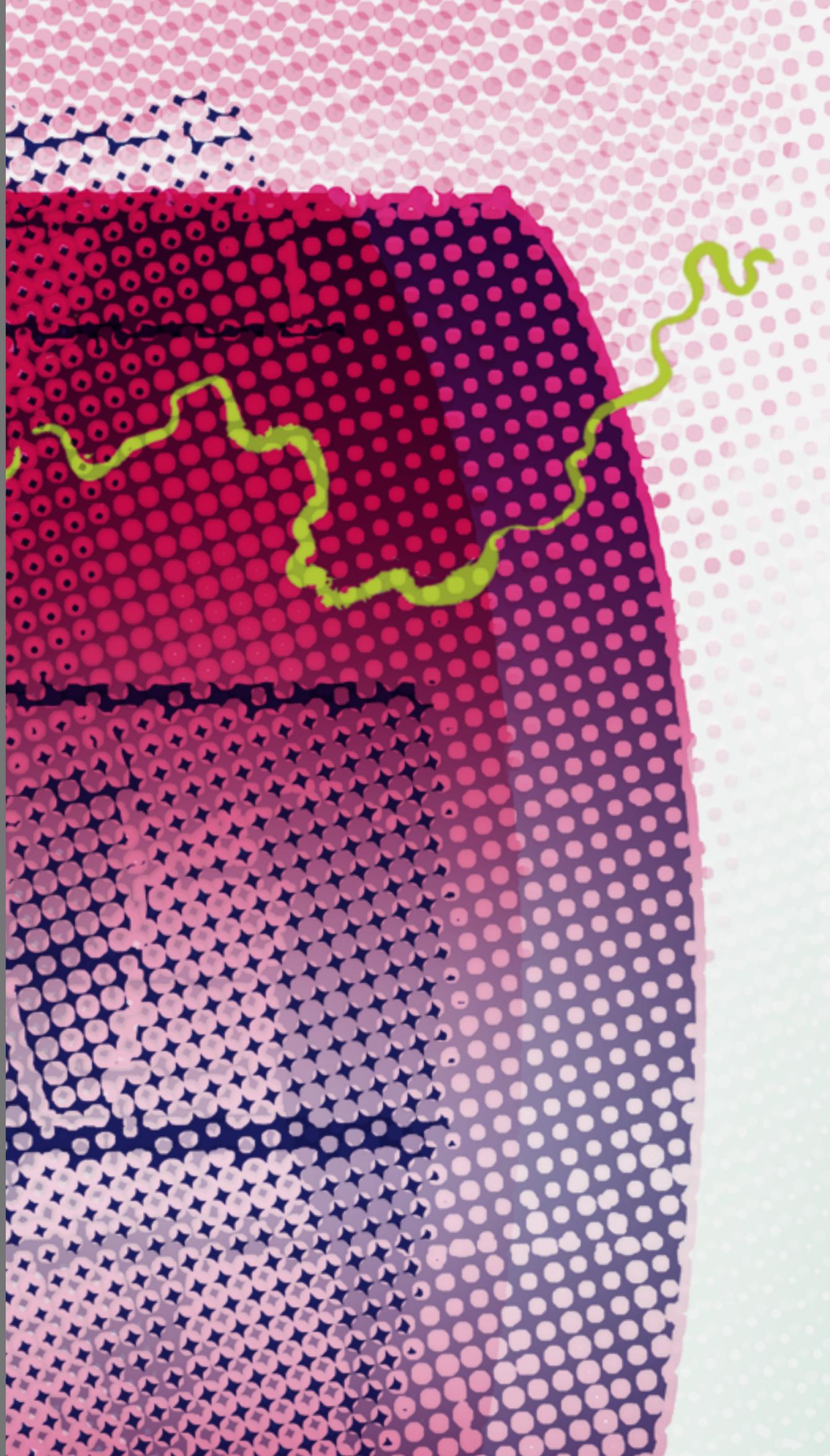


Aargauer Kunsthaus Accompagner l'art contemporain



Aargauer Kunsthaus –
Accompagner
l'art contemporain

Édité par :
Simona Ciuccio
Katrín Weilenmann
Katharina Ammann

Avec des textes de :
Katharina Ammann
Elisabeth Bronfen
Simona Ciuccio
Hanna B. Hölling
Bärbel Küster
Rachel Mader
Anouchka Panchard
Anna Schäffler
Marianne Wagner
Katrín Weilenmann

Aargauer Kunsthaus
Scheidegger & Spiess

Accompagner l'art contemporain.
Avant-propos
Katharina Ammann
5

De l'évolution des musées d'art.
Petite histoire des enjeux actuels
Bärbel Küster
12

Introduction
Katrin Weilenmann
7

En mouvement : la mise en œuvre
de la collection aujourd'hui
Simona Ciuccio
26

Un regard contemporain
sur le passé – pour le futur
Elisabeth Bronfen
38

Tour d'horizon des expositions
de 2003 à 2023
Katrin Weilenmann
50

L'Aargauer Kunsthaus
au XXI^e siècle : agrandissement,
ouverture et participation.
Chronologie de 2003 à 2023
Anouchka Panchard
64

