le photographe Alfred Stieglitz. Les compressions de César auront quant à elles souligné les tensions inhérentes au phénomène du consommé-jeté, rappelant la nécessité de l'optimisation des décharges et du stockage de ces détritiques, tandis que les monumentales toiles suspendues de l'artiste El Anatsui, notamment composées de capsules de bouteilles d'alcool méticuleusement aplaties, pliées et assemblées pour devenir de majestueuses sculptures, rendront hommage à l'essentiel travail des chiffonniers et chiffonniers. Mais qui dit objet *réemployé* ne dit pas *recyclage*, et qui dit *récupération* ne dit pas forcément *écologie*.

Alors comment cette longue tradition est-elle travaillée, interprétée, réinvestie par les artistes d'aujourd'hui, et pour certains et certaines, vue depuis le continent africain ou à travers les positions diasporiques ? Nous en présentons ici un échantillon.

De la fast-fashion globale au désarmement du territoire mozambicain

Dans son spectacle intitulé *Wasted Land* et joué en septembre 2024 au Théâtre de Vidy - Lausanne, la metteuse en scène et performeuse de Durban installée à Berne Ntando Cele engageait son public dans un processus de prise de conscience, entre la bien-pensance de la mode dite « durable » et les effets tangibles de la consommation de vêtements (de la fast-fashion, mais pas que) dans des décharges à ciel ouvert, filmées et projetées en toile de fond de la pièce. Le reste du monde n'a pas besoin de nos déchets (« nous » sous-entendu les pays dits du Nord Global), glissait en somme la performeuse, induisant implicitement que consommer durable ne pourra jamais supplanter l'impact de la simple absence de consommation qui génère ces amas.

C'est dans une dynamique complémentaire que s'inscrit le travail de Jamal Nxedlana, également né à Durban et vivant aujourd'hui à Genève, dans les œuvres de sa série intitulée *Spectrum*. Ici, les figures noires de ses modèles servent de supports, voire de ressource pour véhiculer ces vêtements de deuxième, troisième ou quatrième main ayant parcouru plus d'espace entre les continents que ne le feront jamais dans une vie la plupart des humains. Son œuvre photographique intitulée *Unfulfilled Desire* (que l'on pourrait traduire par « Désir insatisfait ») ① désigne avec esprit critique les nombreuses contradictions à l'œuvre dans une société de consommation générant *in fine* de nombreuses frustrations. Les étiquettes sur lesquelles on imagine volontiers des provenances Made in Bangladesh, China, India, mais aussi, comme le souligne l'artiste, des Made in Italy, Turkey ou encore Styled in the Netherlands ou Germany cachent le visage de l'artiste, posant dans un autoportrait aux traits noyés par les effets de la fast-fashion. La logistique opaque opérant sous la surface des vêtements est ici révélée dans la créativité d'une démarche artistique.

Cette société de consommation occidentale décrite est particulièrement à l'œuvre dans la double sculpture de Barthélémy Toguo intitulée *Schock Long Term Treatment* ②. Ici, ce sont les drapeaux américains travaillés par l'usure qui servent de réceptacles à de nombreux détritiques plastiques (des sacs vides de bouteilles d'eau de grande marque et de pain pour hamburger), en deux objets dont la forme s'apparente à de véritables poubelles et dont le couvercle reprend la forme de toilettes turques. Le message est clair : l'Amérique est désignée dans l'un des symboles les plus unitaires et abstraits – son drapeau – comme la cause et le lieu d'un monde-toilette-poubelle.

Également aux prises avec un matériau textile – le fil – issu du tissage, l'œuvre de Franck Kemkeng Noah ③ renverse non seulement le tapis synthétique qui sert de support à sa peinture, mais également le lieu d'une scène incluant un roi Bamoun, ici représenté par ses vêtements flottants, et transposé au sein de la Chapelle Sixtine, la plus fameuse des salles des palais pontificaux du Vatican. C'est l'usage du tapis qui intéresse l'artiste dans un syncrétisme de lieux et de parures symboliques qui touchent son parcours et ses expériences esthétiques.

Toujours dans le registre des matériaux textiles, Ghizlane Sahli use quant à elle dans ses œuvres de laine et de coton pour broder un récit abstrait des relations contemporaines aux matières et aux corps. Au sein d'une série de sculptures et de tableaux, dont les éléments s'apparentent visuellement à des coraux, ses alvéoles réemploient les parties supérieures de bouteilles en plastique que l'artiste magnifie, rendant leur présence ambiguë. Dans le tableau intitulé *Et la sève fut... 008* ④, ces alvéoles dont la racine latine



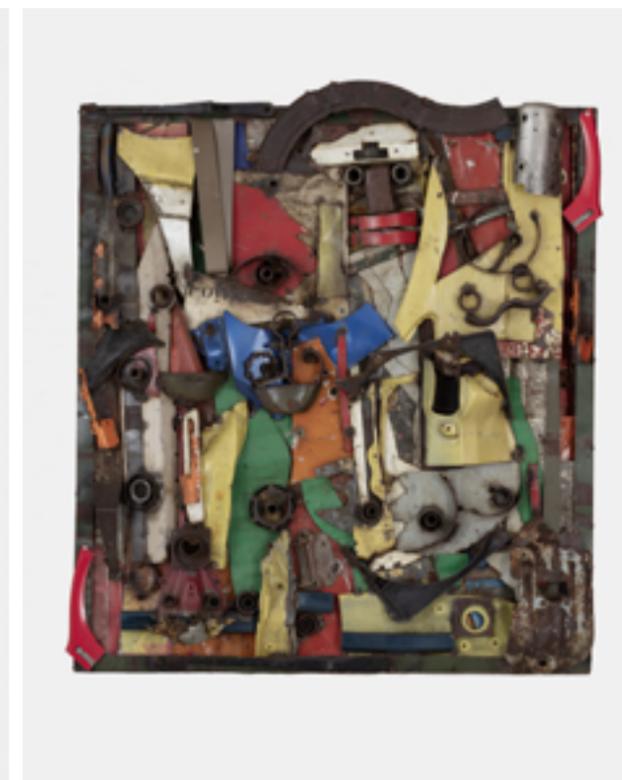
signifie 'petites cavités' et qui font écho à l'organe génital dit féminin, racontent en creux le plastique qui s'est glissé jusque dans les corps organiques.

Usant de la technique du tissage, la chaîne et la trame de l'œuvre étant parfaitement visibles, l'artiste Dickens Otieno ⁴ crée quant à lui de grandes parures étincelantes, composées de fines lamelles de canettes de différentes marques de soda, aisément identifiées en fonction de leurs couleurs. Il s'agit ici de transformer un matériau ordinaire, dont la vocation est de rejoindre (après consommation) le centre de recyclage, pour lui donner une seconde vie, lumineuse qui revalorise et donne à voir les possibilités d'un objet déconsidéré.

Enfin, Gonçalo Mabunda réassemble des armes décommissionnées et des objets en fer pour composer des sculptures tantôt aux traits expressifs, tantôt prenant la forme de trônes morbides, et tantôt de tableaux plus abstraits, comme dans le cas de l'œuvre intitulée *A História de um Soberano Povo* ⁵, que l'on peut traduire en « une histoire du peuple souverain » jetant un regard critique sur les effets de la guerre sur les peuples.

Si donc le réemploi prend des formes aussi vastes qu'il existe de pratiques artistiques, l'attrait de la matière, l'histoire, la transformation et la revalorisation animent plus directement les œuvres présentées ici, qui ne peuvent être détachées du contexte plus large qui motive leur production, soit-il plus personnel, emprunt d'histoire ou plus critique.

4



5

6



Fi- gures de la lai- deur?

D^r Fabienne Fravallo
Conservatrice collection arts décoratifs

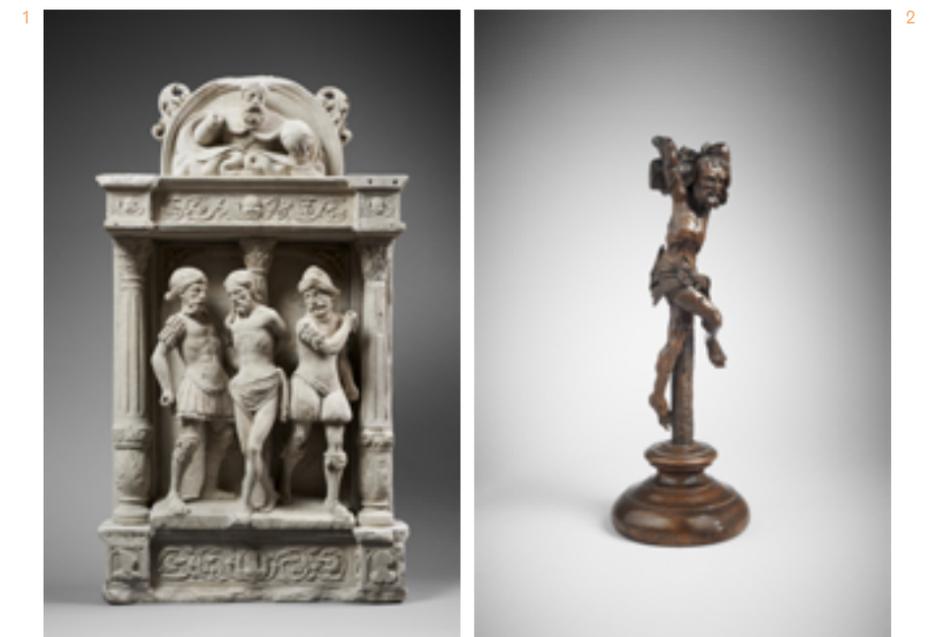
En 2024 a été acquise une étonnante petite sculpture grotesque en buis de la fin de la Renaissance, incitant à pister les autres visages et figures d'apparence disgracieuse au sein de la collection arts décoratifs – et à interroger leurs significations.

Si l'art est volontiers de prime abord associé à la beauté dans la culture occidentale, nombreuses sont pourtant les œuvres qui, depuis l'Antiquité, mettent en scène la laideur humaine, à des fins symboliques, pédagogiques ou encore satiriques.

Incarnations du Mal

Dans un contexte religieux, le récit de la Passion donne aux artistes de multiples occasions de représenter des personnages à rebours des canons de beauté : les bourreaux du Christ, mais aussi le mauvais larron, crucifié à la gauche de Jésus, en sont les figures les plus emblématiques jusqu'aux débuts de la période moderne. Un petit relief en calcaire, réalisé au début du XVI^e siècle en Champagne ou Lorraine, montre la Flagellation du Christ par deux bourreaux en habits de légionnaires romains ①. Si la scène est figurée avec calme et sans outrance, le faciès des tortionnaires dénote une attention particulière pour leurs traits épais, leur nez massif et leur expression brutale accentuée par la sinuosité grimaçante de leurs sourcils. Conformément à la tradition philosophique platonicienne, reprise à son compte par le christianisme, le laid, considéré comme une perturbation de l'ordre parfait de la Création, est associé au Mal. Les visages des bourreaux trahissent donc leur méchanceté foncière, émanation de leur âme pécheresse.

Dans la statuette en bois de chêne sans doute issue d'un groupe représentant la Crucifixion, datée des années 1500-1530 ②, c'est le corps entier du mauvais larron qui traduit sa possession par le démon. La difformité convulsive de sa cage thoracique décharnée et de ses membres tortueux ponctués de plaies béantes renvoie non seulement aux tortures qu'il continue de subir, mais aussi à sa gesticulation visant à le détourner du Christ pour marquer son refus de la foi.





3a

Miroirs du Bien

En dehors du cycle de la Passion, les représentations de saints recourent fréquemment à la figuration d'un personnage dont la laideur met par contraste en valeur les qualités physiques et spirituelles du héros chrétien.

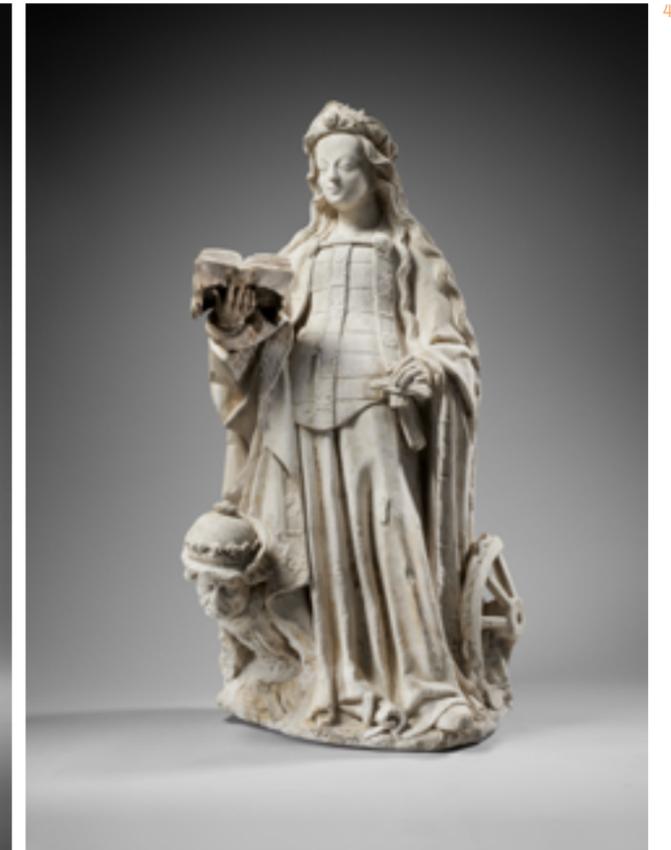
L'épisode de la Charité de saint Martin ③ en offre un bon exemple. Juché sur son cheval somptueusement harnaché, l'évêque de Tours aux boucles soignées et aux traits réguliers coupe un pan de son ample manteau pour en faire don au mendiant dénudé et estropié qui se cramponne à la queue de la monture. Ce dernier cumule tous les stéréotypes de la disgrâce physique : son corps trapu aux muscles noueux et à la colonne vertébrale saillante, son crâne chauve et son expression outrancière s'opposent en tous points à l'harmonieuse élégance de la tenue et du visage du saint. La bienfaisance de ce dernier n'en apparaît que plus flagrante et l'œuvre manifeste par ce biais l'ascendant du divin et sa toute-puissance, qui bénéficie aussi au nécessiteux.

La sculpture lorraine de sainte Catherine d'Alexandrie ④ oppose elle aussi de manière dialectique l'éblouissante beauté de la jeune femme et la laideur grimaçante de son bourreau, l'empereur Maximin, qui rampe ici à ses pieds. Coiffé de sa couronne, celui-ci tourne vers le regardeur un visage à la moue marquée, exprimant à la fois son incrédulité face à la foi et le dépit de sa défaite. Alors qu'il souhaitait la prendre pour épouse, la jeune femme, qui s'y refusait, sortit en effet victorieuse des épreuves qu'il lui infligea et tint tête à cinquante docteurs qu'elle parvint à convertir. L'œuvre symbolise ainsi le triomphe de la foi sur le Mal, et avec une certaine ironie, tourne en ridicule le pouvoir politique et intellectuel dominé par la sainte martyre.

3b



4



Aux origines de la caricature

Si la représentation symbolique du Mal offre un prétexte à la figuration de la laideur, la créativité des artistes y trouve aussi une liberté d'expression hors des canons véhiculés par les idéaux antiques réactivés à la Renaissance. Différents courants, du grotesque à la caricature en passant par la scène de genre, déclinent une panoplie de personnages aux corps difformes et aux visages grimaçants, à l'opposé des règles de décence, de modération et de dignité promues par les classes supérieures de la société.

Vers 1600, le sculpteur du petit lansquenet en buis ⁵ déploie ainsi avec une délectation évidente tous les avatars de la laideur : le vêtement précieusement orné du personnage dévoile avec ostentation le haut de son torse velu et son ventre bedonnant, auquel fait écho un visage lui aussi déformé par un rictus accentué par les veines saillantes de son front et le strabisme de ses yeux exorbités. L'accumulation et l'exagération visent ici à provoquer le rire à l'encontre des *Landsknechte*, ces soldats mercenaires de l'Empire germanique, connus autant pour le faste flamboyant de leur costume que pour leur violence sur les champs de bataille.

Ouvrant la voie à la caricature, le caractère excessif des gestes et des expressions définit aussi les personnages de l'*Allégorie de l'Ouïe* sculptée en ivoire par Paul Heermann ⁶, qui s'inspirent d'une scène de genre conçue par le graveur Cornelis Dusart et diffusée par Jacob Gole. Écoutant leur comparse souffler dans sa cornemuse, un homme et une femme aux traits grossiers – nez bosselés, mentons proéminents, bouches largement ouvertes riant – associent le profil risible de leurs chapeaux déformés à une gestuelle désordonnée teintée d'allusions grivoises.

Destinées aux élites, ces œuvres flattent indirectement les valeurs de la haute société qui se définit par opposition aux classes populaires, ici tournées en ridicule par la dimension presque caricaturale de la représentation. La qualité de cette dernière provoque ainsi non seulement le rire mais également un plaisir esthétique paradoxal, découlant de l'admiration du talent de l'artiste.

Bibliographie

Baridon Laurent et Guédron Martial, *L'Art et la caricature*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2007

Chiquet Olivier, *Penser la laideur dans l'art Italien de la Renaissance, De la dysharmonie à la belle laideur*, Rennes, PUR, 2022

Ecco Umberto, *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007

Guédron Martial, *L'Art de la grimace, Cinq siècles d'excès du visage*, Paris, Hazan, 2011

Robin Diane, « Le plaisir de la laideur. Catharsis comique et interprétation dans les traités français et italiens sur le rire au XVI^e siècle », in Thouret, Clotilde et Wajeman, Lise (dir.), *Corps et interprétation (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Amsterdam/New York, Éditions Rodopi, 2012, p. 239-251



5



DE L'ART EN BOÎTE

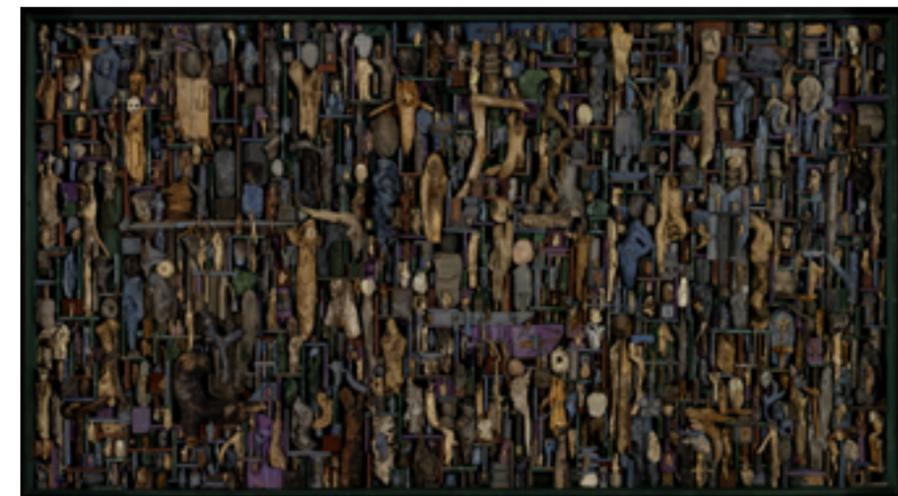
Bertrand Dumas
Conservateur collection beaux-arts

La recherche sur la collection, toujours d'actualité, est l'occasion de se pencher sur plusieurs boîtes d'artistes qui, réunies, offrent un voyage insolite dans l'art et la vie des années soixante.