Vues des expositions
de 2003 à 2023
82

Curating et conservation
de la variabilité
Hanna B. Hölling
162

Coopération, responsabilité et
confiance – stratégies
de conservation des médias
électroniques
Katharina Ammann
176

Matérialité des performances et
statique du musée
Rachel Mader
188

Nouvelles constellations.
Un entretien à propos d'œuvres
liées à l'espace et au contexte,
entre RELAX (chiarenza & hauser
& co), Shirana Shahbazi et
Marianne Wagner
198

Touche ou pas touche ?
Sur la pratique de conservation
d'une collection à toucher, revêtir
ou parcourir
Anna Schäffler
212

Le Kunsthaus du futur ?
Le Kunsthaus du présent
Épilogue
Katharina Ammann
229

Liste des expositions et des
publications de 2003 à 2023
234

Liste des artistes de la collection
240

Liste des œuvres de la collection
247

Brèves biographies des autrices
254

Colophon
255

La collection en ligne de l'Aargauer Kunsthaus



Toutes les œuvres de la collection de l'Aargauer Kunsthaus marquées de ce symbole disposent d'une description dans la collection en ligne sur notre site web. Sans cesse élargie, la collection en ligne comprend plus de 600 œuvres assorties d'explications détaillées sur leur contexte historique.

Parcourez les galeries de photos organisées par ordre chronologique ou recherchez des artistes, des motifs, des détails particuliers ou des œuvres exposées de la collection.



Extension numérique



Découvrez l'extension numérique liée à cette publication.

Une sélection de contributions audiovisuelles vous permet d'explorer différentes facettes des œuvres ou expositions mentionnées dans les textes. Scannez le code QR afin d'accéder à notre site web et aux contributions.



Accompagner l'art contemporain.

Avant-propos

Katharina Ammann

Pourquoi cette publication ? Elle est née du désir de mettre en lumière les enjeux spécifiques de la collection, de l'exposition et de la médiation de l'art contemporain. Elle nous offre également l'opportunité de donner une visibilité au travail muséal d'aujourd'hui ainsi qu'aux développements des vingt dernières années au sein de l'Aargauer Kunsthhaus.

L'année 2003 a été décisive pour notre institution car c'est celle de l'inauguration de l'extension du bâtiment. Depuis, les salles peuvent être adaptées selon les besoins des artistes et accueillir également des œuvres installatives ou de grand format, qui, de ce fait, font leur entrée dans la collection. En effet, l'art électronique, installatif, performatif ou participatif de notre époque impose des conditions particulières à la documentation, la conservation physique, la présentation et la médiation. Son entretien requiert des ressources humaines et financières bien plus importantes, ainsi que des formes d'interaction plus processuelles et collaboratives – d'une part au sein même des différents départements du musée et d'autre part avec les artistes et leurs équipes. Cette polyphonie structurelle et cette flexibilité sont représentatives de l'image que nous avons de notre institution, mais aussi de ce qui caractérise notre société aujourd'hui.

Par conséquent, nous veillons et travaillons à ce que notre collection et nos expositions temporaires n'incarnent pas seulement l'histoire de l'art que la tradition nous a transmise. En renouvelant régulièrement nos présentations selon différentes thématiques, en collaboration avec des curatrices et curateurs invité-e-s ou des institutions partenaires, nous générons sans cesse de nouveaux récits à partir de nos fonds. Dans ce même esprit, la présente publication propose, à son tour, des contributions extrêmement variées avec des approches aussi bien pratiques que théoriques, afin d'atteindre, idéalement, à la fois le grand public et un public professionnel.

Les contenus sont, eux aussi, accessibles sous différentes formes. Pour sa part, le livre imprimé est complété par des supports audiovisuels et des textes numériques consultables via deux codes QR dans le livre et, par ailleurs, il sera en libre accès sur notre site web comme fichier PDF en français et en allemand. Ces multiples formes de médiation, gratuites, sont à nos yeux une contribution à la société aussi centrale et durable que la conservation de l'art en elle-même.

Nous tenons à remercier le canton d'Argovie et la Société argovienne des beaux-arts en tant qu'organisations responsables de l'Aargauer Kunsthhaus, ainsi que l'Office fédéral de la culture pour les contributions d'exploitation qui ont entre autres rendue possible la présente publication. De même, nous remercions l'Association des amis de la collection de l'Aargauer Kunsthhaus pour son soutien financier à ce projet et, en particulier, pour sa compréhension de l'importance de l'entretien de la collection. L'Art Mentor Foundation Lucerne nous a également généreusement soutenus financièrement.

Je souhaite également remercier les autrices Elisabeth Bronfen, Hanna B. Hölling, Bärbel Küster, Rachel Mader, Anna Schäffler et Ma-

rienne Wagner, qui ont répondu à notre invitation et ont étudié intensivement le Kunsthaus et ses œuvres, ainsi que les autrices de nos propres rangs, Simona Ciuccio, Anouchka Panchard et Katrin Weilenmann. Je tiens par ailleurs à souligner l'engagement des artistes qui ont répondu à nos demandes d'interviews et d'entretiens, notamment Marie-Antoinette Chiarenza et Daniel Hauser de RELAX, Hervé Graumann, Christina Hemauer et Roman Keller, Thomas Hirschhorn, Teresa Hubbard et Alexander Birchler, Florence Jung, San Keller, Zilla Leutenegger, Roland Roos et Shirana Shahbazi. Que toutes et tous soient chaleureusement remercié-e-s pour leur implication dans notre projet et leur réflexion sur leur propre travail, également dans la perspective de futures présentations. Michael Günzburger a accepté de concevoir la couverture de la publication et nous nous lui adressons tous nos remerciements pour son agréable coopération.

Je souhaite en outre exprimer ma plus grande reconnaissance aux deux cheffes de projet, Simona Ciuccio et Katrin Weilenmann, qui ont planifié cette vaste publication avec discernement, l'ont accompagnée sur plusieurs années et menée à bien avec succès, ainsi qu'à Anouchka Panchard pour son soutien actif et notamment pour la rédaction de la version française.

Je remercie toutes les personnes de l'équipe, en particulier celles qui ont jeté les bases de cette publication et ont collaboré avec beaucoup d'engagement et de minutie dans le domaine de la collection : Nadine Zuni, Nora Togni, Tessa Prati et ses prédécesseuses Brigitta Vogler-Zimmerli et Annina Pandiani ainsi que Corina Forrer, Bassma El Adisey, l'équipe technique avec Matthias Berger, Stephan Gursky et Tom Karrer. Je tiens à remercier Silja Burch, Jan Lässig et Julia Schallberger pour l'extension à l'espace numérique et l'échange toujours stimulant, Benjamin Tschopp et Tomaz Gnus pour la mise en œuvre technique ainsi que Peter Allmann pour la collecte de fonds. Connaissant de longue date l'Aargauer Kunsthaus, Astrid Näff, Bettina Mühlebach et Anouchka Panchard ont révisé tous les textes de manière méticuleuse et critique.

Dans le cadre d'une coopération on ne peut plus collégiale et constructive, les graphistes Dorothea Weishaupt, Sinja Steinhauser et Sophia Schindler de Groenlandbasel ont réussi à concrétiser ce projet complexe grâce à leur vaste expérience en matière de conception.

Nous sommes heureux en outre d'avoir pu poursuivre notre collaboration de longue date avec la maison d'édition Scheidegger & Spiess et son directeur Thomas Kramer, un partenaire compétent, qui a réalisé le livre avec nous et en a également assuré la publication numérique.

La présente publication, et ses contributeurs et contributrices, offrent un large éventail de perspectives sur l'Aargauer Kunsthaus. Elle ne donne pas en premier lieu un aperçu de ce que nous avons, mais plutôt de ce que nous faisons. Car ce n'est que par notre action que nous pouvons offrir à la collection toute l'attention qu'elle mérite.

Dans l'histoire de l'Aargauer Kunsthaus, l'inauguration de l'extension unique en son genre conçue par le cabinet d'architectes Herzog & de Meuron en 2003 a été une étape majeure : les salles spacieuses ont permis la présentation permanente tant attendue de parties essentielles de la collection ainsi que de nouveaux formats d'exposition. Depuis la fondation de la Société argovienne des beaux-arts en 1860, le musée a toujours collectionné l'art contemporain et possède aujourd'hui la collection publique la plus vaste d'art de la Suisse entre le XVIII^e siècle et nos jours. Le fonds s'accroît, d'un côté, par les acquisitions et, de l'autre, grâce à de généreux dons et prêts permanents. Ces dernières années, la collection s'est ainsi enrichie à plusieurs reprises d'œuvres individuelles et d'ensembles exceptionnels, essentiellement dans le domaine de l'art contemporain. Les installations multimédia, les œuvres vidéo ou les performances posent de nouvelles questions aux différents départements d'un musée. De plus, avec la production artistique et culturelle actuelle, les pratiques de collection, de préservation, de présentation et de médiation se transforment également. Dans le contexte d'une scène artistique de plus en plus mondialisée et de l'évolution des attentes sociétales envers les musées, leurs tâches fondamentales n'ont cessé de se diversifier. Publiée à l'occasion du vingtième anniversaire de l'extension du musée, la présente publication donne non seulement un aperçu de l'évolution de la collection et de l'histoire des expositions des deux dernières décennies, mais met également en lumière le traitement de l'art contemporain au sein de l'Aargauer Kunsthaus sous différents angles.