Jean Claude Gandur collectionnant l'art des années 1960, la présence de boîtes d'artistes dans la collection beaux-arts était presque inéluctable tant cette forme d'expression artistique prolifère au cours de la décennie. Il est vrai que l'époque met alors tout en boîte : les familles dans des villes-dortoirs, les ouvriers dans des usines, les employés dans des bureaux. Tous se déplacent de boîte en boîte, dans une automobile ou une rame de métro. Avec la multiplication des emballages, les hommes comme les marchandises sont soumis au même conditionnement. Les containers n'apparaissent-ils pas au mitan des années 1950 pour les voyages en mer, ou dans les airs, mais toujours à l'abri des intempéries ? La nature elle-même se voit protégée à l'intérieur de parcs ou de réserves.

En prise avec cet environnement socio-économique, les artistes vont alors créer leurs propres boîtes. Le plus souvent de forme parallélépipédique, elles sont autant d'espaces mentaux dans lesquels les artistes déposent le fruit de leur inspiration. Si les célèbres boîtes de conserve de Piero Manzoni (*Merda d'artista*, 1961) n'avaient pas besoin d'être ouvertes pour activer l'imagination, la plupart, comme celles reproduites dans cet essai, exhibent leur contenu. Celui-ci se découvre par la face avant, ouverte ou vitrée, ou de tous côtés lorsque l'agencement le permet. C'est le cas de la *Poubelle* de verre d'Arman ① ou de la *Colonne* en Plexiglas de Martial Raysse ②. À l'opposé de leur lumineuse transparence, l'opaque et sombre *Reliquaire* de Bernard Réquichot ④ dérobe sa teneur aux plus attentifs regardeurs. Entre ces deux visions antagonistes de la boîte d'artistes, celles de Claude Gilli ③ ou Yolande Fièvre ⑤ offrent une autre perception de l'environnement qu'elles prélèvent. Les boîtes d'artistes archivent le passé ou le présent, selon la forme, l'origine ou la symbolique des objets qu'elles renferment. Le choix des accessoires incarne tant celui ou celle qui les a collectés que la nature ou la société qui les a produits. Dans tous les cas, ils sont porteurs de récits intimes ou collectifs dont la transmission découle souvent de leur mode de présentation.

Déposés en vrac ou savamment ordonnés, les objets, depuis qu'ils sont devenus des matériaux de fabrication de l'œuvre d'art, expriment à la fois le rejet de la peinture traditionnelle et la volonté de rapprocher l'art de la vie quotidienne. Nos boîtes d'artistes sont porteuses de cette double aspiration. Comme Pandore, risquons-nous à les ouvrir, pour contempler ensemble ce qu'elles recèlent et racontent du monde qui les a vues naître.



5



La plus scandaleuse

Le contenu d'une poubelle déversé dans une boîte en verre est le dispositif aussi simple que radical expérimenté par l'artiste Arman (1928-2005) à partir de l'automne 1959. La *Poubelle* de la Fondation Gandur pour l'Art date de 1960, année de la toute première exposition de cette série d'œuvres iconoclastes à la Galerie Schmela de Düsseldorf. Les six *Poubelles* présentées à cette occasion trouvent rapidement acquéreur en dépit des quolibets de la presse allemande indignée, à l'instar du *Berliner Zeitung*, à la vue de ce « dépôt d'ordures ». Parmi les acheteurs téméraires, le musée de Krefeld (Rhénanie-du-Nord-Westphalie, Allemagne) est séduit par un exemplaire. La décision en revient à son audacieux directeur, Paul Wember qui, cinq ans plus tard en 1965, consacre une rétrospective au cofondateur du Nouveau Réalisme. Lors de cet événement, il constate que les *Poubelles* suscitent toujours autant la polémique. « Ce qui peut encore choquer, estime-t-il, c'est peut-être l'accumulation brute des déchets et le fait qu'Arman ne les agence pas »¹. Contrairement aux assemblages dadaïstes de Kurt Schwitters, les *Poubelles* d'Arman revendiquent une démarche anti-esthétique démontrant l'insolente liberté artistique avec laquelle travaille alors l'artiste.

Entre 1959 et 1975, Arman en réalise une cinquantaine dont l'évolution du contenu enregistre les habitudes de consommation des ménages et, avec elles, l'augmentation exponentielle de la quantité d'emballages et de plastique. Chaque *Poubelle* devient ainsi « un témoignage anthropologique étonnant d'une époque et d'un lieu », celui de la société française des années 1960.

Notes

¹ WEMBER, Paul, *Arman. Verwandlung des Objekts*, cat. exp., Krefeld, Museum Haus Lange, 1965, cité dans GUIBERT, Marion, « Arman, une révolte européenne « explosive » et « anti-esthétique » », in, catalogue d'exposition [Paris, Centre Georges Pompidou, 22.09.2010 – 21.01.2011], Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 2010, p. 90.



La plus malicieuse

Autre spécialiste de la mise en boîte, Martial Raysse (né en 1936) partage avec Arman une pratique de l'assemblage doublée d'un même esprit de collection et de classification des objets du quotidien. Cependant, ceux qui l'intéressent ne proviennent pas des ordures ménagères mais des rayons du supermarché. En effet, Raysse ne collecte que des objets neufs de consommation courante : boîtes de lessive et de conserve, jouets, gadgets en plastique, panoplie de maquillage, et autres menus objets colorés qu'il assemble à partir de 1959 dans des boîtes ou colonnes en Plexiglas. Celles-ci reprennent à leur compte « le modèle d'organisation structuré et aguichant des présentoirs de vente »². Ainsi, la *Colonne* illustrée empile-t-elle divers petits objets ou ustensiles en plastique, dont des bobines de fils ou autres accessoires de maquillage et de couture renvoyant à l'univers féminin, alors cible privilégiée de la grande distribution.

Au sommet de ce fragile monument de onze étages culmine une houpette de couleur rose, dérisoire emblème de notre société de consommation, ici, tournée en dérision. Curieusement, aucun étalage ne ressemble vraiment à ce type de sculpture, note Martial Raysse et pourtant, au terme de la II^e Biennale de Paris, en septembre 1961, les organisateurs se méprennent en jetant au rebut une œuvre de sa composition qu'ils avaient confondue avec un vrai présentoir de la marque Ambre Solaire³ ! Le comique de l'anecdote ne doit pas oblitérer le pouvoir d'imagination de ces œuvres à la fois poétiques et ironiques. Comme notre *Colonne*, elles parviennent, sans être réalistes pour autant, à convoquer le réel de façon convaincante.

En puisant sa matière première et son inspiration dans les grands magasins, celui qui voit en les Prisunic « les musées de l'art moderne » fait de l'archéologie du présent. En ce sens, Martial Raysse se rapproche d'Arman et ses comparses de l'École de Nice avec lesquels il signe le *Manifeste du nouveau réalisme*, le 27 octobre 1960.

Notes

² GRENIER, Catherine, « Martial Raysse ou le Dernier peintre », in *Martial Raysse*, catalogue d'exposition [Paris, Centre Georges Pompidou, 14.05 – 22.09.2014], Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 2014, p. 19.

³ Anecdote reprise dans GHERGHESCU, Mica, « Chronologie », op. cit. p. 246.

La plus Kitsch

Dans la bande des Niçois, Claude Gilli (1938-2015) est le chineur invétéré. Comme ses amis Arman, Raysse, ou encore Ben Vautier, il amasse des objets du quotidien pour les intégrer plus tard dans ses œuvres. Ses trouvailles ne proviennent pas du Prisunic du quartier, mais des greniers des copains, des brocantes ou des compagnons d'Emmaüs. Gilli fréquente aussi les cimetières de la Baie des Anges où les chapelles funéraires lui auraient inspiré sa manière bien à lui de mettre en boîte son bric-à-brac.

À partir de 1961, il recompose son butin dans d'«étranges reliquaires»⁴ qu'il baptise *Ex-voto*. Le nôtre, datée de 1963, enchâsse dans un cadre rouge du XIX^e siècle, des images découpées et des objets feints relevant du Kitsch populaire, à la fois profane et religieux. Au centre, une starlette suçote la branche de ses lunettes de soleil en nous fixant droit dans les yeux. Près de sa cuisse, une autre créature, nue, souffle des bulles de savon. En dessous, séparée des deux premières par une petite console en bois peint, une troisième poupée de magazine, à demi cachée par une pomme en plastique, se présente comme une nouvelle Ève. Cette référence biblique au sein d'une réunion de trois pin-ups avait de quoi choquer les contemporains indignés «qu'une femme qui se donne à tous sur les pages de magazine puisse devenir, à l'instar d'une sainte, un objet de dévotion»⁵. À cette odeur de scandale se mêle toujours un parfum de nostalgie dans les *Ex-voto – Souvenirs* de Claude Gilli. Quand l'artiste ne colle pas d'anciennes photos de famille, il découpe des images en noir et blanc qui réveillent son âme d'enfant. Il en va ainsi de la «Lightning-Benz», première voiture à combustion au monde à avoir dépassé la barre magique des 200 km/h, record établi le 16 mars 1910 par Barney Oldfield sur la ligne droite de Daytona Beach, en Floride. La légende de l'image, coincée en haut à gauche, relate cet exploit. De l'autre côté, sur une rondelle de bois, un zébu patauge dans l'eau vive d'une rivière. L'image exotique sur un objet-souvenir est le seul élément à déborder de l'emboîtement, comme le signe, chez Gilli, d'une irrésistible tentation de toujours sortir du cadre.



3

Notes

⁴ PERLEIN, Gilbert, «Préface», in *Gilli. Ex-voto, cibles, Paysages-Découpages*, catalogue d'exposition [Nice, Musée d'Art moderne et d'Art contemporain, 10.04 – 06.06.1999], Nice, Éditions de la ville de Nice, 1999, p. 9.

⁵ FRANCLIN, Catherine, «Claude Gilli, l'œuvre débordée par le motif», op. cit. p. 18.

4



La plus mystérieuse

Le très étrange *Reliquaire des rencontres de campagne* de Bernard Réquichot (1921-1961) fait partie de ces boîtes à la frontière du sacré et du profane. Sa restauration entreprise en 2021 a révélé le détail de son contenu en grande partie caché par les agglomérats de peinture qui recouvrent la plupart des objets. Hormis les plumes de faisans et quelques coquilles d'escargots, l'ensemble est englué sous une épaisse couche de pigments tricolores. Impossible alors de distinguer les trois paires de baskets que Réquichot y a englouties. Il s'agit, avec un tesson en terre cuite, des seuls rebuts manufacturés parmi un ensemble de débris d'origine naturelle (ossements, plumes, écorces de bois...). Dès l'entrée de ces déchets hétérogènes dans le *Reliquaire*, se fige l'instant de leur trouvaille. Comme si une fois placés à l'intérieur, les objets trouvés ne subsistaient plus qu'au travers de la pensée et des sensations ressenties au moment de leur collecte⁶. Ce qui les définissait à l'état physique et naturel est aussitôt remplacé par une charge symbolique et poétique, conférant au *Reliquaire* le pouvoir de cristalliser (sous le camouflage de la peinture) un moment éphémère, précisément comme une rencontre. En dépit de sa singularité, le *Reliquaire des rencontres de campagne* partage une même «esthétique de la trouvaille»⁷ avec *Le Festival de l'assassin* de Yolande Fièvre (1907-1983). Cette dernière loge dans des alvéoles en bois peint des pierres, des éponges et des bois flottés glanés sur les plages. Son petit théâtre de nature – de toutes nos boîtes, la plus écologique – répond à une organisation spatiale structurée et esthétisante que récuse le *Reliquaire*. En revanche, comme dans ce dernier, l'accumulation des objets trouvés finit par «nous faire oublier l'image originelle des éléments pour nous en donner une lecture plus abstraite, mystérieuse»⁸.

À l'horizon 2030, toutes ces boîtes entreront dans une même et grande boîte, celle du futur musée de la Fondation Gandur pour l'Art. Cette perspective n'est pas sans évoquer la fameuse *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp dont le premier modèle remonte à 1936. Son idée est alors de concevoir une boîte dans laquelle toutes ses œuvres seraient réunies dans un musée miniature et portatif. Ainsi, valise à la main, Duchamp se voyait-il à la fois représentant et conservateur de son œuvre, évitant, comme à son habitude, la fonction traditionnellement assignée à l'artiste. De la même manière, le collectionneur Jean Claude Gandur, celui qui aime tant cheminer en dehors des sentiers battus, partage-t-il volontiers les ambitions de l'inventeur du *ready-made*, mais pour ses propres collections. Celles-ci, immenses et variées, seront bientôt à la disposition de tous, maintenant que le futur musée a posé ses valises à Caen.

Notes

⁶ Sur l'explication de ce phénomène par Bernard Réquichot, voir DUMAS, Bertrand, *Autopsie d'un artiste. Le Reliquaire des rencontres de campagne de Bernard Réquichot*, [Œuvre du mois de novembre], Genève, Fondation Gandur pour l'Art, 2024.

⁷ GIROUS, Michel, «Réquichot, trouver le temps, l'espace», in *Dado et Bernard Réquichot, La guerre des nerfs*, catalogue d'exposition [Toulouse, Les Abattoirs, 22.02 – 26.05.2002], Toulouse, Les Abattoirs, 2002, p. 38.

⁸ MEYER-ABBATUCCI, Valérie, «Hommage à Bernard Réquichot» (notice), in AJAC, Béatrice (dir.), *Daniel Cordier, le regard d'un amateur*, Paris, Centre Pompidou, 2005, p. 158.

FIGURATION NARRATIVE.

UN AUTRE LANGAGE POP



À l'occasion de son 75^e anniversaire, le Musée d'art de Pully a présenté l'exposition *Figuration narrative. Un autre langage pop*, conçue en collaboration avec la Fondation Gandur pour l'Art. À travers plus de 80 œuvres prêtées par cette dernière, l'exposition proposait de redécouvrir le mouvement méconnu de la figuration narrative, qui a marqué la scène artistique des années 1960-1970 en Europe.

Les six sections thématiques imaginées par les commissaires Victoria Mühlig, conservatrice au Musée d'art de Pully, et Yan Schubert, conservateur collection beaux-arts (FGA), mettent en lumière la manière dont les artistes de la figuration narrative, en réaction à l'abstraction dominante de l'après-guerre, renouent avec la représentation du réel. En s'emparant des images issues de la culture de masse – bande dessinée, photographie, cinéma, publicité – ils développent un langage pictural singulier, profondément ancré dans le quotidien. À travers cette appropriation des codes visuels de la pop culture émergente, les artistes, majoritairement français ou européens, portent un regard à la fois critique et ironique sur les deux décennies marquées par les tensions de la guerre froide et l'essor de la société de consommation des Trente Glorieuses. La lecture lucide de cette période, souvent idéalisée, confère à leurs œuvres une véritable réflexion sur la manière dont les images produites par les médias de masse sont perçues et sur l'impact qu'elles exercent encore aujourd'hui dans notre société contemporaine.



ALEXANDRE LANZ
24 Heures / Le Matin Dimanche

Même si la figuration narrative partage certains thèmes avec le pop art – le bestiaire de superstars de Walt Disney, par exemple – elle tient à s'ancrer dans un quotidien et une réalité politique.

Découpée en six sections thématiques, l'exposition dévoile comment les artistes de ce mouvement ont utilisé les images de la culture de masse pour développer un langage pictural basé sur la représentation du quotidien et alimenté par la bande dessinée, la photographie, le cinéma ou la publicité.

ÉLÉONORE SULSER
Le Temps

GILLES DE DIESBACH
RTS

« Crash », « Zzz... zzz... », « Slmmm », les onomatopées fusent. Rouge révolutionnaire, vert pomme, orange homard, pink bubble gum, bleu nuit américaine, jaune citron, les couleurs claquent. On reconnaît des people, des icônes, des personnages de dessins animés ou de BD, des pin-up, des seins, des meubles, de l'électroménager, des pubs, des marques et des slogans.

La figuration narrative ? Une « cousine » méconnue et pourtant passionnante du pop art anglo-saxon.

AURÉLIE LEBREAU
La Liberté

Début des années 1960, l'abstraction est à la mode. En Europe, en réaction à cette émulation, des artistes préfèrent se confronter à leur quotidien. Ils s'appellent Hervé Télémaque (1937–2022), Bernard Rancillac (1931–2021), Alain Jacquet (1939–2008), Erró (né en 1932) ou Chryssa Romanos (1931–2006), et s'intéressent à la culture de masse, à la société de consommation, aux divertissements populaires, mais aussi à la représentation du pouvoir, à la banalité des villes et à la violence des guerres...

Le sous-titre de l'exposition le rappelle opportunément, la Figuration narrative, loin d'être une simple démarcation du Pop Art anglo-saxon, parle « un autre langage », plus politique et polémique.

MAÏLYS CELEUX-LANVAL
Beaux Arts Magazine

JEAN-FRANÇOIS LASNIER
Connaissance des arts

ÉTIENNE DUMONT
Bilan

Le pop art (...) démarre à Londres dans les années 1950. Sa diffusion internationale, dans la mesure où le mouvement a touché tout le monde comme jadis le baroque ou le néoclassicisme, date de la décennie suivante. Il y a alors eu face à une peinture qui exprimait beaucoup tout en ne disant rien (l'abstraction donc), un besoin de concret. Celui-ci ne s'est pas manifesté partout de manière identique. Les Américains, d'Andy Warhol à Roy Liechtenstein, ont glorifié la culture populaire dans ce qu'elle pouvait avoir de plus trivial. Le supermarché incarnait désormais la nature profonde des USA. Ces artistes sont ainsi devenus les complices de ce qu'on s'est mis à appeler en Europe la « société de consommation ». Les artistes français se sont en revanche montrés plus critiques. Plus acerbes. (...) Mine de rien, ils préparaient leur Mai 68.

J'ai grandi avec ces œuvres qui passent sous les radars. Quelques musées commencent à montrer de l'intérêt pour cette période. Je pense que c'est le rôle du collectionneur de remettre à l'honneur ces peintres qui ont écrit l'histoire de l'Europe, surtout après la guerre.