Le XX^e siècle a produit une diversité artistique fascinante qui se poursuit encore aujourd'hui. De nos jours, un large éventail de médiums et de matériaux ainsi qu'une conception plus large de l'œuvre caractérisent la création artistique. L'idée de l'œuvre d'art en tant qu'objet esthétique achevé est souvent trop réductrice. De nombreuses réalisations contemporaines s'apparentent davantage à la notion d'art conceptuel¹. Ces œuvres, installatives, éphémères, performatives ou participatives, exigent de nouvelles manières de les aborder. De même, la question du matériau, négligée dans l'histoire de l'art, fait place depuis les années 1990 à une nouvelle prise de conscience : la matérialité et sa signification pour la genèse, la préservation et la perception d'une œuvre d'art font aujourd'hui l'objet de discussions interdisciplinaires approfondies². Qu'il s'agisse de nouvelles matières plastiques, d'appareils électroniques ou de matières organiques, ces matériaux sont soumis à des processus de modification et de vieillissement différents et ont une durée de conservation prévisible. Les ouvrages éphémères s'avèrent être un défi majeur pour les musées en termes de stockage, de présentation et de documentation, et la question dérangementante « Quand une œuvre d'art meurt-elle ? »³ se pose également à l'Aargauer Kunsthaus. De nos jours, la production d'une œuvre se fait souvent en collaboration avec des spécialistes : ainsi, curateur·rice·s, restaurateur·rice·s, technicien·ne·s, régisseur·euse·s, informaticien·ne·s et autres expert·e·s jouent plus que jamais un rôle important dans les formes que revêt l'art contemporain⁴. Au regard de la préservation à long terme de la collection,

la présente publication souhaite passer en revue les connaissances interdisciplinaires propres aux œuvres retenues et apporter ainsi une contribution actuelle à la mise en relation de la théorie et de la pratique.

Avec l'extension inaugurée en 2003 et réalisée par Herzog & de Meuron en étroite collaboration avec l'artiste Rémy Zaugg, une nouvelle ère commence pour l'Aargauer Kunsthaus. Au bâtiment de Loepfe, Hänni et Haenggli achevé en 1959, vient s'ajouter un cube de verre surmonté d'un toit en tuf volcanique accessible au public, qui relie l'Aargauerplatz au jardin derrière l'hôtel de ville grâce à un escalier en colimaçon. Le Kunsthaus gagne ainsi plus de 1100 mètres carrés de surface d'exposition, un patio, un foyer spacieux avec un café et une librairie d'art, une bibliothèque, un atelier de médiation artistique ainsi que davantage de dépôts. Autant l'extérieur du nouveau bâtiment et la zone d'entrée en *stucco lustro* blanc se démarquent, autant les salles d'exposition apparaissent sobres. Au rez-de-chaussée et au sous-sol, les limites entre l'ancien et le nouveau s'estompent presque totalement⁵. Pourtant les salles ne sont pas anonymes. L'éclairage zénithal fourni par le toit caractérise l'étage supérieur, délicatement rénové. Au sous-sol en revanche, le regard est attiré par le revêtement noir en asphalté coulé⁶. En bref, ce sont bien des *Neue Räume*, comme le suggère le titre de l'exposition inaugurale. La collection, qui s'est considérablement enrichie et n'a guère pu être présentée pendant des décennies par manque de place, peut enfin être exposée à plus grande échelle. Parallèlement, la nouvelle aile du bâtiment offre des salles attrayantes pour des expositions temporaires⁷. Un détail invisible pour le public mais non moins important est le système de cloisons flexibles. En particulier les formes d'art contemporain nécessitent souvent des salles de dimensions différentes que celles des salles construites pour les disciplines classiques que sont la peinture, la sculpture et le dessin. Herzog & de Meuron réagissent à l'évolution de la production artistique en installant ce type de cloisons dans le nouveau bâtiment : il est désormais possible de déplacer et même d'enlever des cloisons, créant ainsi de nouveaux axes visuels. Ces salles d'exposition modulables permettent l'acquisition et la présentation d'œuvres de grande taille, comme *Wirtschaftslandschaft Davos* (2001) de Thomas Hirschhorn, qui par leurs dimensions et les défis de stockage et de conservation posés, surclassent tout ce qu'il y avait jusqu'ici au musée. Cet exemple montre clairement que l'extension du Kunsthaus en 2003 a non seulement créé l'espace supplémentaire nécessaire, mais a également eu un impact sur le développement et l'orientation de la collection. Toutefois, l'activité des deux dernières décennies a laissé des traces dans le bâtiment. Après d'importants travaux de rénovation, le Kunsthaus se présente depuis l'automne 2023, à temps pour son anniversaire, avec un éclairage économe en énergie, des sols rafraîchis, un accès sans obstacles et un foyer réaménagé par Herzog & de Meuron, ainsi qu'un « espace libre » nouvellement conçu comme lieu à usage multiple aux abords du vestiaire.

En 1860, la Société argovienne des beaux-arts est fondée dans le but d'éveiller le goût de la population pour l'art, d'organiser des expositions, de promouvoir les artistes, de constituer une collection et de créer un musée d'art. Au fil des décennies, nombre d'intervenant-e-s ont contribué à faire de ces ambitions une réalité⁸. Certaines de ces missions