Propos de
JEAN CLAUDE GANDUR
recueillis par
Emmanuel Grandjean,
The Art Newspaper

Lisible et explicite – elle pourrait se passer des cartels –, cette exposition a le mérite de saisir et de mettre en cause le moment d'émergence de la communication de masse, qui donne à ces esthétiques nécessairement très marquées temporellement une acuité politique qu'on avait peut-être oubliée.

OLIVIER CELIK
L'Œil

Dans les années 1960, la société de consommation est « glorieuse » et une nouvelle iconographie fleurit dans les magazines, la BD, le cinéma, la télévision ou la publicité. Les artistes s'emparent de ces codes qu'ils détournent et qui nourrissent un nouveau langage pictural, qui donnera naissance à la Figuration narrative.

STÉPHANIE PIDDA
Le Quotidien de l'Art

Il y aura deux publics. Il y a un public qui va venir pour l'esthétique. Il y a une très belle esthétique de travail, c'est très visuel, très simple d'appréhension. Et puis, il y a un public qui va venir pour découvrir le message. Les messages que ces peintres ont voulu convoquer à leur époque. C'est cela qui m'intéresse en réalité. Tant mieux s'il y a de l'esthétique, parce que je suis quelqu'un qui attache beaucoup d'importance à ce qui est beau, mais parce que le beau apaise et le message fait réfléchir. Et il faut les deux.

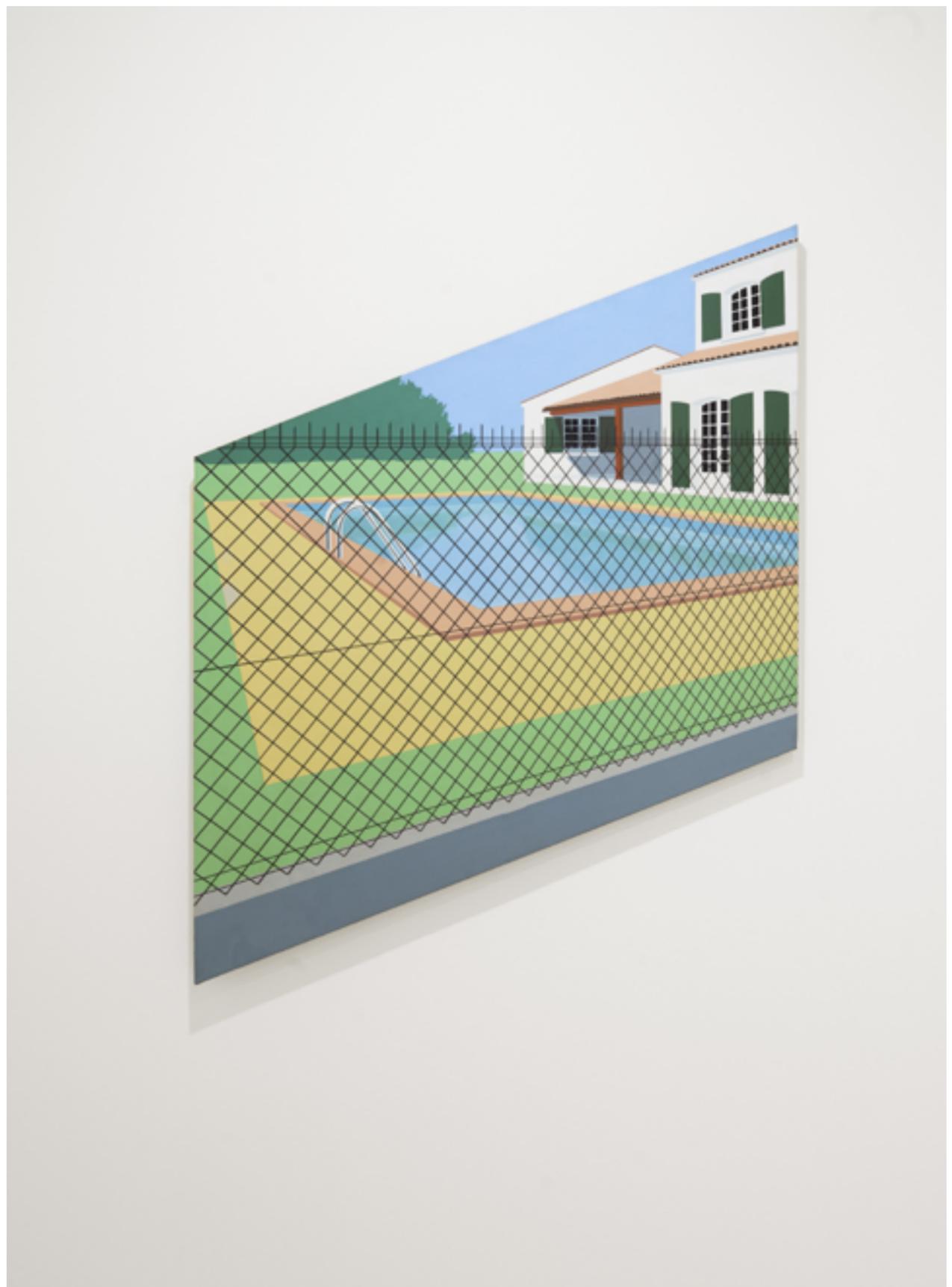
Propos de JEAN CLAUDE GANDUR
recueillis par Epiphane Amanfo,
Radio Cité Genève

4



5





6

**UN MUSÉE
POUR LA
FONDATION
GANDUR
POUR L'ART**



Depuis sa création en 2010, la Fondation Gandur pour l'Art a pour mission de rendre visibles et accessibles au plus grand nombre ses collections d'envergure internationale qui constituent un héritage culturel remarquable. Empreinte des valeurs de partage et de dialogue chères à son fondateur, Jean Claude Gandur, elle est à l'origine de nombreuses expositions et partenariats avec de grandes institutions culturelles. Aujourd'hui, la Fondation Gandur pour l'Art franchit une étape historique avec le lancement du projet d'un musée entièrement consacré à ses collections.

À travers la création d'une association loi 1901, l'Association Gandur pour l'Art, les collections de la Fondation seront ainsi bientôt exposées de manière pérenne dans un lieu qui leur sera entièrement dédié, à Caen, tout près du Mémorial.

Jean Claude Gandur souhaite que ce futur musée soit un véritable lieu de vie, d'art et de culture inclusif et ouvert à tous les publics notamment aux plus jeunes, en interaction totale avec la nature environnante, où œuvres et objets d'art d'époques et de civilisations différentes se feront écho et entreront en résonance.

NOS MISSIONS

Accueillir et partager

Il s'agit de deux missions phares de la Fondation Gandur pour l'Art qui veut rassembler sans distinction de genre, de classe ou d'âge. Telle une agora, ouverte sur la ville et le monde, le futur musée

Gandur prolongera cette vocation à travers son architecture, sa scénographie et le large éventail de services et de technologies qu'il proposera pour s'adresser à tous les publics. Le large éventail des services proposés ouvrira la voie à des échanges en tous genres.

Rechercher et publier

L'équipe scientifique, constituée de conservateurs et conservatrices spécialistes dans leur domaine de prédilection, en lien notamment avec des chercheurs, ou des étudiants, produit une documentation conséquente, en ligne ou par le biais de publications scientifiques, et contribue à l'organisation des expositions. À ce jour, onze catalogues d'expositions auxquels s'ajoutent quatre catalogues de collections, dont un double volume, ont vu le jour. Elle poursuivra son important travail d'étude sur les objets et œuvres des collections dans le cadre de la préfiguration du musée et pour accompagner les visiteurs dès l'ouverture.

Transmettre

C'est une des missions capitales du futur lieu qui revendique l'ambition d'éclairer les visiteurs sur la richesse et la diversité des cultures du monde. Cette dimension culturelle et éducative, orientée en priorité sur les plus jeunes, pourra prendre racine dans les collections plurielles de la Fondation Gandur pour l'Art. Les réflexions menées en lien avec ces dernières permettront d'aborder aussi les problématiques sociétales de notre époque.

Connecter

Point de convergence entre le local et l'international, entre les arts et les loisirs, entre la contemplation et l'expérimentation, le site mettra en relation les sensibilités et les cultures. L'agencement et la diversité de ses espaces susciteront la visite culturelle tout autant que la flânerie contemplative et les rencontres entre les curieux et les créatifs.

NOS COLLECTIONS

Les collections de la Fondation Gandur pour l'Art réunissent les mondes antique et moderne, de l'ère des pharaons du quatrième millénaire avant J.-C. jusqu'à nos jours, à travers cinq grands domaines.

L'archéologie

Plus de 1 250 pièces d'art égyptien, romain, grec et proche-oriental qui témoignent des nombreuses facettes des civilisations auxquelles elles appartiennent.

Les beaux-arts

Près de 1 300 œuvres d'art moderne et contemporain, essentiellement des tableaux européens d'après-guerre issus de la seconde École de Paris (1945-1962), du mouvement CoBrA, de la figuration narrative, du Nouveau Réalisme et de Supports/Surfaces.

Les arts décoratifs

Un ensemble de plus de 400 pièces incluant sculptures, meubles et objets d'art du 12^e au 18^e siècle.

L'ethnologie

Plus de 400 objets en lien avec les pratiques religieuses d'Amérique latine et d'Océanie.

L'art contemporain africain et de la diaspora

Plus de 420 œuvres d'artistes qui entretiennent des liens forts avec le continent africain et son histoire, du Maghreb à l'Afrique australe.

NOS VALEURS

Les valeurs portées par la Fondation Gandur pour l'Art sont l'intégrité, le partage, l'échange, la transmission, l'intégration sociale, l'hospitalité, l'écoresponsabilité, la créativité et l'esprit d'initiative. Elles dessinent une ligne de conduite qui s'inscrit dans le cadre du Code de déontologie formulé par le Conseil International des Musées (ICOM), dont la Fondation Gandur pour l'Art est membre.

Initiation et transmission

Lieu d'initiation et de transmission largement ouvert sur le monde, la Fondation Gandur pour l'Art ambitionne de faire de ses collections le socle d'un savoir partagé à l'échelle locale comme internationale. Le futur musée invitera ainsi les visiteurs à être plus que des spectateurs, à s'impliquer activement et à interagir avec le lieu et les œuvres exposées.

Goût artistique et pratiques culturelles

La Fondation Gandur pour l'Art est très attachée à faire naître chez ses divers publics, et particulièrement les jeunes, le goût pour la création artistique et les pratiques culturelles. Cette ambition, qui correspond aux Objectifs formulés par l'Organisation des Nations Unies en faveur du Développement Durable, est au cœur du projet du futur musée Gandur à Caen et se traduira dans ses espaces et les services proposés.

Innovation

Par sa configuration et sa programmation, le musée Gandur entend contribuer aux transformations du secteur culturel. En mettant l'innovation au cœur de son projet, il s'attachera notamment à faire évoluer la relation que les visiteurs entretiennent avec les espaces et les œuvres.

Mixité

Au cœur de la transformation urbaine, la Fondation Gandur pour l'Art est particulièrement attentive à la mixité culturelle et sociale. Le musée sera un espace de bien-vivre ensemble au service des habitants et des visiteurs et contribuera au rayonnement touristique et culturel de la ville et de la région.

UNE HISTOIRE QUI A DE LA MÉMOIRE

Passé, présent et futur. En 2017, un premier prêt au Musée de Normandie pour l'exposition *Voyages en Égypte, Des Normands au pays des pharaons au XIX^e siècle*, a jeté les bases d'une relation entre la Fondation Gandur pour l'Art et la ville normande qui n'a eu de cesse de se renforcer depuis. Ce lien a culminé avec l'annonce, en mai 2024, du choix de Jean Claude Gandur de construire son futur musée à Caen. Ce lieu d'art, de vie et de culture mettra en lumière les différentes collections de Jean Claude Gandur et incarnera sa vision d'un art accessible au plus grand nombre, outil de dialogue et de compréhension entre les peuples.

23 JUIN 2017 → 7 JANV. 2018

Éternelle et fascinante Égypte... En 2017, le Musée de Normandie proposait une exposition sur le voyage en Égypte au XIX^e siècle qui s'attachait à montrer la « passion française » pour l'Égypte et la manière dont le regard changea, au cours de ce siècle, avec l'archéologie, les récits de voyage et la découverte de l'Autre. Pour cette exposition, la Fondation Gandur pour l'Art a prêté 80 objets de la collection d'archéologie égyptienne.

DU 14 JUILL. 2020 → 31 JANV. 2021

À travers l'exposition *La Libération de la peinture, 1945-1962*, la Fondation Gandur pour l'Art et le Mémorial de Caen invitaient à découvrir comment les traumatismes de la Seconde Guerre mondiale avaient durablement changé le cours de l'art et amené les artistes européens à inventer un nouveau langage pictural capable d'exprimer les bouleversements intimes et sociétaux de leur génération. 75 tableaux de l'abstraction lyrique créés entre 1945 et 1962 illustraient le propos curatorial

DU 22 JUIN → 31 DÉC. 2023

A l'occasion de leur deuxième collaboration, la Fondation Gandur pour l'Art et le Mémorial de Caen ont présenté *Années pop, années choc, 1960-1975*, une exposition croisant art et histoire qui portait sur les mouvements sociaux, politiques et culturels de contestation en France de 1960 à 1975. Elle présentait les œuvres d'artistes proches de la figuration narrative, ainsi que des objets historiques provenant des collections du Mémorial.

24 MAI 2024

Après un long processus de sélection, la Fondation Gandur pour l'Art choisit la ville de Caen pour bâtir son futur musée.

18 OCT. 2024

À la suite de l'annonce de l'implantation du futur musée de la Fondation Gandur pour l'Art à Caen en Normandie, Jean Claude Gandur est venu présenter aux Caennais ses collections et sa vision pour le futur lieu de culture, d'art et de vie qui sera partie prenante du dynamisme de leur ville. Une conférence lors de laquelle il a pu également rappeler son attachement à la ville de Caen : « Quand je suis arrivé ce matin, que je marchais pour me rendre à la mairie, j'ai eu cette sensation bizarre. J'avais l'impression d'avoir toujours habité là. Quand je suis à Caen, j'ai la sensation de revenir chez moi. »

26 OCT. 2024 → 23 FÉV. 2025

Le musée des Beaux-Arts de Caen consacre une exposition aux grandes séries dessinées de Judit Reigl, des *Éclatements* sur papier de 1954 aux *Oiseaux* de 2012. À cette occasion, la Fondation Gandur pour l'Art prête deux œuvres peintes, emblématiques, témoignant du lien étroit entre peinture et dessin dans la pratique de l'artiste.

5 AVR. → 28 SEPT. 2025

L'exposition *Par tous les dieux!* – organisée conjointement par le Musée de Normandie et la Fondation Gandur pour l'Art, dans le cadre du Millénaire de la ville de Caen – invite à découvrir ces dieux célèbres ou méconnus qui ont façonné l'Antiquité et continuent encore de fasciner aujourd'hui. À cette occasion, la Fondation prête 80 objets issus des collections d'archéologie, qui viennent compléter les objets provenant d'autres institutions prêtesuses.

26 JUIN → 29 SEPT. 2025

Dans l'œil du collectionneur
En route vers le futur musée caennais

La Fondation Gandur pour l'Art invite les habitants de Caen ainsi que ses visiteurs à entrer dans l'univers de Jean Claude Gandur. Qu'est-ce qui pousse Jean Claude Gandur à collectionner? Comment se font ses choix? Qu'est-ce qui le fait vibrer?

Les prêts de la Fondation

Nicolas de Staël	55
Antoni Tàpies. <i>The Practice of Art</i>	55
Prêt à long terme au Museum Hundertwasser	56
<i>Americans in Paris. Artists Working in Postwar France, 1946-1952</i>	56
<i>Mondes souterrains</i>	57
<i>The New School of Paris through its Pioneering Women (1945-1964)</i>	57
<i>A nós a liberdade</i>	58
<i>Socle du Monde, Do it</i>	58
<i>Abstrait:</i>	59
<i>Senteurs célestes, arômes du passé</i>	59
<i>Vivre et mourir en Égypte</i>	60
CONTEXTILE 2024	60
Ferdinand Springer, <i>Le geste et l'esprit</i>	61
<i>La haute note jaune</i>	61
Niki de Saint Phalle	62
Jean Tinguely	62
Dubuffet e <i>l'Art Brut. L'arte degli outsider</i>	63
Judit Reigl, <i>l'Envol. Dessins et peintures (1954-2012)</i>	63
Nadia Léger. <i>Une femme d'avant-garde</i>	64

Nicolas de Staël

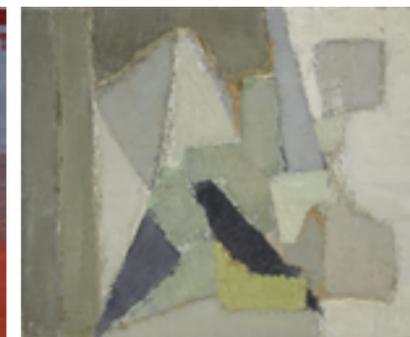
9 février → 9 juin 2024

Fondation de l'Hermitage,
Lausanne (Suisse)

Commissariat
Charlotte Barat, Pierre Wat, Marie du
Bouchet, Fabrice Hergott et Sylvie Wuhrman



1 ↑
Nicolas de STAËL
*Fleurs blanches
et jaunes*
1953



2 ↗
Nicolas de STAËL
Composition grise
1949

Antoni Tàpies. *The Practice of Art*

21 février → 24 juin 2024

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
Madrid (Espagne)

17 juillet 2024 → 13 février 2025

Fundació Antoni Tàpies,
Barcelone (Espagne)

Commissariat
Manuel Borja-Villiel



3 ↑
Antoni TÀPIES
*Porta vermella
n° LXXV*
1958

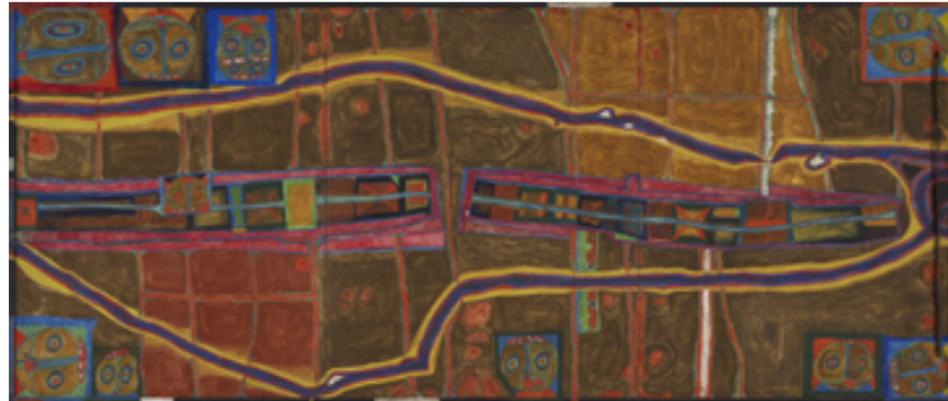


4 ↗
Antoni TÀPIES
Relief ocre sur rose
1965

Prêt à long terme au Museum Hundertwasser

28 février 2024 → 1^{er} janvier 2027

Kunst Haus Wien, Museum Hundertwasser, Commissariat
Vienne (Autriche) Andreas J. Hirsch



5 ↑
Friedensreich
HUNDERTWASSER
Le Presque Cercle
Octobre 1953

Americans in Paris. Artists Working in Postwar France, 1946-1952

2 mars → 20 juillet 2024
Grey Art Museum,
New York (États-Unis)

3 septembre 2024 → 5 janvier 2025
Addison Gallery of American Art,
Andover (États-Unis)

Commissariat
Debra Bricker Balken et Lynn Gumpert



6 ↑ Jack YOUNGERMAN
Map
1954

7 ↗ Jack YOUNGERMAN
Composition White on Black
1954

Mondes souterrains

27 mars → 22 juillet 2024

Musée du Louvre-Lens,
Lens (France)

Commissariat
Alexandre Estaquet-Legrand,
Jean-Jacques Terrin et Gautier Verbeke



8 ↑
Anonyme
Lavamano à décor de diables
1^{er} quart XVI^e siècle
(1505 - 1520)

The New School of Paris through its Pioneering Women (1945-1964)

13 avril → 23 mai 2024

Perrotin
New York (États-Unis)

Commissariat
Thomas Schlessler



9 ↑
Maria Helena
VIEIRA DA SILVA
Paris, la nuit
1951

10 ↗
WOLS
Composition
Vers 1946-1947

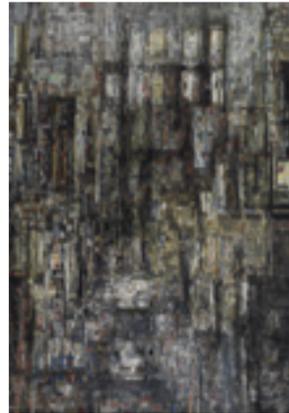
11 ↗
Wou-Ki ZAO
30.10.61
30 octobre 1961

A nós a liberdade

24 avril → 26 juillet 2024

Palais de São Bento,
Lisbonne (Portugal)

Commissariat
Joana Baião



12 ↑
Maria Helena
VIEIRA DA SILVA
Dédale
1975

Socle du Monde, Do it

24 mai → 24 novembre 2024

Heart – Herring Museum
of Contemporary Art, Herring (Danemark)

Commissariat
Tijs Visser



13 ↑
ARMAN
*Accumulation
Renault n° 134*
(série *Accumulations*,
1959-1970)
1968



14 ↗
CÉSAR
Relief tôle klaxon
1962



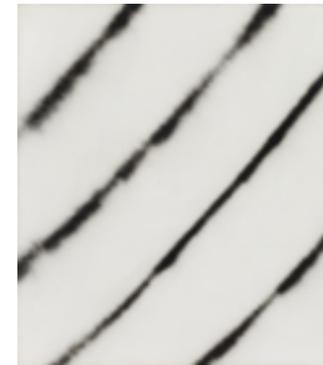
15 ↗
Gérard DESCHAMPS
Sans titre
1961

Abstrait:

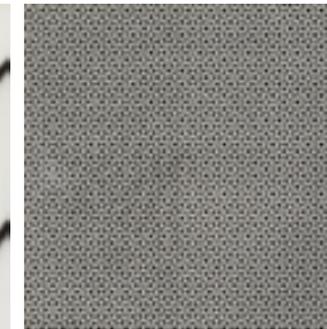
31 mai → 18 août 2024

La Boverie,
Liège (Belgique)

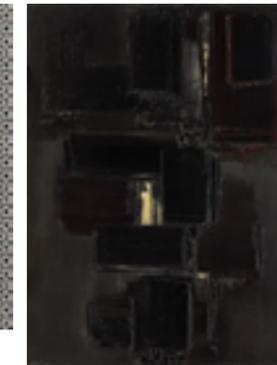
Commissariat
Martine Droixhe, Françoise Safin
et Marc Sterkendries



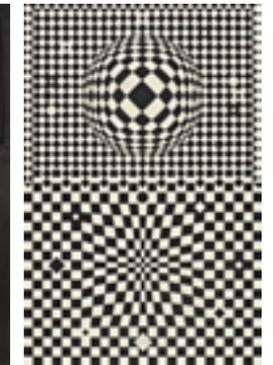
16 ↑
Martin BARRÉ
67-Z-12-80x72
(série *Zèbres*, 1967)
1967



17 ↗
François MORELLET
3 doubles trames
0° 30° 60°
1971



18 ↗
Pierre SOULAGES
Peinture 81 x 60 cm,
28 novembre 1955
1955



19 ↗
Victor VASARELY
Vegaviv II
1955

Senteurs célestes, arômes du passé

20 juin 2024 → 3 février 2025

Site archéologique Lattara,
musée Henri Prades, Lattes (France)

Commissariat
Diane Dusseaux, Jérôme Gonzalez,
Éric Perrin-Saminadayar, Rosa Plana-Mallart
et Frédéric Servajean



20 ↑
Vase décoré
et inscrit, à anses
arrondies
4^e quart II^e millénaire
avant J.-C.



21 ↗
Plaquette avec dix
vases à onguents
VII^e - IV^e siècle
avant J.-C.

Vivre et mourir en Égypte

27 juin → 3 novembre 2024

Musée d'Aquitaine,
Bordeaux (France)

Commissariat
Laurent Védrine, Marie-Pierre Chaufray,
Raphaëlle Meffre et Anne Ziégélé



22 ↑
Statuette de scribe
marchant
VII^e - I^{er} siècle avant
J.-C.

23 ↗
Statuette de prêtre
agenouillé en
position de prière
VII^e - I^{er} siècle avant
J.-C.

24 ↗
Statuette du dieu
Amon-Rê
VII^e - I^{er} siècle avant
J.-C.

25 ↗
Statuette de la
prêtresse d'Amon
Takhybiat
IV^e - I^{er} siècle
avant J.-C.

CONTEXTILE 2024 Biennale d'art textile contemporain

7 septembre → 15 décembre 2024

CIAJG – Centro Internacional das Artes
José de Guimarães (Portugal)

Commissariat
Lala de Diós et Esther Grau



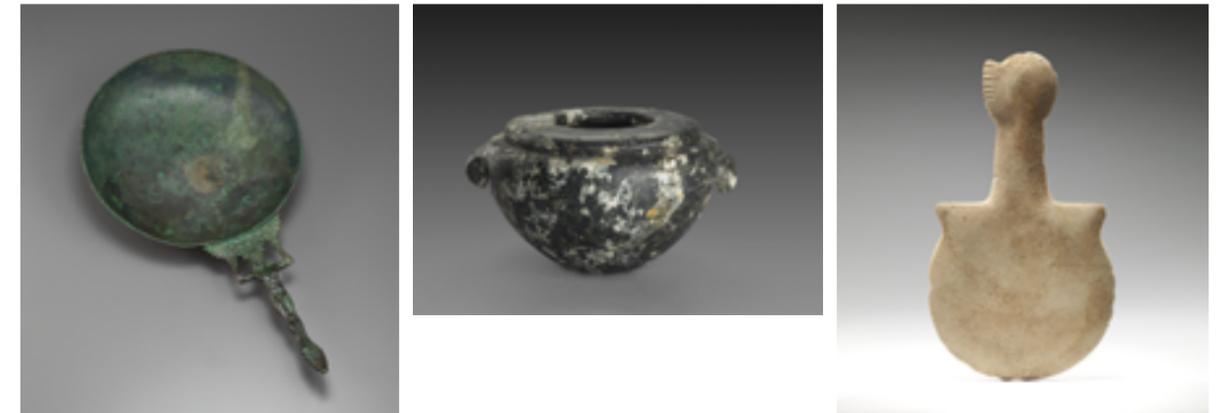
26 ↑
Josep
GRAU-GARRIGA
*Hores de llum
i de foscor*
1986

Ferdinand Springer. Le geste et l'esprit

13 septembre 2024 → 12 janvier 2025

Musée Jenisch,
Vevey (Suisse)

Commissariat
Anne Deltour et Margaux Honegger



27 ↑
Pâtère à manche
en forme de kouros
Fin VI^e - début V^e
siècle avant J.-C.

28 ↗
Vase à anses
en diorite
2^e quart III^e
millénaire avant J.-C.

29 ↗
Idole de type
Kusura-Beycesultan
Milieu III^e millénaire
avant J.-C.

La haute note jaune

5 octobre 2024 → 9 février 2025

Fondation Vincent van Gogh,
Arles (France)

Commissariat
Bice Curiger et Margaux Bonopera



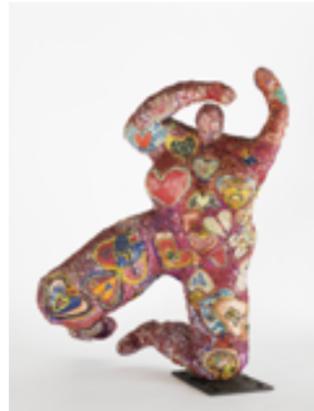
30 ↑
Asger JORN
Den forhadte by
(série *Silkeborg
Sanatorium*,
1951 - 1952)
1951-1952

Niki de Saint Phalle

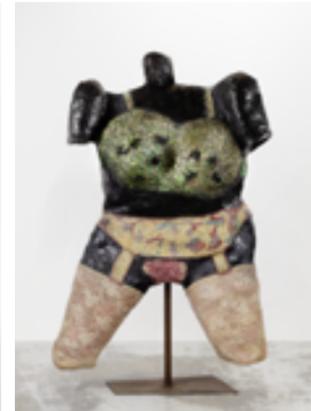
5 octobre 2024 → 16 février 2025

MUDEC – Museo delle Culture di Milano,
Milan (Italie)

Commissariat
Lucia Pesapane



31 ↑
Niki
de SAINT PHALLE
Jackie
Septembre 1965



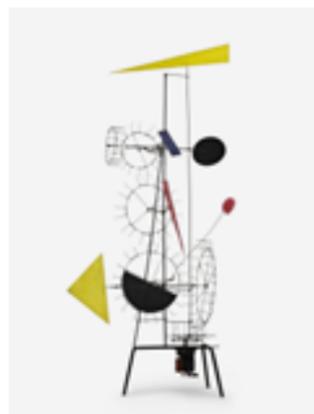
32 ↗
Niki
de SAINT PHALLE
*The Lady Sings the
Blues*
Avril-mai 1965

Jean Tinguely

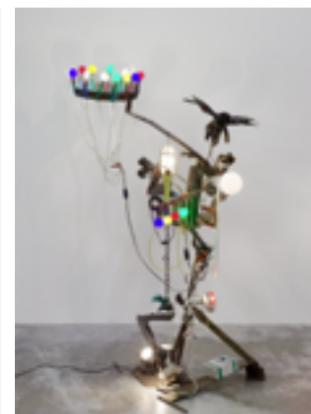
10 octobre 2024 → 2 février 2025

Pirelli HangarBicocca,
Milan (Italie)

Commissariat
Camille Morineau, Lucia Pesapane
et Vicente Todolí



33 ↑
Jean TINGUELY
Méta-Herbin
(série *Sculpture
Méta-mécanique*,
1954-1955)
1955



34 ↗
Jean TINGUELY
Lampe n° 2
1972

Dubuffet e l'Art Brut. L'arte degli outsider

12 octobre 2024 → 16 février 2025

MUDEC – Museo delle Culture di Milano,
Milan (Italie)

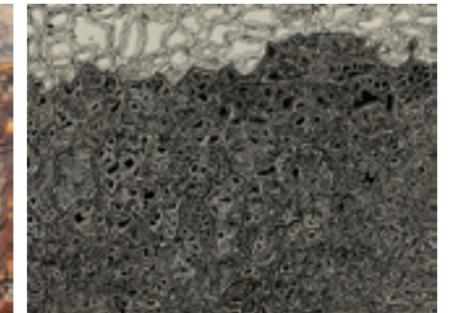
Commissariat
Sarah Lombardi, Anic Zanzi
et Baptiste Brun



35 ↑
Jean DUBUFFET
Le Géologue (série
Tables paysagées,
paysages du mental,
*pierres philoso-
phiques*, 1950-1952)
Décembre 1950



36 ↗
Jean DUBUFFET
L'organique tragique
6 juin 1957



37 ↗
Jean DUBUFFET
Terre triomphante
(série *Terres
radieuses*,
juin-octobre 1952)
Septembre 1952

Judit Reigl, l'Envol. Dessins et peintures (1954-2012)

26 octobre 2024 → 23 février 2025

Musée des Beaux-Arts de Caen,
Caen (France)

Commissariat
Milena Glicenstein et Hanna Alkema



38 ↑
Judit REIGL
Sans titre
(série *Éclatement*)
Septembre 1955



39 ↗
Judit REIGL
Les Huns
(série *Écriture
en masse*)
1964

Nadia Léger. Une femme d'avant-garde

8 novembre 2024 → 23 mars 2025

Musée Maillol,
Paris (France)

Commissariat
Elie Barnavi, Aymar du Chatenet,
Jean du Chatenet, Michel Dragnet,
Léa Rangé et Benoît Remiche



40 ↑

Marcelle CAHN
*Le Tramway de
Strasbourg*
(série *Tramways
de Strasbourg*)
Vers 1925

41 ↗

Nicolas de STAËL
Image à froid
1947

42 ↗

Hans HARTUNG
T 1951-4
1951

Traductions

Chairman's foreword

Jean Claude Gandur
Chairman Founder

One date from 2024 stands out in my mind: 24 May. A day when a decision, an announcement was made, akin to a turning point, when suddenly, a life project materialized, one that would forever change the destiny of the works I have spent so many years collecting.

If I exhibited my works for the first time in a private capacity at the Museum of Art and History in Geneva in 2001, some ten years later, in 2010, when I established the Fondation Gandur pour l'Art, I began to realize that the works I had collected, cared for, preserved, admired, and cherished, were meant to be shared. I was certain that these collections, through both their diversity and quality, did not solely belong to me, but were part of something larger and intended for a greater audience.

Today, a new chapter opens with the announcement of the creation of a museum—or rather, as I like to call it, a place of art, culture, and life—in Caen. Choosing this city from amongst the seven French candidates was a lengthy process, punctuated by a detailed analysis of each city's profile, population, universities, transport system, cultural policy, and more.

It goes without saying that the proposal of the Caen City Council—a magnificent 5-hectare site in the immediate vicinity of the Memorial Caen-Normandy and the *Colline aux Oiseaux* was hard to refuse. But above all, it was a choice made with the heart, and a poised decision guided by the understanding that the people of Caen truly wanted to host these collections and that together we can build an exceptional space.

I am committed to ensuring that this project develops according to two guidelines. The first is respect for the site and the surrounding nature. I want the collections to be presented in a unique architectural and landscaped setting where the whole will blend harmoniously with the existing environment. The second is inclusion. While some people might call me idealistic and I accept this—in my eyes, idealism is a value that allows us to make progress—I am convinced that we can create a place capable of bringing together people of all ages, levels of education, and geographical origins. A place where everyone feels welcome.

Through a dynamic communications policy, and a programme of public exhibitions and events, the Fondation is already working to involve the local population as much as possible in the realization of this project. This was particularly the case this year with the creation of *Le Musée rêvé* by Caen artist Ivan Messac.

This year was also very rich in terms of activities organized by the Fondation, as the pages of this report show. One of the key events was the exhibition *Narrative Figuration. Another Pop Language*, marking our second collaboration with the Musée d'Art de Pully. The Fondation also continued its active loans policy, participating in more than twenty exhibitions, including the presentation of twenty works by artists from the New Realism movement at the Herning Museum of Contemporary Art in Denmark, and the contribution to three exhibitions that took place in Milan in the autumn: *Jean Tinguely at Pirelli HangarBicocca*, and *Niki de Saint Phalle and Jean Dubuffet and Art Brut* at Mudec.

Behind every patronage, exhibition, loan, acquisition, handling, and preservation of works is a passionate team whom I would like to thank for their loyalty. I would also like to extend a special thank you to my Vice-Chairwoman, Carolina Campeas Talabardon, who assists me daily with her talent, professionalism, and commitment, as well as to the members of the Board, who have been a source of unwavering support over this last important year. A year that will remain etched in my memory for the major decision that was made.

EXTRAORDINARY DISCOVERY

A colourful discovery at Saqqara:

the Tomb of the Dean of Royal Physicians, Tetinebefu

Prof. Philippe Collombert,
University of Geneva – Director of the
French Swiss archaeological
mission of Saqqara

The excavations of the Franco-Swiss Archaeological Mission of Saqqara (MAFS) are currently focusing on the excavation of the mastabas (= tombs) of the high dignitaries of the kingdom during the reign of Pepy I (c. 2280 - 2230 BC), and in particular that of the famous vizier Weni. However, during our last campaign (November–December 2024), a completely fortuitous discovery, as is often the case in archaeology, disrupted the excavation mission. At this time, to our surprise, we uncovered a mud-brick structure that had been inserted into the main “street” leading to the mastaba of Weni. A discovery that was widely reported in the media.

During the first excavation campaign in 2022 during work on this street, we came across two successive masses of raw bricks (“Tomb 1” and “Tomb 2” in ①), which partially obstructed the passage-way (see ②). We identified them as more modest mastabas, inserted into the initial funerary complex, after the reign of Pepy I. Indeed, we understand that in other civil necropolises of the Old Kingdom, a phenomenon of “attraction” existed, generated by the presence of important tombs. In short, “squatters” often settled in the immediate vicinity of the mastabas belonging to distinguished figures, from whom they hoped to profit from the fame and/or the service of offerings.

The excavation of the first brick structure, the southern one (“Tomb 2” in ①), proved

to us in 2022 that this was indeed a mastaba. Although the monument is very degraded, a number of limestone slabs found in the surrounding area provide us with the titles and name of the tomb’s owner: a certain Sesi, “dean of the royal physicians”, who had mastered a whole series of medical specialties, since he notably held the titles of “eye doctor” (= ophthalmologist), “[responsible] for the anus” (= proctologist), and “interpreter” [of the obtuse arts?].