sont aussi anciennes que le musée lui-même, d'autres sont l'expression d'une identité qui évolue au gré des attentes venant de l'intérieur et de l'extérieur. Les débats sociétaux actuels sur la participation, l'inclusion, la diversité, l'action éthique, la durabilité ou la numérisation exigent de nouvelles approches institutionnelles. La question de l'avenir du musée s'est toujours posée⁹, mais s'impose aujourd'hui de façon encore plus urgente. La fermeture des institutions culturelles durant plusieurs mois en raison de la pandémie de Covid en 2020 et 2021, les migrations, la crise climatique, le risque de pénurie énergétique et l'avancée de la numérisation accélèrent ce changement – également au sein de l'Aargauer Kunsthaut. En collaboration avec un large éventail d'organisations et de groupes d'intérêt, le Kunsthaut s'engage à tous les niveaux à rendre la culture accessible à toutes et à tous, sans obstacles, dans le respect de la diversité et de l'inclusion, en éliminant les obstacles sociaux, structurels et architecturaux. Plus que jamais, nous nous devons d'interroger voire de changer nos attitudes, nos processus coutumiers et nos structures traditionnelles. Ces efforts concernent aussi le musée et l'espace numérique. En 2015 fut lancé le site web *Sammlung Online* avec des informations approfondies sur des œuvres clés de la collection, site qui n'a cessé depuis d'être enrichi. En 2019, le département de médiation lance l'espace muséal interactif *Sammlung Aargauer Kunsthaut – DIY I*, suivi en 2021 du premier projet de réalité augmentée. Des visites virtuelles d'expositions, de petits films jetant un œil dans les coulisses ou bien des vidéos en langage simple comptent parmi les développements entrepris. Dans la continuité de ces efforts, l'Aargauer Kunsthaut entend être une plateforme ouverte pour l'art de la Suisse, devenir un lieu d'expérience, de rencontre et d'échange. En ce sens, il se conçoit comme une charnière entre la société et la culture qui promeut le débat public et contribue à le façonner. En tant qu'élément de ce processus, la présente publication étudie le traitement de l'art contemporain dans une collection publique sous différents angles. Se recoupant temporellement avec le dernier catalogue de la collection *Ein Kunst Haus* de 2007, elle retrace l'évolution de la collection et les activités d'exposition depuis l'inauguration de l'extension en 2003 dans une démarche de présentation de ses activités et de partage des connaissances acquises. En ce sens, ce livre n'est pas le produit d'une recherche achevée mais l'illustration du travail de réflexion continu sur notre institution, notre collection et notre action.

La publication s'articule en deux volets, l'un réflexif et historique, l'autre orienté vers la pratique. Dans le premier, nous nous penchons sur l'institution et son environnement, le travail de collection et l'histoire des expositions des vingt dernières années. Le second propose une réflexion critique autour des connaissances spécifiques concernant le contexte, le processus de création, l'assemblage et le démontage, la technique et la conservation. Comment sont traitées les œuvres que les artistes adaptent à chaque nouvelle situation d'exposition ou qui ne peuvent pas être conservées éternellement en raison de leur technique ? Que signifie « conserver » dans le cas d'une performance ou d'une peinture murale ? Ces questions, et d'autres qui approfondissent le sujet, seront discutées à partir d'exemples choisis. Les contributions provenant des rangs du Kunsthaut seront complétées par des articles d'externes. Les

autrices invitées aborderont le musée et sa collection depuis leurs perspectives professionnelles. La parole sera également donnée aux artistes, car leurs voix non seulement disent la richesse des pratiques artistiques mais livrent également des informations révélatrices de leur démarche.

Pour commencer, la professeure d'histoire de l'art Bärbel Küster dresse une brève histoire des musées d'art, faisant le lien entre les fondations de musées au XIX^e siècle, le processus constant d'ouverture et la lutte pour l'actualité et la référence au présent qui caractérise les institutions depuis le début du XX^e siècle. Tout comme la recherche scientifique, le cadre institutionnel détermine également le travail muséal pratique. Simona Ciuccio, responsable collection et expositions du Kunsthau, résume l'évolution récente de la collection, met en lumière l'importance des différentes collections privées et esquisse les nombreuses façons de travailler avec les fonds. Elisabeth Bronfen, spécialiste en sciences culturelles et professeure de littérature, explore la question de savoir ce que signifie relire une collection existante. Dans l'exposition *Une femme est une femme est une femme ... Une histoire des artistes femmes*, qu'elle a organisée à l'Aargauer Kunsthau en 2022–2023, elle pose un regard féministe sur l'héritage des femmes artistes dans la collection. Elle explique dans quelle mesure les sujets sociétaux modifient notre vision du passé et à quel point une telle relecture peut être porteuse d'avenir. La curatrice Katrin Weilenmann, quant à elle, nous fait voyager dans l'histoire des expositions temporaires depuis 2003. Elle se penche sur les interactions entre le nouveau bâtiment et la pratique d'exposition, aborde les lacunes de l'historiographie de l'art et réfléchit sur l'importance de la création artistique contemporaine pour le présent et l'avenir de l'Aargauer Kunsthau. Dans sa chronologie constituée de textes et de photos, Anouchka Panchard, commissaire assistante de la collection, récapitule les événements majeurs du musée, de la collection, de la Société argovienne des beaux-arts et de l'Association des amis de la collection de l'Aargauer Kunsthau de 2003 à 2023. Le tout est complété, dans l'annexe, par le répertoire intégral des artistes présents dans la collection ainsi que par une liste des expositions et publications. Enfin, c'est un véritable voyage visuel dans le temps qu'offre, au milieu du livre, la série de photos portant sur les diverses activités d'exposition des vingt dernières années.

Les œuvres de la collection commentées dans le volet portant sur la pratique servent d'exemple à bien d'autres qui ne sont pas mentionnées dans la présente publication. Hanna B. Hölling, professeure-chercheuse en technologie des matériaux et de l'art, présente les défis complexes auxquels l'art contemporain confronte les musées. Au travers d'œuvres de la collection et d'exemples internationaux, elle met en lumière certains aspects tels que la variabilité, la dépendance envers les matériaux et la technologie, ainsi que les (nouvelles) mises en scène du point de vue de la conservation. Sur cette base, les expertes apportent un éclairage sur les questions propres aux différentes formes d'expression artistique. La directrice Katharina Ammann aborde les processus de changement aussi bien en termes de matériaux que de réception critique et montre clairement que, pour les médiums électroniques, présentation et préservation vont de pair. Elle discute en outre de la nécessité d'une approche collaborative et interdisciplinaire dans le traitement muséal

de l'art contemporain. Les performances font depuis longtemps partie du programme de l'Aargauer Kunsthhaus, mais n'ont trouvé leur place dans la collection que récemment : un point de départ idéal pour approfondir l'étude de ce médium éphémère. Rachel Mader, historienne de l'art et experte en performance, analyse dans les grandes lignes ce changement de paradigme institutionnel et illustre à l'aide d'exemples internationaux à quel point l'implication des artistes et personnes impliquées est capitale. Marianne Wagner, curatrice et responsable des archives des *Skulptur Projekte* de Münster, s'entretient avec les artistes Marie-Antoinette Chiarenza et Daniel Hauser de RELAX, ainsi qu'avec Shirana Shahbazi, sur leurs travaux spatiaux et contextuels à l'Aargauer Kunsthhaus. L'accent est mis notamment sur les nouvelles configurations qui peuvent surgir au fil des ans et dans des situations d'exposition variables, créant une base importante pour la compréhension et la préservation d'œuvres installatives. Anna Schäffler, historienne de l'art à la charnière entre l'histoire de l'art et la restauration, nous emmène dans les coulisses du musée et nous dévoile les conditions et les procédés de traitement des travaux constitués de matériaux éphémères. Enfin, Katharina Ammann se penche sur l'avenir de l'Aargauer Kunsthhaus et constate que le musée de demain se crée ici et maintenant.

Dans l'esprit d'une mise en réseau complémentaire de contenus analogiques et numériques, telle que l'Aargauer Kunsthhaus la pratique dans ses activités de médiation et de communication, ce livre s'accompagne d'offres numériques. Le symbole  renvoie aux œuvres et informations supplémentaires dans la collection en ligne. Les documents audiovisuels spécialement produits à cette fin – signalés par le symbole  – offrent un aperçu approfondi du musée, de la collection et du programme (codes QR et instructions, voir p. 4). Afin de permettre l'accès à un large public, la publication est également disponible en accès libre sur notre site web en allemand et en français. Le présent livre constitue ainsi une pièce supplémentaire de la mosaïque qui contribue, au sein de l'Aargauer Kunsthhaus, à un débat sur l'art ouvert et tourné vers l'avenir.

- 1 Tobias Wall, *Das unmögliche Museum. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstmuseen der Gegenwart*, Bielefeld : transcript Verlag, 2006, p. 111–114.
- 2 Roger Fayet et Regula Krähenbühl, « Vorwort », in : *Kunst und Material. Konzepte, Prozesse, Arbeitsteilungen*, Roger Fayet et Regula Krähenbühl (éd.), Zurich : SIK-ISEA et Verlag Scheidegger & Spiess, 2022, p. 9–11.
- 3 Angela Matyssek (éd.), *Wann stirbt ein Kunstwerk? Konservierungen des Originalen in der Gegenwartskunst*, Munich : Verlag Silke Schreiber, 2010.
- 4 Anne Krauter Kellein, « Wie viel Interdisziplinarität braucht die Erhaltung zeitgenössischer Kunst? », in : Roger Fayet et al., *op. cit.*, p. 123–138.
- 5 Rahel Hartmann Schweizer, « Platz, Park, Dach und eine «Himmelstreppe». Erweiterung Kunsthhaus Aarau von Herzog & de Meuron und Rémy Zaugg : Respekt, Repetition, Requalifikation », in : *Tec21*, n° 43, 2003, p. 7–14.
- 6 Lors des travaux de rénovation à l'été 2023, il a été convenu avec l'architecte de poncer le revêtement en asphalte coulé noir et de mettre à nu le sol en *terrazzo* foncé se trouvant en dessous.
- 7 Beat Wismer et Stephan Kunz, « Vorwort », in : *Ein Kunst Haus. Sammeln und Ausstellen im Aargauer Kunsthhaus*, Beat Wismer, Stephan Kunz et Gerhard Mack (éd.), Aarau : Aargauer Kunsthhaus, 2007, p. 15–17.
- 8 Stephan Kunz, « Die Geschichte des Aargauischen Kunstvereins, der Aargauischen Kunstsammlung und des Aargauer Kunsthhauses 1860–2007 », in : Beat Wismer et al., *ibid.*, p. 279–291.
- 9 Henning Mohr et Diana Modarressi-Tehrani, « Museen der Zukunft », in : *Museen der Zukunft. Trends und Herausforderungen eines innovationsorientierten Kulturmanagements*, Henning Mohr et Diana Modarressi-Tehrani (éd.), Bielefeld : transcript Verlag, 2021, p. 9–11 ; ainsi que la contribution de Bärbel Küster dans la présente publication, p. 12–25.