Through an almost square-shaped shaft, located to the north, one accessed a burial chamber, of modest dimensions (1.75m × 1.20m), protected by a double vault. This chamber had unfortunately suffered at the hands of quarrymen: of the internal walls in limestone, only two elements remained in place near the entrance. The preserved decoration (jars from the series of seven oils to the west and a pile of offerings to the east) and the vault in raw bricks overhanging the cavity allow us to interpret the whole as one of these so-called “oven” tombs, well known throughout the region. These tombs are usually dated to the end of the Old Kingdom, which could correlate with the dating of our tomb, which was inserted at a later date into a street of tombs from the time of Pepy I. Unfortunately, the excavation of the tomb revealed no material elements that could help with the dating, as the whole had been overly disturbed.

The excavation of the adjacent superstructure (“Tomb 1” in ①), a little further north, promised to reveal a tomb of the same type, more or less contemporary. Based on our findings from the previous tomb, we assumed that there was little hope of gathering interesting information from this one too, given the extreme state of disrepair in which its southern neighbour had been found. Despite these unattractive premises, the excavation of the mastaba began during our most recent campaign, occurring in November 2024.

In addition to its slightly larger surface area, an additional feature distinguished the northern structure from Sesi’s tomb to the south: a huge block of limestone, fallen and broken in two, covered the potential location of the burial shaft. As we soon realized, this slab, which had been brought here in unknown circumstances, had partly sealed the entrance to the shaft, preventing quarrymen from removing elements as they had in the southern tomb.

After removing this large broken slab, we discovered, just below, another large block of limestone. Once turned face up, we discovered that this block was a completely intact and beautifully crafted false door bearing the name of the mastaba’s owner: a certain Tetinebefu (see ③). Like his southern neighbour, he had practised the profession of doctor. In addition to a whole series of more or less banal titles attesting to his position at the royal court, he also bore the main title of “dean of the royal physicians”, like Sesi. To this high office were added the titles of “dentist”, “director of Serqet”, and “director of medicinal plants (?)”, the latter title being attested only once before in existing documentation.

The excavation of the shaft brought another surprise. Rather quickly, the lintel (see ④) and then the limestone door-jamb of the entrance to the burial vault (see ⑤) appeared, proving that the quarrymen who had been notoriously active in this region, had never reached as far as this chamber. The latter appeared in all its splendour: engraved and enhanced with colours that were as vivid as if they had been painted the day before. The ceiling, also in limestone, had been painted in imitation of pink granite. The restoration archaeologist on the team hastened to fix the colours to preserve them, and the excavation of the tomb could resume.

The tomb is of modest dimensions (3.53m long by 1.2m wide and high). As is common for this type of “oven tomb”, the sarcophagus, cut to the dimensions of the room, is embedded in the floor. After the mummy was placed in the sarcophagus, the lid was slid very neatly between the two walls of the chamber, closing off the entire surface.

Once the initial excitement of the discovery had passed, we soon realized that while the tomb had not been stripped by quarrymen, it had been conscientiously emptied of its treasure by looters. They had managed to lift the front of the heavy limestone lid of the sarcophagus, then wedged it in place using a block of stone that was still in position (see ⑥). This made it much easier for them to plunder the mummy and its funerary trousseau. Of this, nothing was found, apart from a few rare wooden elements, probably the remains of walking sticks. One small satisfaction compensated for this disappointment: the stone that the looters had used to wedge the lid of the sarcophagus turned out to be a beautiful table used for offerings!

The inscriptions preserved on the walls of the tomb quickly confirmed to us that this was indeed the Tetinebefu whose false door had been found just above, within the superstructure. The titles mentioned were the same, with the addition of the “great of doctors”.

The decoration follows the classic pattern of the so-called “oven tombs”. The east wall features piles of offerings, series of vases, and a false door. After this, the usual offering list takes up a large space. On the west wall, behind the seven oils, all kinds of vases, necklaces, and other precious objects, chests, bedside tables, sandals, etc., are depicted, as well as a false door, facing the one on the east wall. Finally, the back (south) wall is decorated with representations of granaries.

While the type and decor of the tomb are entirely consistent with those of previously discovered “oven tombs”, the quality of the engraving and the remarkable preservation of the paintings undoubtedly make the Tetinebefu tomb the finest specimen of its kind (see ⑦).

Beyond the purely aesthetic aspect, which cannot be overlooked, the condition of the paintings allows us to observe a number of details that are usually lost: the veins of the stone vases, the galena ore preserved at the bottom of a bag, the tiny inscriptions with the owner’s name painted on the objects, etc. A full study of these details will allow us to learn a little more about certain aspects of the material culture of this period.

The exact dating of the tomb of Tetinebefu remains difficult to determine. It is highly likely that he lived towards the end of the Old Kingdom, probably during the reign of Pepy II. However, the necropolis of Saqqara attests to a remarkable iconographic continuity, notably since ancient models remained largely accessible to artists of the First Intermediate Period, as well as the beginning of the Middle Kingdom. Therefore, a dating later than the end of the Old Kingdom cannot yet be completely ruled out for our small tomb.

A quick analysis of all Tetinebefu’s titles allows us to paint a slightly more precise portrait of this figure. He was clearly a great physician of the Palace, probably even its chief physician; he had mastered several medical specialties, including dentistry, but also, it seems, the science of medicinal plants. Finally, his title of “conjurer of Serqet” indicates that he was also versed in the healing of bites from venomous animals like scorpions and snakes.

This stunning yet unexpected discovery confirms once again, if it were necessary, that one of the greatest joys of Egyptian archaeology lies in the surprises that it has in store for us...



D^r Xavier Droux
Curator of the Archæology Collection

Whether it was to gain the favour of a god, to seek protection from the vagaries of daily life, or to guard against the frightening dangers of the afterlife, wearing an amulet was an effective solution for the ancient Egyptians. These small objects were crafted from all types of materials. Egyptian faience, often blue in colour, but also red, green, yellow, or black, made it possible to mass-produce identical amulets from terracotta moulds, such as this miniature ox leg ①.

Amulets also served as social markers. The privileged classes often owned magnificent examples, expertly carved from hard, often semi-precious stones. While deep red jasper ② or green chrysoprase ③ are minerals found in Egypt – particularly in the mineral-rich Eastern Desert –, lapis lazuli originated from faraway Afghanistan ④. Even rarer were amulets made of precious metals, particularly gold ⑤⑥.

Often, amulets were fitted with a loop or ring at the back, through which a cord was passed, allowing them to be hung and worn as necklaces ⑦ or bracelets. Others, small and with a flat base, could be mounted as a ring; this was perhaps the case with this duck, represented in a resting position, its head turned backwards resting on its body ⑧. It is often difficult to determine to what extent amulets, mainly found in tombs, were actually worn by the living before being deposited in the tomb. Nevertheless, amulets in the form of the god Bes ⑧ were surely worn in daily life, especially as this deity had no obvious funerary connotation. On the contrary, he was invoked to protect the home, pregnant women, and children, amongst others. A mixture of various divine elements – Bes with a bird’s body and two pairs of outstretched wings, standing on a base surrounded by snakes and decorated with dangerous animals,

his head surrounded by those of a lion, baboon, monkey, crocodile, falcon, ram, etc.), this faience object was the ultimate concentrate of magical protection!

However, some amulets were created specifically to accompany the deceased in the afterlife. One particularly curious example takes the form of an index and middle finger side by side. They were generally carved from obsidian, a volcanic stone of a brilliant jay-black colour, also imported from distant lands, probably present-day Ethiopia. These twin fingers, such as the large, finely crafted specimen shown here ⑨, held a specific purpose. Neither the black colour nor the exotic material is incidental. Indeed, these amulets were typically placed near the body of the deceased, or even on the incision made in the abdomen by embalmers during the mummification process. It was through this cut that the internal organs of the deceased were removed before being placed in four canopic jars ⑩. Although necessary, this incision was also considered a threat to the body’s integrity and thus to the survival of the deceased in the afterlife. This amulet was therefore intended to protect and restore what had been breached.

Four brother-gods also played a very important role in protecting the body of the deceased, particularly the internal

organs. Each was responsible for a specific organ and watched over one of the canopic jars ⑩: Imsety, with a man's head, protected the liver; Hapy, with a baboon's head, the lungs; Duamutef, with a jackal's head, the stomach, and Qebehsenuef, with a falcon's head, the intestines. They were also sometimes found in the form of a group of small amulets ⑪ sewn onto the linen bandages of the mummy or integrated into more complex bead-net shrouds. They were sometimes accompanied by Isis, whose outstretched wings were a sign of additional protection. Finally, these same gods are represented in the *Book of the Dead*, in the famous scene of the weighing of the heart. There, they are standing atop a lotus blossom before Osiris, as the deceased is welcomed by He who Presides over the West and begins their second life ⑫.

The scarab beetle held a multitude of meanings. An important symbol of rebirth and the eternal repetition of cosmic cycles, particularly solar ones, this insect was also closely linked to the survival of the deceased. The heart scarab ⑬, inscribed with chapter 30B from the *Book of the Dead* and bearing the name of its owner, was intended to replace the heart if it were destroyed. Considered the seat of the intellect and emotions, the heart was the most important organ of all.

Finally, another type of amulets deserves mention: the “*djed*-pillars”. These small, stylised columns topped with four parallel horizontal bars ⑭⑮, symbolises the spine of Osiris – the quintessential funerary god. They were intended to ensure stability, offering the promise of a stable—and therefore eternal—life in the afterlife.

The *djed*-pillar is sometimes part of an elegant composition featuring three extra hieroglyphic signs ⑰: the *ankh* cross symbolises life, the *djed*-pillar in the centre stability, and the *was* sceptre power, whereas the *neb* basket, below, indicates totality. This amulet is both a linguistic rebus and a concentrate of magical protection. As can be seen in the necklace adorned with multiple amulets ⑱, in the pantheistic figure of Bes ⑲, or in the proliferation of amulets placed on a mummy, there is little doubt that, for the ancient Egyptians, excess in the sacred was a sure path to enhance security!

REUSE AND ARTWORKS

CRITICAL PERSPECTIVES ON CONSUMER SOCIETY? A HISTORY OF RECYCLING

Olivia Fahmy
Curator of the Collection of African Contemporary Art and of the Diaspora

Wax fabrics, garment labels, plastic combs, belts, cheap rugs, decommissioned arms, laminated soda cans, cut-up plastic bottles: all of these are the materials that serve as supports or constitutive elements for a large body of works from the Foundation's Collection of African Contemporary Art and of the Diaspora. Below is a brief overview.

Georges Braque instinctively pasted real items onto his canvases at the beginning of the last century, Kurt Schwitters followed in his footsteps by introducing small objects reassembled into attractive compositions in his paintings, and Arman would look even further by introducing the waste generated by consumer society in its most literal sense, by using garbage cans. All of this was long after Marcel Duchamp had reused a urinal and subverted it, thus marking an unprecedented gesture in Western art history, immortalized by photographer Alfred

Stieglitz. In his compressions, César on the other hand, underlined the tensions inherent in a consumerist society, recalling the need to optimize landfills and waste storage, while the monumental, suspended canvases by artist El Anatsui, notably composed of alcohol bottle caps meticulously flattened, folded, and assembled to become majestic sculptures, paid homage to the essential work of rag-and-bone men. However, as we shall see, *reusing* objects don't necessarily mean recycling, and *recovery* or *upcycling* isn't necessarily related to *ecology*. How is this long tradition worked, interpreted, and reinvested by today's artists, some of whom explore the topic from the perspective of the African continent or its diaspora?

From global fast fashion to the disarmament of Mozambique

In her performance entitled *Wasted Land*, produced in September 2024 at the Théâtre de Vidy - Lausanne, the Durban director and performer Ntando Cele, now based in Bern, encouraged audiences to become aware of the gap between the political correctness of so-called “sustainable” fashion and the tangible effects of clothing consumption (fast fashion, but not only) as seen in open-air landfills, filmed and projected as a backdrop to the performance. The rest of the world doesn't need our waste (“our” as for so called Global North countries), implied the performer, implicitly suggesting that sustainable consumption can never replace the impact of the simple absence of the consumerism that generates such waste in the first place.

The practice of Jamal Nxedlana, also born in Durban and now living in Geneva, is part of a complementary dynamic, as evident in the works from his *Spectrum* series. Here, the black figures of his models serve as supports, even as a resource to wearing these second-, third-, or fourth-hand clothes that have travelled a greater geographical distance than most humans will ever do in a lifetime. His photographic work entitled *Unfulfilled Desire* critically spotlights the many contradictions at work in a consumer society which ultimately generates multiple frustrations. The labels on which we readily imagine the words “Made in Bangladesh, China, India”, but also “Made in Italy, Turkey” or even further “Styled in Netherlands or Germany”, cover the artist's face, creating a self-portrait where his features are lost amongst the effects of fast fashion. The operating logistics under the surface of the clothes is here revealed in the creativity of an artistic practice.

This much-maligned Western consumer society is especially evident in Barthélémy Toguo's double sculpture called *Shock Long Term Treatment*. Here, worn American flags serve as receptacles for a variety of plastic waste (empty bags of high-street water bottles and hamburger buns). The two sculptures are shaped like trash cans with lids shaped like Turkish toilets. The message is clear: America is referred to through one of its most unifying and abstract symbols—its flag—becoming the cause and site of a trash-filled world akin to a toilet.

Also making use of a textile material—in this instance, thread derived from weaving—the piece by Franck Kemkeng Noah uses a synthetic carpet as the support for his painting, but also as the location for a scene featuring a Bamoun king, here represented by his floating clothes and transposed within the Sistine Chapel, the most famous of the Vatican's papal palaces. It is the use of the carpet that interests the artist in a syncretism of places and symbolic adornments that resonate with his own personal and aesthetic experiences.

Again, with textile materials, Ghizlane Sahli uses wool and cotton in her works to embroider an abstract narrative of the contemporary relationships between materials and bodies. In a series of sculptures and paintings, whose elements

visually resemble coral, her cells reuse the upper parts of plastic bottles, which the artist magnifies, thereby rendering their presence ambiguous. In the painting entitled *Et la sève fut... 008*, these cells—whose Latin root designates small cavities and of which the so-called female genital organ is an echo—implicitly tell the story of the plastic that has crept into organic bodies, particularly those of women. Using the technique of weaving, with the warp and weft of the work perfectly visible, artist Dickens Otieno creates large, sparkling ornaments composed of thin strips of cans from different soda brands, easily identifiable by their colour. The aim here is to transform a discredited material destined (after use) to be recycled, so as to give it a second, shiny life with a new value, allowing all the possibilities of a overlooked object to be revealed.

Finally, Gonçalo Mabunda reassembles decommissioned arms and iron objects to compose sculptures with occasionally expressive features, oftentimes in the form of morbid thrones or in more abstract paintings, as in *A História de um Soberano Povo*, which can be translated as “a history of the sovereign people”, casting a critical eye on the effects that war has on populations.

While reuse and “upcycling” may assume forms as vast as there are artistic practices, the appeal of the material, its history, transformation, and revalorisation is very much present in the works shown here, none of which can be removed from the broader context underlying its production, whether more personal, related to History or more critical.

Figures of ugliness?

D' Fabienne Fravalo
Curator of the Decorative Arts Collection

In 2024, a remarkable little grotesque boxwood sculpture from the late Renaissance was acquired, prompting the search for other seemingly unsightly faces and figures within the decorative arts collection and questioning the meaning behind them.

Although art is primarily associated with beauty in Western culture, since antiquity, many works have depicted human ugliness for symbolic, educational, and even satirical purposes.

Incarnations of Evil

In a religious context, the Passion Narrative provides artists with multiple opportunities to depict characters who go

against the traditional canons of beauty: Christ's executioners, but also the wicked thief, crucified to the left of Jesus, are examples of some of the most emblematic figures up until the early modern period. A small limestone relief, produced in the early 16th century in the Champagne or Lorraine region of France, represents the Flagellation of Christ by two executioners dressed as Roman legionaries ①. While the scene is portrayed in a calm and measured manner, the torturers' faces nevertheless demonstrate a particular attention paid to their coarse features, big noses, and brutal expression, accentuated by the grimacing curves of their eyebrows. In accordance with the Platonic philosophical tradition, adopted in turn by Christianity, ugliness, considered a disruption of the perfect order of Creation, was frequently associated with Evil. Therefore, the faces of the executioners betray their fundamental inherent wickedness, an emanation of their sinful soul.

In the oak statuette, which more than likely came from a group representing the Crucifixion and dating from the years 1500-1530 ②, it is the thief's entire body that translates his possession by the devil. The convulsive deformity of his emaciated ribcage and his twisted limbs covered in gaping wounds highlight the tortures he continues to suffer, whereas his body language turning away from Christ may be said to mark his refusal of the faith.

Mirrors of Good

Beyond the Passion Story, the representations of saints frequently resort to including a character whose ugliness,

in comparison, serves to emphasize the physical and spiritual qualities of the Christian saintly hero.

The Charity of Saint Martin ③ offers a good example of this. Sitting on top of his sumptuously harnessed horse, the Bishop of Tours, with his neat curls and regular features, cuts off a hem of his ample cloak to offer it to the naked and crippled beggar who clings in desperation to the horse's tail. The beggar embodies all the stereotypes of physical disgrace: a stocky body with knotted muscles and prominent spine, bald head, and outrageous expression, which are in stark opposition to the harmonious elegance of the saint's attire and face. The latter's beneficence appears all the more obvious, and in this way, the work manifests the ascendancy of the divine and its omnipotence, which also benefits the needy.

The Lorraine sculpture of Saint Catherine of Alexandria ④ also dialectically contrasts the dazzling beauty of the young woman with the grimacing ugliness of her executioner, the Emperor Maximin, who is seen here crawling at her feet. Wearing his crown, he offers viewers a glimpse of his face with a pronounced pout, expressing both his incredulity in Saint Catherine's faith and the disappointment of his defeat. While he had hoped to take her as his wife, the young woman, who refused, emerged victorious from the trials he inflicted on her and stood up to fifty doctors whom she managed to convert. The work thus symbolizes the triumph of faith over Evil, and with a certain irony, ridicules the political and intellectual power overthrown by a holy martyr.

The genesis of caricature

While the symbolic representation of Evil provides a pretext for depicting ugliness, it also affords artists a certain freedom of expression outside the canons conveyed by the ancient ideals revived during the Renaissance. Different movements, from the grotesque to caricature to genre scenes, present a panoply of characters with deformed bodies and grimacing faces, going against the rules of decency, moderation, and dignity upheld by the upper classes of society.

Around 1600, the sculptor of the small boxwood Landsknecht ⑤ clearly seems to revel in his use of all the tropes of ugliness: the character's elaborately adorned garment ostentatiously reveals his hairy upper torso and potbelly, with a face distorted by a grimace accentuated by the prominent veins of his forehead and the squinting, bulging eyes. The accumulation and exaggeration here are intended to provoke laughter at the Landsknechte, the mercenary soldiers of the German Empire, known as much

for the flamboyant splendour of their costume as for their violence on the battlefield.