De l'évolution des musées d'art. Petite histoire des enjeux actuels

Bärbel Küster

L'examen de l'histoire du musée d'art au XX^e siècle fait apparaître non seulement les évolutions novatrices que cette institution primordiale pour l'art a suivies, mais aussi la récurrence de certaines exigences quant au rôle et à la fonction qui devrait lui revenir. La discussion menée dans les pays germanophones vers 1900 sur la question de la place de l'art contemporain dans les expositions des musées d'art ou de leur rôle principal, en tant que temples du passé, de refléter les styles et les maîtres des époques artistiques des siècles précédents, met en lumière ce qui n'est devenu une évidence qu'au cours du XX^e siècle : les musées d'art sont des lieux où l'on débat du présent.

Mais quelles questions se posent à l'art (historique) du point de vue de notre présent ? Déjà dans les années 1920 émerge l'approche qui consistait à interroger et réévaluer l'art, devenu historique, sous l'angle de l'époque du moment, celle de la modernité¹. Les musées sont, dès lors, confrontés à d'autres rôles que celui de proposer l'habituelle visite des maîtres anciens, telle que l'a dépeinte en 1923 l'écrivain et philosophe français Paul Valéry (1871–1945) dans une tirade polémique, devenue célèbre, contre les musées : « Mon pas se fait pieux. Ma voix change et s'établit un peu plus haute qu'à l'église, mais un peu moins forte qu'elle ne sonne dans l'ordinaire de la vie. Bientôt, je ne sais plus ce que je suis venu faire dans ces solitudes cirées, qui tiennent du temple et du salon, du cimetière et de l'école [...] »² Valéry décrit à partir de ses réactions physiques comment le corps et l'esprit se perdent dans une institution dénuée de pertinence sociale. Son appel à abandonner la simple médiation d'un canon bien déterminé des chefs-d'œuvre devait rester un vœu renégocié à chaque nouvelle génération. La façon dont le passé est, du reste, construit à partir du présent du musée fait partie des questions récurrentes qui seront abordées ci-après sous forme de petite histoire du musée. Il apparaîtra dès lors clairement que les enjeux actuels ont déjà des antécédents et pour quelles raisons les réponses apportées aujourd'hui se distinguent de celles d'autrefois.

Un musée d'art – pour qui ?

Si aujourd'hui les musées multiplient les efforts pour faire participer les personnes de tous âges et origines sociales à leur travail, c'est le résultat de nombreuses étapes au fil du temps. Le musée s'est établi en tant qu'institution éducative au XIX^e siècle, non seulement en Europe, mais aussi en Inde, au Mexique et ailleurs. Liée très souvent à l'émergence des États-nations, l'histoire des musées était l'expression intentionnelle d'un patrimoine culturel. En Suisse, les premiers musées d'art ont ainsi été fondés au moment même où la promotion des beaux-arts était élevée au rang de mission nationale avec l'« Arrêté fédéral concernant l'avancement et l'encouragement des arts en Suisse » de 1887³. Les musées d'art devinrent les piliers de la société bourgeoise, des lieux de transmission d'œuvres, d'écoles et de maîtres dans la tradition des Lumières et du romantisme, en tant qu'expérience de la beauté, de la grandeur et de la civilité. Sous l'égide de l'histoire nationale, ils devenaient des forums d'un canon éducatif bourgeois⁴.

À partir de 1871 environ, des efforts furent entrepris, en particulier dans les musées allemands, pour contribuer à l'éducation populaire, en réaction aux tensions croissantes au sein de la société, à la marchandisation en général et au déracinement du prolétariat, notamment dans les villes. Les changements dans la société, l'ascension sociale des employés et la montée d'une classe moyenne bourgeoise amenèrent de plus en plus souvent un autre public à franchir les portes des musées⁵. Alfred Lichtwark (1852–1914), directeur de la Hamburger Kunsthalle et l'un des principaux représentants du mouvement international de réforme des musées, formulait en 1903 leur mission ainsi : s'adresser à « l'ensemble du peuple ». Il avait alors avant tout à l'esprit le face-à-face direct avec les œuvres originales. Ses cours pour les enfants sont considérés comme révolutionnaires ainsi que sa demande d'épurer l'architecture historiciste des musées de tout décor, et de moins les concevoir à partir de la façade, afin de créer des salles à l'éclairage zénithal permettant de contempler les œuvres d'art à la lumière du jour⁶. Il insistait aussi sur le devoir de rester actuel : « Tant que les musées ne se momifient pas, ils devront se renouveler. Chaque génération leur proposera de nouvelles missions. »⁷