Paving the way for caricature, the excessive nature of gestures and expressions may also be seen in the figures of Paul Heermann's ivory-carved Allegory of Hearing ⑥, inspired by a genre scene by engraver Cornelis Dusart and disseminated by Jacob Gole. Listening to their companion blow into bagpipes, a man and woman with coarse features—bumpy noses, prominent chins, wide, open laughing mouths—add the ludicrous profile of their misshapen hats to disorderly gestures tainted with bawdy undertones.

Intended for the elite, these works indirectly flattered the values of high society, which defined itself in opposition to the popular classes, here ridiculed by the almost caricatural dimension of the representation. The quality of the latter not only provokes laughter but also a paradoxical aesthetic pleasure stemming from admiration for the artist's talent.

Bibliography

Baridon Laurent and Guédron Martial, *L'Art et la caricature*. Paris: Citadelles et Mazenod, 2007
 Chiquet Olivier, *Penser la laideur dans l'art Italien de la Renaissance, De la dysharmonie à la belle laideur*. Rennes: PUR, 2022
 Ecco Umberto, *Histoire de la laideur*. Paris: Flammarion, 2007
 Guédron Martial, *L'Art de la grimace, Cinq siècles d'excès du visage*. Paris: Hazan, 2011
 Robin Diane, "Le plaisir de la laideur. Catharsis comique et interprétation dans les traités français et italiens sur le rire au XVI^e siècle" in Thouret Clotilde and Wajeman Lise (ed.), *Corps et interprétation (XVI^e-XVIII^e siècles)*. Amsterdam/New York: Éditions Rodopi, 2012, pps. 239-251



Bertrand Dumas
Curator of the Fine Arts Collection

Ongoing research into the collection draws our attention to several artist's boxes, which, taken together, offer an unusual journey into the art and life of the sixties.

As Jean Claude Gandur collected art in the 1960s, the presence of artist's boxes in the Fine Arts Collection was almost inevitable, as this form of artistic expression was popular throughout the decade. It is true that the era put everything in boxes: families in dormitory towns, workers in factories, employees in offices.

Everyone moved from box to box, whether in a car or subway train. With the proliferation of packaging, both people and goods were subject to the same treatment. Containers appeared in the mid-1950s for sea and air travel, but the items transported within them were always protected from the elements. Even nature itself was "protected" within parks and reserves.

In tune with this socio-economic environment, artists began to create boxes of their own. Most often parallelepiped-shaped, they served as mental spaces in which artists placed the fruits of their inspiration. If Piero Manzoni's famous tin cans (*Merda d'artista*, 1961) did not need to be opened to activate the imagination, most of them, like those discussed in this article, display their contents. These can be discovered from the front side, at times open or in glass, or from all sides when the arrangement allows. This is the case with Arman's glass *Poubelle* [bin] ① or Martial Raysse's Plexiglas *Colonne* ②. Contrasting with their luminous transparency, Bernard Réquichot's dark and opaque *Reliquaire* ④ hides its contents from the most attentive of onlookers. Between these two antagonistic visions of the artist's box, those by Claude Gilli ③ or Yolande Fièvre ⑤ offer yet another perception of the environment they represent. Artist's boxes archive the past or the present, depending on the shape, origin, or symbolism of the objects they contain. The choice of ac-

cessories embodies both the person who collected them and the nature or society that produced them. In all cases, they convey intimate or collective narratives, the transmission of which often stems from their mode of presentation.

Whether placed randomly or expertly arranged, objects, since they have become the materials for creating artworks, express both a move away from traditional painting and the desire to bring art closer to everyday life. The artist's boxes shown here carry this dual aspiration. Like Pandora, let us risk opening them, to contemplate together their contents and what these tell us of the world in which they were made.

Scandalous

The contents of a trash can dumped into a glass box is the simple, yet radical method used by artist Arman (1928-2005) in the autumn of 1959. The *Poubelle* [bin] conserved by the Fondation Gandur pour l'Art dates from 1960, the year of the very first exhibition of this series of iconoclastic works at the Galerie Schmela in Düsseldorf. The six *Poubelles* presented on this occasion quickly found buyers despite the gibes of the indignant German press, such as the *Berliner Zeitung*, at the sight of this "garbage dump". The audacious buyers included the Krefeld Museum (North Rhine-Westphalia, Germany) who was won over by the work. The decision to acquire the piece was taken by its bold

director, Paul Wember, who, five years later in 1965, dedicated a retrospective to the co-founder of New Realism. At this event, he declared that the *Poubelles* still aroused controversy. "What can still be shocking," he wrote, "is perhaps the random accumulation of waste and the fact that Arman does not arrange it"¹. In contrast to Kurt Schwitters' Dadaist assemblages, Arman's *Poubelles* demonstrate an anti-aesthetic approach, indicative of the insolent artistic freedom with which the artist worked at that time.

Between 1959 and 1975, he produced some fifty bins, whose contents—recording household consumption habits, and with them, the exponential increase in the quantity of packaging and plastic—evolved. Each *Poubelle* thus became "a surprising anthropological testimony of a time and a place", i.e., that of 1960s' French society.

¹ Wember, Paul, *Arman. Verwandlung des Objekts*, exh. cat., Krefeld, Museum Haus Lange, 1965, cited in Guibert, Marion, "Arman, une révolte européenne 'explosive' et 'anti-esthétique'", in *Arman*, exhibition catalogue [Paris, Centre Georges Pompidou, 22.09.2010 – 21.01.2011], Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 2010, p. 90.

Clever

Another boxing specialist, Martial Raysse (b. 1936) shares with Arman a practice of assemblage coupled with the same spirit of collecting and classifying everyday objects. However, his interest lies not in household waste but in supermarket shelves. Indeed, Raysse only collected novel everyday consumer goods: boxes of laundry detergent and canned foods, toys, plastic gadgets, makeup sets, and other small colourful objects that he assembled from 1959 onwards in Plexiglas boxes or columns. These boast "the structured and enticing organizational model of sales displays"². For example, the *Colonne* shown here stacks various small plastic objects or utensils, including spools of thread or other makeup and sewing accessories referring to the feminine universe, then a privileged target of mass distribution.

At the top of this fragile eleven-story monument rises a pink puff, a paltry emblem of our consumer society, here reduced to ridicule. Curiously, no display truly resembles this type of sculpture, Martial Raysse once stated, and yet, at the end of the 2nd Paris Biennale in September 1961, the organizers mistakenly discarded a work of his composition, having taken it for a real display for the Ambre Solaire brand!³ The humour of the anecdote should not overshadow

the imaginative power of these works, both poetic and ironic. Like our *Colonne*, they manage, without being realistic, to convincingly summon reality.

By drawing his raw material and inspiration from department stores, the man who saw the Prisunic department store chain as "museums of modern art" transformed his present day into a kind of archaeology. In this way, Martial Raysse became closer to Arman and his colleagues from the Nice School, with whom he signed the Manifesto of New Realism on 27 October 1960.

² Grenier, Catherine, "Martial Raysse ou le Dernier peintre" in *Martial Raysse*, exhibition catalogue [Paris, Centre Georges Pompidou, 14.05 – 22.09.2014], Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 2014, p. 19.

³ Anecdote recounted in Gherghescu, MiKa, "Chronologie", op. cit. p. 246.

Kitsch

Amongst the Nice gang, Claude Gilli (1938-2015) was an inveterate bargain hunter. Like his friends Arman, Raysse, and Ben Vautier, he collected everyday objects to later incorporate them into his works. His finds did not come from the local Prisunic store, but from friends' attics, flea markets, or Emmaüs. Gilli also visited the cemeteries along the Nice coastline, where the funeral chapels are said to have inspired his own unique way of boxing up his bric-a-brac.

From 1961 onwards, he recomposed his loot into "strange reliquaries"⁴ he referred to as Ex-voto. Ours, dated 1963, enshrines cut-out images and popular kitsch objects, both secular and religious, in a 19th-century red frame. In the centre, a starlet sucks on the arm of her sunglasses while staring straight into our eyes. Near her thigh, another woman, naked this time, blows soap bubbles. Below, separated from the first two by a small painted wooden console, a third pin-up, half-hidden by a plastic apple, seems to present herself as the new Eve. This biblical reference within a gathering of three pin-ups was enough to shock contemporaries who were outraged "that a woman who gives herself to everyone on the pages of a magazine could become, like a saint, an object of devotion"⁵. The whiff of scandal was always mixed with a scent of nostalgia in Claude Gilli's Ex-voto – Souvenirs. When the artist wasn't pasting old family photos, he was cutting out black and white images that spoke to his inner child. This is the case with the "Lightning Benz", the world's first combustion car to exceed the magical 200 km/h mark, a record set on 16 March 1910, by Barney

Oldfield on Daytona Beach, Florida. The caption to this image, stuck in the top left corner of the work, recounts this feat. On the other side, on a wooden disc, a zebu wades in the waters of a turbulent river. The exotic image on a souvenir object is the only element to emerge from the box, a sign, in Gilli's work, of his irresistible temptation to always go outside the frame.

⁴ Perlein, Gilbert, "Préface" in *Gilli. Ex-voto, cibles, Paysages-Découpages*, exhibition catalogue [Nice, Musée d'Art moderne et d'Art contemporain, 10.04 – 06.06.1999], Nice, Éditions de la ville de Nice, 1999, p. 9.

⁵ Francblin, Catherine, "Claude Gilli, l'œuvre débordée par le motif", op. cit. p. 18.

Mysterious

The highly unusual Reliquaire des rencontres de campagne by Bernard Réquichot (1921-1961) is one of those boxes that vacillates between the sacred and the profane. Its restoration, undertaken in 2021, revealed the details of its contents, largely hidden by the clumps of paint that cover most of the objects. Apart from the pheasant feathers and a few snail shells, the ensemble lies under a thick layer of tricolour pigments. It is therefore impossible to distinguish the three pairs of sneakers that Réquichot mired inside. These, along with a terracotta shard, are the only examples of manufactured waste amongst a collection of detritus of natural origin (bones, feathers, wood bark, etc.). As soon as the elements of this eclectic mix enter the Reliquaire, the moment of their discovery is set. It is as if once they are placed inside, these found objects only exist through the thoughts and feelings experienced by the artist at the moment they were discovered⁶. What defined them in their physical and natural state is immediately replaced by a symbolic and poetic charge, giving the Reliquaire the power to crystallize (under camouflage of paint) an ephemeral moment, just like an encounter or rencontre in French. Despite its uniqueness, the Reliquaire des rencontres de campagne shares a similar "aesthetic of the find"⁷ with Le Festival de l'assassin by Yolande Fièvre (1907-1983). The artist houses stones, sponges, and driftwood gleaned from beaches in painted wooden cells. Her small theatre of nature—the most ecological of all our boxes—responds to a structured and aestheticizing spatial organization rejected by the Reliquaire. On the other hand, in both works, the accumulation of found objects ends up "making us forget the original image of the elements to give us a more abstract, mysterious reading of them."⁸

By 2030, all these boxes will fit into a single, large box, that of the future museum of the Fondation Gandur pour l'Art. This perspective is reminiscent of Marcel Duchamp's famous Boîte-en-valise, the first model of which dates to 1936. His idea was to design a box in which all his works could be brought together in a miniature, portable museum. Therefore, suitcase in hand, Duchamp saw himself as both the representative and curator of his own work, avoiding, as was his habit, the role traditionally assigned to the artist. In the same way, collector Jean Claude Gandur, who so loves to wander off the beaten track, willingly takes on the same ambitions for his own collections as

the inventor of the ready-made. Immense and varied, these collections will soon be available to all, once the future museum opens in Caen.

⁶ For the explanation of this phenomenon by Bernard Réquichot, see Dumas, Bertrand, *Autopsie d'un artiste. Le Reliquaire des rencontres de campagne de Bernard Réquichot*, [November's work of the month], Genève, Fondation Gandur pour l'Art, 2024.

⁷ Girous, Michel, "Réquichot, trouver le temps, l'espace", in *Dado et Bernard Réquichot, La guerre des nerfs*, exhibition catalogue [Toulouse, Les Abattoirs, 22.02 – 26.05.2002], Toulouse, Les Abattoirs, 2002, p. 38.

⁸ Meyer-Abbatucci, Valérie, "Hommage à Bernard Réquichot" (notice), in AJAC, Béatrice (ed.), *Daniel Cordier, le regard d'un amateur*, Paris, Centre Pompidou, 2005, p. 158.

NARRATIVE FIGURATION. ANOTHER POP LANGUAGE

Yan Schubert and Victoria Mühlig
Curator of the Fine Arts Collection
and Curator of the Musée d'art de Pully

To celebrate its seventy-fifth anniversary, the Musée d'art de Pully presented the exhibition entitled *Narrative Figuration. Another Pop Language*, designed in collaboration with the Fondation Gandur pour l'Art. Featuring more than 80 works on loan from the latter, the exhibition offered an opportunity to rediscover the little-known movement Narrative Figuration which marked the arts scene in Europe between 1960 and 1970.

The exhibition comprised six themed sections highlighting the way in which artists from the Narrative Figuration movement, in reaction to the dominant abstraction of the post-war period, offered a new representation of reality. By making use of images from mass culture—comics,

photography, cinema, advertising—they developed a unique pictorial language deeply rooted in everyday life. Through this appropriation of the visual codes of emerging pop culture, the artists, mostly French or European, cast a critical and ironic eye on the two decades marked by the tensions of the Cold War and the rise of consumer society associated with the economic boom between 1945 and 1975. The artists' comprehensive reading of an often-idealized period makes their works a genuine reflection on the way in which images produced by mass media are perceived and on the impact they still have in today's contemporary society.

Rapport de l'organe de révision

Deloitte.

Deloitte AG
 Postfach 2580001
 1202 Genève
 Suisse
 Phone: +41 (0)22 279 5000
 Fax: +41 (0)22 279 5000
 www.deloitte.ch

Rapport de l'organe de révision sur le contrôle restreint au Conseil de Fondation de la Fondation Gandur pour l'Art, Genève

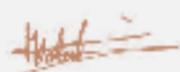
En notre qualité d'organe de révision, nous avons contrôlé les comptes annuels (bilan, compte de profits et pertes et annexe) de la Fondation Gandur pour l'Art pour l'exercice arrêté au 31 décembre 2024.

La responsabilité de l'établissement des comptes annuels incombe au Conseil de Fondation alors que notre mission consiste à contrôler ces comptes. Nous attestons que nous remplissons les exigences légales d'agrément et d'indépendance.

Notre contrôle a été effectué selon la Norme suisse relative au contrôle restreint. Cette norme requiert de planifier et de réaliser le contrôle de manière telle que des anomalies significatives dans les comptes annuels puissent être constatées. Un contrôle restreint englobe principalement des auditions, des opérations de contrôle analytiques ainsi que des vérifications détaillées appropriées des documents disponibles dans l'entreprise contrôlée. En revanche, des vérifications des flux d'exploitation et du système de contrôle interne ainsi que des auditions et d'autres opérations de contrôle destinées à détecter des fraudes ou d'autres violations de la loi ne font pas partie de ce contrôle.

Lors de notre contrôle réalisé en vertu de l'art. 729a, al. 1, CO, nous n'avons pas rencontré d'éléments nous permettant de conclure que les comptes annuels du Conseil de Fondation ne sont pas conformes à la loi suisse et à l'acte de fondation.

Deloitte SA



Mark Valentin
 Expert-réviseur agréé
 Réviseur responsable



Aurane De San Nicolas
 Réviseur agréé

Genève, le 22 mai 2025

Annexe : comptes annuels (bilan, compte de profits et pertes et annexe)

(avec comparatif année antérieure)

(exprimés en CHF)

ACTIF

Disponible

	Annexe	2024	2023
Caisses		137	12
Crédit Suisse CHF		681,922	55,402
Crédit Suisse Euro		2,191	35,550
Crédit Suisse USD		30,494	28,310
Piguet Galland CHF		-	240,709
Piguet Galland Euro		-	2,285
Banque Cantonale Genevoise		75,471	-
		790'214	362,269

Réalisable

Actifs transitoires	3.1	58,249	15,109
		58,249	15,109

Immobilisé

Œuvres	3.16	95,974	84'500
--------	------	--------	--------

TOTAL ACTIF

944,438 **461,878**

PASSIF

Fonds étrangers à court terme

Créanciers - Tiers	3.2	43,367	46,644
Créanciers LPP	3.7	19,335	22,619
Fondation JCG c/c /Piguet Galland		-	257
Passifs transitoires	3.3	11,725	8,500
		74,426	78,020

Fonds propres

Capital de la Fondation	3.8	500,000	500,000
Résultat net reporté		(116,142)	(62,848)
Excédent de produits (charges) de l'exercice		486,154	(53,294)
		870,012	383,858

TOTAL PASSIF

944,438 **461,878**

(avec comparatif année antérieure)

(exprimés en CHF)

	Annexe	2024	2023
PRODUITS			
Subventions et dons			
Dons reçus	3.9	3,162,510	2,229,434
Autres produits			
Refacturation frais de transport		568	4,041
Ventes catalogues		-	631
Facturation de frais		9,435	6,674
		10,003	11,346
TOTAL DES PRODUITS		3,172,513	2,240,780
CHARGES			
Frais d'exposition			
Exposition FGA ArtGenève		620	354
Exposition Mémorial de Caen APAC		47,543	195,468
Exposition Pully FG		76,217	1,204
Exposition Paris Institut		1,723	38,466
Exposition prédynastique		-	785
Exposition Rouen « Martin Barré »		-	30,687
Conférence lancement « catalogue Archeo classique »		-	13,257
		126,103	280,222
Frais publications / conservation			
Publications « Figuration narrative »		4,248	8,401
Frais catalogue Art Décoratif (s) ADII		52,693	2,476
Frais de restauration œuvres d'art :			
- Transport et manutentions		10,004	1,902
- Restauration « Beaux Arts »		20,534	1,499
- Restauration « Archéologie »		2,343	-
- Conservation, encadrement		19,493	-
Projet « œuvres orphelines »		-	6,600
		109,315	20,877
Frais de photographies	3.10	1,905	242
Dons en faveur de tiers	3.11	717,039	393,995

Comptes annuels au 31 décembre 2024

(avec comparatif année antérieure)

(exprimés en CHF)

	Annexe	2024	2023
Frais de personnel			
Salaires		1,159,561	1,083,110
./. Indemnités des assurances		(101,192)	(19,466)
./. Allocations de retour en emploi		-	(6,095)
Charges sociales		214,878	210,413
Autres charges du personnel		21,033	11,722
		1,294,280	1,279,684
Frais généraux			
Location local exposition		91,888	89,868
Loyers entreposage/box		17,194	17,036
Parking		1,126	753
Entretien locaux		5,028	7,365
Honoraires tiers	3.12	104,195	70,356
Communication extérieure	3.13	150,099	79,817
Charges d'informatique (site)		48,819	18,277
Conférence, séminaire		200	769
Frais généraux divers		18,495	25,255
		437,043	309,497
Frais financiers			
Intérêts et frais bancaires		3,031	5,062
Perte (Gain) de change, net		(2'357)	4,496
		675	9,558
TOTAL DES CHARGES		2,686,359	2,294,075
EXCÉDENT DE PRODUITS (CHARGES) DE L'EXERCICE		486,154	(53,294)

Comptes annuels au 31 décembre 2024

	2024	2023
1. Organisation		
1.1. Siège social Fondation Gandur pour l'Art Rue Michel-Servet 12 1206 Genève		
1.2 Acte de Fondation La Fondation a été constituée par acte, conformément aux articles 80 et suivants du Code civil suisse, en date du 21 décembre 2009. Elle n'a pas de but lucratif. Son but consiste en l'encouragement des beaux arts et de la culture. Elle a été inscrite au Registre du commerce de Genève, en date du 7 janvier 2010.		
1.3 Exonération fiscale La Fondation est au bénéfice d'une exonération fiscale de l'impôt cantonal et communal du canton de Genève, ainsi que de l'impôt fédéral direct sur le bénéfice, pour une durée illimitée. Cette exonération, ne s'étend pas à l'impôt calculé sur les bénéfices résultant d'aliénations de biens et d'actifs immobiliers, ni aux droits d'enregistrement afférents aux actes et opérations immobiliers à titres onéreux.		
1.4 Organe de révision Deloitte SA, succursale de Genève Rue de Pré-de-la-Bichette 1 1202 Genève		
2. Principes de présentation des comptes Les comptes annuels sont établis en conformité avec les principes du droit suisse, en particulier les articles sur la comptabilité commerciale et la présentation des comptes selon les art. 957 à 962 CO.		
Immobilisé Les œuvres sont valorisées au maximum à la valeur d'assurance.		
3. Autres informations relatives à la situation financière		
3.1 Actifs transitoires Executive Tavel – hôtel acompte réservation - FGA 15 ans Achat jeu pion en bois – FGA 15 ans Axa, prime RC payée d'avance Helvetia assurances « œuvres d'art » prime 2025 Salaires et note de frais Verband der Museen der Schweiz – cotisation 2025 ICOM – cotisation 2025 FER CIAM cotisations AVS 2024 décompte final Generali assurances maladie collective 2025 Generali assurances LAA 2025 Zetcom fa maintenance + Saas 2025 Apple/swisscard – 2 Mac Book, remboursement à recevoir Axa indemnité Chatel de décembre à recevoir Artichek – abon. annuel 2025 Quotidien de l'Art – swisscard Infomaniak – renouvellement domaine 2024	4,500 2,512 404 532 370 585 1,240 9,793 10,301 11,783 14,326 - - 1,625 278 -	- - 404 - 370 500 1,240 - - - - 5,198 4,946 2,132 283 35
3.2 Créanciers – Tiers Swisscard FER CIAM, Genève (AVS) Impôt à la source Notes de frais employés AXA – assurance LAA et IJM Autres créanciers Cabinet Privé de Conseils SA Hizkia fa 2420512 ART V/S Transport Imprimerie Moléson ProLitteris ATAR fa 32830 Perrin Marine - restauration Beaux-Arts Secrétariat DFI - rapport annuel 2023 Helbing Lichtenhahn - contribution frais production catalogue Salaires à payer	3,302 - 1,093 - - 341 5,675 4,578 384 6,978 14,030 4,986 - - 2,000 - -	3,393 23,580 1,345 937 3,448 141 - - 112 - 3,764 - - 1,200 2,000 6,117 607
	58,249	15,109
	43,367	46,644

Comptes annuels au 31 décembre 2024

	2024	2023
3.3 Passifs transitoires Provision pour honoraires de comptabilité (solde) Provision pour honoraires de révision Generali assurances LAA solde 2024 Generali assurances maladie collective solde 2024	4,000 4,000 1,934 1,790	4,500 4,000 - -
	11,725	8,500
3.4 Montant global des engagements, cautionnements, obligations de garantie et constitution de gages en faveur de tiers Université de Genève - Chaire UNESCO (2021 à 2026) par année CHF 50,000 UNIGE - Saqqâra Université de Fribourg – Egyptologie (3 ans) UNIDROIT (Rome)/Chaire UNESCO (UNIGE) 3 ans, par année EUR 25,000 € 75,000 Musée du Louvre – restauration des statues des Grands Hommes – (4 ans) € 200,000 Aware Association « Artistes femmes des années 1960 en Afrique » (2023 à 2025) € 45,000 Ecole du Louvre – bourses renouvellement sur 3 ans (2023-24/2024-25/2025-26) € 78,750 Patrimundus, ouvrage « Heritage Feelings » € 5,030 Renovation MAMCO – (2025 à 2029) par année CHF 100,000	100,000 120,000 30,000 23,485 93,940 14,091 24,659 - 500,000	150,000 120,000 - 46,485 139,455 27,891 48,809 4,676 -
	906,175	537,317
Les engagements seront intégralement couverts par des donations futures des donateurs principaux.		
Les dons octroyés sont provisionnés au moment où les étapes sont achevées par le partenaire et les dettes encourues.		
3.5 Montant des actifs mis en gage ou cédés	Néant	
3.6 Montant des dettes découlant de contrats de leasing non portées au bilan		Néant
3.7 Dettes envers les institutions de prévoyance professionnelle CIEPP LPP		19,335
3.8 Evolution de la fortune de la Fondation Capital de fondation Excédent de (Charges) en début d'exercice Excédent de Produit (Charges) de l'exercice Fortune nette, en fin d'exercice		500,000 (116,142) 486,154 870,012
3.9 Dons reçus Saeml Memorial EUR 170,000 Fondation JC GANDUR Image 1, 2, 3 don en nature d'une œuvre		- 3,162,510 -
Les produits provenant de dons, contributions et mécénats sont comptabilisés lorsque leur encaissement s'est avéré certain.		169,354 2,050,080 10,000
		3,162,510
3.10 Frais de photographie Divers photographies		1,905 242
		1,905
3.11 Dons en faveur de tiers Fondation Aliph, Alliance Intem. pour la protection du patrimoine dans les zones en conflit Groupe Histoire du Mont Repais projet de refonte du musée CRAC Association PatriMundus Grande Chancellerie Légion d'Honneur projet "salon blanc" Musée du Louvre (€ 50,000) 4 ^e et dernier versement Université de Genève - subvention 7 ^e tranche Dautais Louis – bourse (€ 12,000) Bost Marie Blandine – bourse (€ 10,000) Baudoin Luzianovich – bourse (€ 12,000) Legros Rémi - bourse (€ 13,700)	244,650 10,000 3,098 97,860 47,682 50,000 - - 11,468 13,092	- - - - 98,415 50,000 11,972 9,680 - -

Comptes annuels au 31 décembre 2024

	2024	2023		2024	2023
Guermann Sophie – bourse	10,000	-	3.12 Honoraires tiers		
Ecole du Louvre – bourses (€ 26,250)	25,154	25,478	Honoraires autres	76,054	52,179
Polati Filho Edson – bourse (€ 12,500)	11,978	-	Honoraires Science Studios	-	2,154
Allaire Pauline – bourse (€ 7'300)	6,992	-	Honoraires divers	7,308	-
Brugnacchi Gabrielle – bourse (€ 10,900)	10,440	-	Honoraires comptabilité et révision	20,834	16,023
Hertier Fabien – bourse dernier versement	-	4,213		104,195	70,356
Musée du Louvre « Céramiques italiennes »	24,788	-	3.13 Communication extérieure		
The Memnon/Amenhotep III Project	23,842	25,000	Cabinet Privé de Conseils	75,006	76,332
Fondaton Bible et Orient	-	2,000	Image Sept	53,418	-
Unidroit / Chaire Unesco – verst 2/3 (€ 25,000)	23,621	25,080	Divers	21,676	3,485
Silvana Editoriale Spa – soutien (€ 30,000)	-	29,931		150,099	79,817
EINAUDI Silva soutien/ Musée du Louvre, verst 3/3	-	13,000	3.14 Moyenne annuelle des emplois à plein temps		
Université de Fribourg, verst 3/3	-	15,000	Durant l'année, la moyenne des emplois à plein temps était inférieure à 10 employées (2023 : inférieure à 10 employés).		
Métropole Rouen Normandie – Musée beaux-arts (€ 17,500)	-	16,942			
Fonds Khéops appel verst (€ 9,000)	-	8,942	3.15 Evénements importants postérieurs à la date du bilan	Néant	
Institut National d'Histoire de l'Art, verst 2/3 (€ 20,000)	19,155	-			
Etat de Vaud Gymnase d'Yverdon soutien travail de maturité	1,000	-	3.16 Immobilisé - œuvres		
Editions Favre – subvention livre « Pharaons noirs »	5,000	-	Durant l'année 2020, la Fondation a reçu en don, de Monsieur Gérard Schlosser, l'œuvre d'art <i>Il s'en fout - Le contre-procès de Lens, 1971</i> - diptyque. Le montant porté au bilan correspond à sa valeur d'assurance	67,000	67,000
Association des Amis de Martin Barre	4,778	-			
Université de Fribourg, Egyptologie	15,229	-			
Musée Archéologique de Saint Germain	2,957	-			
Uni Genève – Mission franco-suisse Saqqara	40,000	-	Au 31 décembre 2020, l'œuvre d'Elisa Larvego, photographie, <i>View of Candelaria and San Antonio del Brovo, Candelaria, Texas 2012</i> . Le montant porté au bilan correspond à sa valeur d'assurance	5,000	5,000
Ecole du Louvre – mécénat 2023 (€ 22,000)	-	22,031			
Etablissement public de la Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Elisées (€ 1,400)	-	1,383			
In Fine soutien à l'ouvrage « Une vie en image » (€ 3,000)	-	2,944	En 2023, la Fondation a reçu en don l'œuvre d'art <i>Image 1, 2, 3 (FGA-BA-VAREL-0001)</i> . Le montant porté au bilan correspond à sa valeur d'assurance	10,000	10,000
Centre G. Pompidou (€ 3,000)	-	2,904			
Helena Santidiran Mas – soutien 2023-24 (€ 15,000)	-	14,520			
Archives of Women Artists (€ 15,000)	14,255	14,559	En 2024, la Fondation a fait l'acquisition d'une œuvre sur toile « Le Musée Rêvé » - EUR 12'000	11,474	-
	717,039	393,995	Autres œuvres	2,500	2,500
				95,974	84,500

Comptes annuels au 31 décembre 2024

Remerciements

Tous nos remerciements vont aux personnes qui ont permis la réalisation de ce rapport :

M. Jean Claude Gandur et l'ensemble des collaborateurs de la Fondation, le Cabinet Privé de Conseils, Image 7, ainsi que tous les musées et institutions avec qui nous avons eu le plaisir de collaborer en cette année 2024.

Direction exécutive et éditoriale
Carolina Campeas Talabardon

Direction éditoriale
Maxime Pégatoquet, microtxt

Direction graphique
Alternative.ch

Impression
Atar Roto Press SA,
Genève

Crédits / Légendes

Membres du Conseil & Staff

© Crédit photographique : Fondation Gandur pour l'Art, Genève. Photographe : Grégory Maillot | point-of-views.ch

Une découverte haute en couleur à Saqqara

© MAFS

À tout problème, son amulette !

© Crédit photographique : Fondation Gandur pour l'Art, Genève. Photographes : André Longchamp (4, 5, 8, 9, 10, 11), Grégory Maillot | point-of-views.ch (2, 14, 16), Thierry Ollivier (3, 12)

① *Amulette de dépôt de fondation en forme de patte de bœuf* 2^e moitié II^e millénaire avant J.-C. Faïence 3,8 × 1,3 × 0,3 cm FGA-ARCH-EG-0505

② *Amulette en forme d'hippopotame* VII^e - I^{er} siècle avant J.-C. Jaspe rouge 2,2 × 1,8 × 3 cm FGA-ARCH-EG-0627

③ *Amulette en forme de canard* 3^e quart II^e millénaire avant J.-C. Chrysoprase verte 1 × 1,7 × 1 cm FGA-ARCH-EG-0166

④ *Amulette en forme de bélier à quatre têtes* VII^e - I^{er} siècle avant J.-C. Lapis-lazuli 2 × 1 × 2,2 cm FGA-ARCH-EG-0177

⑤ *Amulette du dieu Harpocrate* VII^e - I^{er} siècle avant J.-C. Or 2,5 × 0,6 × 0,9 cm FGA-ARCH-EG-0260

⑥ *Amulette de la déesse Mout* 1^{er} moitié I^{er} millénaire avant J.-C. Or 5,3 × 1,3 × 2,1 cm FGA-ARCH-EG-0489

⑦ *Collier avec pendentifs en or* VII^e - IV^e siècle avant J.-C. Or et lapis-lazuli 36 × 1,7 × 0,3 cm FGA-ARCH-EG-0285

⑧ *Amulette en forme de cippe du dieu Bès panthée* VII^e - I^{er} siècle avant J.-C. Faïence verte pâle 8,8 × 5 × 2,4 cm FGA-ARCH-EG-0053

⑨ *Amulette en forme de deux doigts* VII^e - I^{er} siècle avant J.-C. Obsidienne 13,4 × 4 × 2 cm FGA-ARCH-EG-0615

⑩ *Vases canopes au nom d'Horemsaf, fils de Tadibanebdjedet* Basse Époque 26^e dynastie Calcite-albâtre 31 × 13,7 / 29,5 × 13,5 / 32 × 14,6 / 31 × 13,7 cm FGA-ARCH-EG-0013 – FGA-ARCH-EG-0016

⑪ *Amulettes d'Isis aux ailes déployées et des quatre fils d'Hours* VII^e - IV^e siècle avant J.-C. Faïence bleue 6,9 × 13,6 × 0,5 / 5,5 × 1,5 × 0,4 / 5,2 × 1,4 × 0,4 / 5,3 × 1,3 × 0,4 / 5,4 × 1,5 × 0,4 cm FGA-ARCH-EG-0543 – FGA-ARCH-EG-0547

⑫ *Papyrus funéraire avec vignette du Livre des Morts : Psychostasie* 1^{er} moitié III^e siècle avant J.-C. Papyrus, encre noire 38,5 × 112 cm FGA-ARCH-EG-0157

⑬ *Scarabée de cœur d'un père divin Têti-enkhent(...)* 3^e quart II^e millénaire avant J.-C. Péridotite 3,2 × 4,9 × 7,2 cm FGA-ARCH-EG-0354

⑭ *Amulette en forme du pilier-djed* VII^e - IV^e siècle avant J.-C. Faïence violette 10,8 × 3,6 × 1,8 cm FGA-ARCH-EG-0050

⑮ *Amulette en forme du pilier-djed* VII^e - I^{er} siècle avant J.-C. Faïence verte 7,6 × 1,8 × 1,3 cm FGA-ARCH-EG-0148

⑯ *Amulette en forme de pilier-djed surmonté de la couronne atef* VII^e - IV^e siècle avant J.-C. Faïence 11 × 3,5 × 1 cm FGA-ARCH-EG-0484

⑰ *Amulette en forme des signes hiéroglyphiques ânkx ouas djed neb* 2^e moitié II^e millénaire - 1^{er} moitié I^{er} millénaire avant J.-C. Faïence bleue 3,8 × 2,7 × 0,5 cm FGA-ARCH-EG-0454

Gestes de réemploi et œuvres d'art

© Crédit photographique : Fondation Gandur pour l'Art, Genève. Photographe : Lucas Olivet (2, 3, 4, 5, 6)

① Jamal NXEDLANA *Unfulfilled Desire* 2024 Photographie, impression jet d'encre Exemplaire unique 150 × 100 cm FGA-ACAD-NXEDL-0005 © Jamal Nxedlana

② Barthélémy TOGUO *Uniformisation Shock Long Term Treatment* 1997 - 2002 Bois, tissus usés récupérés, clous, plastiques FGA-ACAD-TOGUO-0001 © 2025, ProLitteris, Zurich

③ Franck KEMKENG NOAH *Le Vatican en Majesté (série Croyance)* 2020 Acrylique sur dos de tapis synthétique 160 × 232 cm FGA-ACAD-KEMKE-0001 © Franck Kemkeng Noah

④ Dickens OTIENO *Sans titre* 2020 Tapisserie en lamelles de canettes de boisson 185 × 175 cm FGA-ACAD-OTIEN-0001 © Dickens Otieno

⑤ Gonçalo MABUNDA *A Historia de um Soberano Povo* 2017 Assemblage de tôles, objets trouvés et armes de guerre décommissionnées sur panneau de bois 131 × 118,5 × 16 cm FGA-ACAD-MABUN-0007 © Gonçalo Mabunda

⑥ Ghizlane SAHLI *Et la sève fut... 008* 2023 Broderie, déchets plastiques recouverts de fils de soie et peinture sur toile 127 × 180 × 20 cm FGA-ACAD-SAHLI-0004 © Ghizlane Sahli

Figures de la laideur ?

© Crédit photographique : Fondation Gandur pour l'Art, Genève. Photographe : Thierry Ollivier

① *Flagellation du Christ* Vers 1510-1520 Champagne ou Lorraine Pierre calcaire 67 × 39 × 14 cm FGA-AD-BA-0086

② *Mauvais larron* Vers 1500-1530 Brabant ou Bas-Rhin Bois de chêne 30,4 × 9,5 × 7 cm FGA-AD-BA-0130

③ *Charité de saint Martin* Vers 1500-1525 Bourgogne Pierre calcaire 83,5 × 64 × 33 cm FGA-AD-BA-0184

④ *Sainte Catherine d'Alexandrie* Vers 1525-1550 Lorraine Pierre calcaire 102 × 50 × 39 cm FGA-AD-BA-0161

⑤ *Lansquenet grotesque* Vers 1590-1600 Allemagne (Saint Empire germanique) Buis 29 × 13 × 9,5 cm FGA-AD-BA-0200

⑥ Paul HEERMANN, d'après Cornelis DUSART puis Jacob GOLE *Concert de cornemuse ou Allégorie de l'ouïe* Vers 1710-1720 Dresde Ivoire 14,6 × 9 × 2,4 cm FGA-AD-BA-0166

De l'art en boîte

© Crédit photographique : Fondation Gandur pour l'Art, Genève. Photographe : André Morin (2, 3, 4 et 5) © 2025, ProLitteris, Zurich sauf pour Yolande Fièvre, ©droits réservés

① Armand Fernandez, dit ARMAN *Poubelle* (de Paul Wember) 1960 Verre, bois, matériaux divers 62 × 45 × 10 cm FGA-BA-ARMAN-0012 Photographie : © Courtesy Galerie GP & N Vallois

② Martial RAYSSE *Colonne* Vers 1960 Assemblage d'objets dans une colonne en Plexiglas 120,7 × 10,7 × 10,7 cm FGA-BA-RAYSS-0001

③ Claude GILLI *Ex-voto rouge – Souvenirs* 1963 Objets en plastique, tissu, collage et bois peint sur panneau 66,2 × 55 × 15 cm FGA-BA-GILLI-0006

④ Bernard RÉQUICHOT *Reliquaire des rencontres de campagne* 1960-1961 Agglomérat de peinture à l'huile, ossements, chaussures, plumes, coquilles d'escargot, bois et matériaux divers recouverts de peinture, disposés ou suspendus dans une caisse en bois garnie partiellement de toiles déjà peintes 97 × 78,5 × 37,6 cm FGA-BA-REQUI-0002

⑤ Yolande FIÈVRE *Le Festival de l'assassin* 1961 Boîte en bois et panneau d'isorel comportant des compartiments en bois avec du bois flotté, des pierres, du métal et des textiles 92 × 167,3 × 9,3 cm FGA-BA-FIEVR-0001

Figuration narrative. Un autre langage pop

Vues de salles de l'exposition *Figuration narrative. Un autre langage pop*

© Musée d'art de Pully, 2024.
Photographe:
Mathieu Bernard-Reymond
©2025, ProLitteris, Zurich,
pour Fernand Teyssier, Erró,
Hervé Télémaque, Bernard
Rancillac, Jacques Monory,
Peter Klasen
© Fonds de dotation Gérard
Fromanger
© Succession Émilienne Farny
©droits réservés pour l'œuvre
d'Aurelio Caminati
© 1970 Kiki Kogelnik Foundation.
All rights reserved
© Umberto Mariani
© Succession Christian Babou

Image 1 (de gauche à droite):
Fernand TEYSSIER
Sans titre
Vers 1966-1967
Peinture vinylique sur toile
100,7 × 81,4 cm
FGA-BA-TEYSS-0006

ERRÓ
Baby Rockefeller
(Série *Retour des USA*)
1964
Peinture glycérophtalique sur toile
202,2 × 303,3 cm
FGA-BA-ERRO-0001

Image 2 (de gauche à droite):
ERRÓ
The Popular Queen
(série *La Peinture en groupes*)
1967
Huile et acrylique sur toile
127,7 × 84,4 cm
FGA-BA-ERRO-0012

ERRÓ
Inside Christmas
(Série *Retour des USA*)
1963
Huile sur toile
130,5 × 97,5 cm
FGA-BA-ERRO-0004

Hervé TÉLÉMAQUE
*One of the 36 000 Marines over
our Antilles*
1965
Huile sur toile
161,7 × 357,5 cm
FGA-BA-TELEM-0001

Image 3 (de gauche à droite):
Gérard FROMANGER
L'Autre
(série *Boulevard des Italiens*)
2 juin 1971
Huile sur toile
100 × 100 cm
FGA-BA-FROMA-0002

Bernard RANCILLAC
Le Secret de Morton
1966
Acrylique sur toile
199,8 × 199,6 cm
FGA-BA-RANCI-0008

Émilienne FARNY
Cinéma, Paris
1965
Acrylique sur toile
97,4 × 130,7 cm
FGA-BA-FARNY-0002

Gérard FROMANGER
Vert Véronèse
(série *Le Peintre et le Modèle*)
1972
Huile sur toile
150,7 × 200,3 cm
FGA-BA-FROMA-0006

Image 4:
Jacques MONORY
Meurtre n° IX
(*Portrait de Camille Adami*)
1968
Huile sur toile
146 × 114 cm
FGA-BA-MONOR-0002

Image 5 (de gauche à droite):
Peter KLASEN (1935)
Bouche sur fond clair
1972
Acrylique sur toile
97,1 × 130 cm
1JCG-BA-KLASE-0004

Aurelio CAMINATI
Beau Geste
1970
Acrylique sur toile
69,8 × 69,7 cm
FGA-BA-CAMIN-0001

Kiki KOGELNIK
Mono
Vers 1970
Feuilles de vinyle découpées
et cintre en acier chromé
98 × 63,5 × 10 cm
FGA-BA-KOGEL-0003

Umberto MARIANI
Il mimo
Novembre 1969
Acrylique sur toile
91,9 × 64,6 cm
FGA-BA-MARIA-0001

Image 6:
Christian BABOU
*Piscine – Grillage à bordure
défensive*
Janvier 1974
Acrylique sur toile
81,8 × 101,2 cm
FGA-BA-BABOU-0006

Prêts FGA 2024

Nicolas de Staël

© Crédit photographique:
Fondation Gandur pour l'Art,
Genève. Photographe:
Sandra Pointet
© 2025, ProLitteris, Zurich

① Nicolas de STAËL
Fleurs blanches et jaunes
1953
Huile sur toile
130 × 89 cm
FGA-BA-STAE-0003

② Nicolas de STAËL
Composition grise
1949
Huile sur toile
81,1 × 100 cm
FGA-BA-STAE-0005

Antoni Tàpies. *The Practice of Art*

© Crédit photographique:
Fondation Gandur pour l'Art,
Genève. Photographe:
Sandra Pointet
© Comissió Tàpies, VEGAP,
Lugano / 2025, ProLitteris, Zurich
pour les œuvres de TAPIES ANTONI

③ Antoni TÀPIES
Porta vermella n° LXXV
1958
Huile et enduit sableux sur toile
195 × 130 cm
FGA-BA-TAPIE-0001
© Comissió Tàpies, VEGAP,
Lugano

④ Antoni TÀPIES
Relief ocre sur rose
1965
Huile et enduit sableux sur
panneau de bois
161,7 × 113,7 cm
FGA-BA-TAPIE-0002

Prêt long terme au Museum Hundertwasser

© Crédit photographique:
Fondation Gandur pour l'Art,
Genève. Photographe:
Sandra Pointet
© 2021 Namida AG, Glaris, Suisse

⑤ Friedensreich
HUNDERTWASSER
Le Presque Cercle
Octobre 1953
Huile sur panneau de bois
59 × 140 cm
FGA-BA-HUNDE-0002

Americans in Paris. Artists Working in Postwar France, 1946-1952

Courtesy The Jack Youngerman
Estate et Galerie Hervé Bize
© Crédit photographique:
Sebastiano Pellion di Persano
© 2025, ProLitteris, Zurich

⑥ Jack YOUNGERMAN
Map
1954
Huile sur bois
100,3 × 101 cm
FGA-BA-YOUNG-0003

⑦ Jack YOUNGERMAN
Composition White on Black
1954
Huile sur toile
100,3 × 100,3 cm
FGA-BA-YOUNG-0002

Mondes souterrains

© Crédit photographique:
Fondation Gandur pour l'Art,
Genève. Photographe:
André Longchamp

⑧ *Lavamano à décor de diables*
Toscane
1505-1520
Marbre blanc
16 × 26,5 × 34 cm
FGA-AD-OBJ-0023

The New School of Paris through its Pioneering Women (1945-1964)

© Crédit photographique:
Fondation Gandur pour l'Art,
Genève. Photographe:
Sandra Pointet
© 2025, ProLitteris, Zurich

⑨ Maria Helena VIEIRA DA SILVA
Paris, la nuit
1951
Huile sur toile
54 × 73 cm
FGA-BA-VIEIR-0002

⑩ WOLS
Composition
Vers 1946-1947
Huile sur toile
80,3 × 81 cm
FGA-BA-WOLS-0002

⑪ Wou-Ki ZAO
30.10.61
30 octobre 1961
Huile sur toile
130,5 × 195,8 cm
FGA-BA-ZAO-0002

A nós a liberdade

© Crédit photographique:
Fondation Gandur pour l'Art,
Genève. Photographe:
Sandra Pointet
© 2025, ProLitteris, Zurich

⑫ Maria Helena VIEIRA DA SILVA
Dédale
1975
Huile sur toile
116 × 81 cm
FGA-BA-VIEIR-0001

Socle du Monde, Do it

© Crédit photographique:
Fondation Gandur pour l'Art,
Genève. Photographe:
André Morin
© 2025, ProLitteris, Zurich
© SBJ / 2025, ProLitteris, Zurich
pour les œuvres de BALDACCINI
CESAR

⑬ ARMAN
Accumulation Renault n° 134
(série *Accumulations,
1959-1970*)
1968
Culasses en aluminium
découpées sur panneau
de bois peint en rouge
200 × 159,9 × 8,2 cm
FGA-BA-ARMAN-0003

⑭ CÉSAR
Relief tôle klaxon
1962
Fer soudé et tôle peinte
200,6 × 220,2 × 55,7 cm
FGA-BA-CESAR-0003

⑮ Gérard DESCHAMPS
Sans titre
1961
« Ensemblage » de tissus
et d'une cravate sur châssis
53 × 57,5 × 12 cm
FGA-BA-DESCH-0002

Abstrait:

© Crédit photographique:
Fondation Gandur pour l'Art,
Genève. Photographe:
André Morin (16, 17), Sandra
Pointet (18, 19)
© 2025, ProLitteris, Zurich

⑯ Martin BARRÉ
67-Z-12-80×72
(série *Zèbres*, 1967)
1967
Acrylique et peinture
glycérophtalique sur toile
80 × 72 cm
FGA-BA-BARRE-0024

⑰ François MORELLET
3 doubles trames 0° 30° 60°
1971
Huile sur panneau de bois
80 × 80 cm
FGA-BA-MOREL-0001

⑱ Pierre SOULAGES
*Peinture 81 x 60 cm,
28 novembre 1955*
1955
Huile sur toile
81 × 60 cm
FGA-BA-SOULA-0006

⑲ Victor VASARELY
Vegaviv II
1955
Peinture vinylique sur panneau
de bois
113,7 × 76,2 cm
FGA-BA-VASAR-0004

Senteurs célestes, arômes du passé

© Crédit photographique:
Fondation Gandur pour l'Art,
Genève. Photographes:
Grégory Maillot | point-of-views.ch
(21), Thierry Ollivier (20)

⑳ Vase décoré et inscrit,
à anses arrondies
4^e quart II^e millénaire avant J.-C.
Calcite-albâtre
36 × 21,5 × 25,5 cm
FGA-ARCH-EG-0127

㉑ Plaquette avec dix vases
à onguents
VII^e - IV^e siècle avant J.-C.
Faïence bleu-vert
5,1 × 12,5 × 5,5 cm
FGA-ARCH-EG-0144

Vivre et mourir en Égypte

© Crédit photographique:
Fondation Gandur pour l'Art,
Genève. Photographe:
André Longchamp

㉒ *Statuette de scribe marchant*
VII^e - I^{er} siècle avant J.-C.
Bronze
8,7 × 3,1 × 4,2 cm
FGA-ARCH-EG-0003

㉓ *Statuette de prêtre agenouillé
en position de prière*
VII^e - I^{er} siècle avant J.-C.
Bronze
11,2 × 3,5 × 4,2 cm
FGA-ARCH-EG-0010

㉔ *Statuette du dieu Amon-Ré*
VII^e - I^{er} siècle avant J.-C.
Or
23,8 × 4,3 × 7,5 cm
FGA-ARCH-EG-0022

㉕ *Statuette de la prêtresse
d'Amon Takhybiat*
IV^e - I^{er} siècle avant J.-C.
Calcaire fossilifère poreux
26,5 × 14 × 8,5 cm
FGA-ARCH-EG-0441

CONTEXTILE 2024 Biennale d'art textile contemporain

© Fotogasull SL
© Succession Josep Grau-Garriga

㉖ Josep GRAU-GARRIGA
Hores de llum i de foscior
1986
Coton, laine, soie, fibre
synthétique, drap et vêtements
(blue-jean, pyjama, tee-shirt)
320 × 700 cm
FGA-BA-GRAUG-0001

Ferdinand Springer. Le geste et l'esprit

© Crédit photographique:
Fondation Gandur pour l'Art,
Genève. Photographes:
André Longchamp (27, 29),
Grégory Maillot | point-of-views.ch
(28)

㉗ Patère à manche en forme
de kourous
Fin VI^e - début V^e siècle
avant J.-C.
Bronze
45,5 × 25,8 × 5 cm
FGA-ARCH-GR-0069

㉘ Vase à anses en diorite
2^e quart III^e millénaire avant
J.-C.
Diorite grenue
8,1 × 15,2 × 12,5 cm
FGA-ARCH-EG-0529

㉙ Idole de type Kusura-
Beycesultan
Milieu III^e millénaire avant J.-C.
Marbre, ronde-bosse
16,7 × 9,6 cm
FGA-ARCH-PO-0157

La haute note jaune

© Crédit photographique :
Fondation Gandur pour l'Art,
Genève. Photographie :
Sandra Pointet
© Donation Jorn, Silkeborg /
2025, ProLitteris, Zurich pour
les œuvres de JORN ASGER

50 Asger JORN
Den forhadte by
(série *Silkeborg Sanatorium*,
1951 - 1952)
1951-1952
Huile sur panneau
de contreplaqué
159,6 × 127,6 cm
FGA-BA-JORN-0002

Niki de Saint Phalle

© Crédit photographique :
Fondation Gandur pour l'Art,
Genève. Photographie :
André Morin
© Niki Charitable Art Foundation /
2025, ProLitteris, Zurich pour les
œuvres de DE SAINT PHALLE NIKI

31 Niki de SAINT PHALLE
Jackie
Septembre 1965
Grillage, laine, tissu, gaze,
colle et peinture sur un socle
en fonte
92 × 79 × 50 cm
FGA-BA-SAINT-0003

32 Niki de SAINT PHALLE
The Lady Sings the Blues
Avril-mai 1965
Tissu, laine, broderies, papier,
bandes plâtrées, acrylique,
animaux en caoutchouc,
colle animale et résine
polyester sur grillage
234 × 160 × 66 cm
FGA-BA-SAINT-0004

Jean Tinguely

© Crédit photographique :
Fondation Gandur pour l'Art,
Genève. Photographes :
André Morin (34),
Sandra Pointet (33)
© 2025, ProLitteris, Zurich

33 Jean TINGUELY
Méta-Herbin (série *Sculpture*
Méta-mécanique, 1954-1955)
1955
Trépied en fer, tiges
métalliques, fils de fer, formes
en métal et carton peints
et moteur électrique
124,8 × 52,5 × 75 cm
FGA-BA-TINGU-0001

34 Jean TINGUELY
Lampe n° 2
1972
Éléments métalliques, lampe,
spots, ampoules, câbles
électriques, chaîne, serre-joint,
roue, plumes, moteur et oiseau
taxidermisé
180 × 110 × 88 cm
FGA-BA-TINGU-0008

**Dubuffet e l'Art Brut.
L'arte degli outsider**

© Crédit photographique :
Fondation Gandur pour l'Art,
Genève. Photographes :
André Morin (36, 37),
Sandra Pointet (35)
© 2025, ProLitteris, Zurich

35 Jean DUBUFFET
Le Géologue
(série *Tables paysagées,*
paysages du mental, pierres
philosophiques, 1950-1952)
Décembre 1950
Huile sur toile
98 × 131 cm
FGA-BA-DUBUF-0003

36 Jean DUBUFFET
L'organique tragique
6 juin 1957
Huile sur toile
89 × 116,3 cm
FGA-BA-DUBUF-0009

37 Jean DUBUFFET
Terre triomphante
(série *Terres radieuses,*
juin-octobre 1952)
Septembre 1952
Encre de Chine sur papier
50,1 × 65,2 cm
FGA-BA-DUBUF-0010

**Judit Reigl, l'Envol.
Dessins et peintures (1954-2012)**

© Crédit photographique :
Fondation Gandur pour l'Art,
Genève. Photographie :
André Morin
© 2025, ProLitteris, Zurich

38 Judit REIGL
Sans titre
(série *Éclatement*)
Septembre 1955
Huile sur toile
200,2 × 221,3 cm
FGA-BA-REIGL-0003

39 Judit REIGL
Les Huns
(série *Écriture en masse*)
1964
Huile sur toile
207,5 × 230,5 cm
FGA-BA-REIGL-0005

**Nadia Léger.
Une femme d'avant-garde**

© Crédit photographique :
Fondation Gandur pour l'Art,
Genève. Photographes :
André Morin (40), Lucas Olivet (42),
Sandra Pointet (41)
© 2025, ProLitteris, Zurich
© Hans Hartung / 2025,
ProLitteris, Zurich pour
les œuvres de HARTUNG HANS
© 2025 Comité Marcelle Cahn

40 Marcelle CAHN
Le Tramway de Strasbourg
(série *Tramways*
de Strasbourg)
Vers 1925
Huile sur toile
73 × 54,2 cm
FGA-BA-CAHN-0001

41 Nicolas de STAËL
Image à froid
1947
Huile sur toile
146,1 × 114 cm
FGA-BA-STAEL-0002

42 Hans HARTUNG
T 1951-4
1951
Huile sur toile
97 × 146 cm
FGA-BA-HARTU-0023

**Musée Fondation
Gandur pour l'Art**

© ArnaudPoirierArpanum

Site du futur musée de la
Fondation Gandur pour l'Art à Caen

Couverture

Recto (de gauche à droite) :
Jack YOUNGERMAN
Composition White on Black
1954
Huile sur toile
100,3 × 100,3 cm
FGA-BA-YOUNG-0002
Courtesy The Jack Youngerman
Estate et Galerie Hervé Bize
© Crédit photographique
Sebastiano Pellion di Persano
© 2025, ProLitteris, Zurich

Lansquenet grotesque
Vers 1590-1600
Allemagne (Saint Empire
germanique)
Buis
29 × 13 × 9,5 cm
FGA-AD-BA-0200

© Crédit photographique :
Fondation Gandur pour l'Art,
Genève. Photographie :
Thierry Ollivier

© MAFS

Verso (de gauche à droite) :
Marcelle CAHN
Le Tramway de Strasbourg
(série *Tramways de Strasbourg*)
Vers 1925
Huile sur toile
73 × 54,2 cm
FGA-BA-CAHN-0001
© Crédit photographique :
Fondation Gandur pour l'Art,
Genève. Photographie :
André Morin
© 2025 Comité Marcelle Cahn

Franck KEMKENG NOAH
Le Vatican en Majesté
(série *Croyance*)
2020
Acrylique sur dos de tapis
synthétique
160 × 1232 cm
FGA-ACAD-KEMKE-0001
© Franck Kemkeng Noah
© Crédit photographique :
Fondation Gandur pour l'Art,
Genève. Photographie :
Lucas Olivet

Amulette de dépôt de fondation
en forme de patte de bœuf
2^e moitié II^e millénaire avant J.-C.
Faïence
3,8 × 1,3 × 0,3 cm
FGA-ARCH-EG-0505