Après la Première Guerre mondiale, la polémique autour de l'actualité des musées reprit. Le débat initié par la première génération de la réforme des musées fut relancé par la question de savoir s'il appartient aux musées d'intégrer l'art contemporain au moins partiellement dans leurs activités d'exposition, bien que ne faisant pas (encore) partie de la « tradition ». Gustav Hartlaub (1884–1963), directeur de la Kunsthalle Mannheim, expliquait ainsi en 1926 que, désormais, le musée se chargerait de la mission, réservée auparavant aux seuls milieux fortunés, de collectionner des œuvres d'art pour la société. Il considérait que la « protection publique de l'art », qui ne fut ancrée dans la loi que sous la République de Weimar, était tenue avant tout à la plus haute qualité artistique de la part de la très érudite direction d'un musée d'art. Pour lui, la promotion de l'art contemporain était une contribution à la société, car « ce n'est pas dans les œuvres d'époques depuis longtemps révolues, comme on le pensait aux temps où une pensée historique simpliste dominait, que les personnes vivantes, en recherche, trouveront un idéal et une inspiration pour leur propre création »⁸. La référence de Hartlaub au présent, la formulation des missions éducatives et leur impact social montrent clairement que, dans les premières décennies du XX^e siècle, les musées d'art n'étaient

plus seulement compris comme des lieux d'histoire et de médiation, mais désormais aussi comme des lieux de médiation sociétale des tendances artistiques de l'époque. Au sein du mouvement de la réforme des musées, les réflexions portaient également sur différentes catégories de musée d'art. En 1919, une stratégie pour restructurer les musées en fonction de l'importance des œuvres fut développée : il fut envisagé d'héberger séparément les chefs-d'œuvre internationaux et les ouvrages d'intérêt national dans des musées différents, auxquels viendrait s'ajouter un troisième type de musée, les musées d'art contemporain⁹. Bien que cette répartition tripartite n'ait pas réussi à s'imposer, l'idée d'une internationalisation marquée de l'activité artistique annonçait autant l'avenir que la distinction entre musées agissant à l'échelle régionale ou internationale, qui se différencient aussi de par leurs publics.

Dans les années 1930, le mouvement réformateur professionnalisait et internationalisait la muséologie. Des innovations fondamentales étaient initiées, notamment en Allemagne et aux États-Unis, portant également sur les questions d'aménagement des expositions et des salles. Sous les auspices de la Société des Nations, la première conférence internationale de l'Office international des musées se tint à Madrid en 1934. Le consensus obtenu prévoyait que pour les musées, il convenait désormais de préférer des intérieurs sans décoration, sans couleur ni mobilier, dans le but d'une mise en scène plus flexible des arts les plus divers¹⁰.

Le fait que la Seconde Guerre mondiale ait dispersé un grand nombre de biens culturels dans le monde entier, que les musées et l'art aient été mis au pas idéologiquement et que des objets aient été aliénés, parfois de plein gré, parfois violemment, puis retirés des musées, fait également partie de l'histoire muséale de cette époque. Cette situation explique pourquoi, après la guerre, la protection du patrimoine culturel et son intégration dans les conventions internationales contraignantes étaient notamment au cœur des préoccupations. Avec la création du International Council of Museums (ICOM), un groupement de professionnels de musées travaille depuis 1946 à l'élaboration de standards internationaux relatifs à la gestion des musées et à leurs missions. Au cours des sept conférences internationales qui eurent lieu de 1948 à 1965, les thématiques abordées portèrent sur la mission éducative des musées, les techniques d'exposition, la circulation internationale ainsi que la conservation du patrimoine culturel. S'ensuivit progressivement la fondation des comités nationaux, dont ICOM Suisse en 1953. La première définition interdisciplinaire du musée présentée par l'ICOM fut formulée dans les statuts en 1951, avec une attention particulière pour la pérennité des collections, l'intérêt public et la mission éducative du musée.

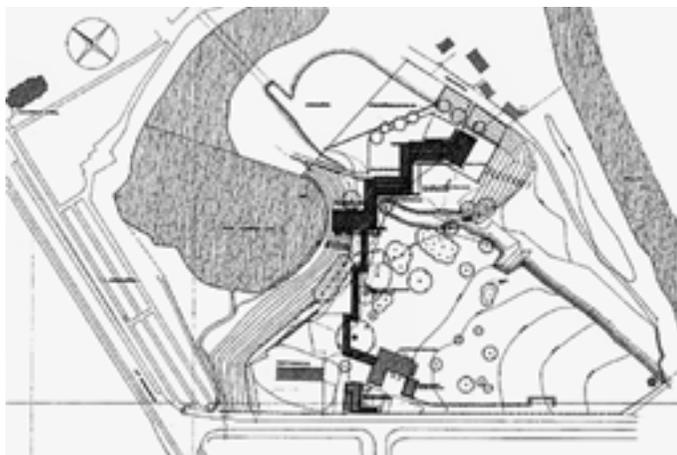
Dans les années 1950, alors que l'Allemagne était engagée dans la reconstruction et tentait de s'inscrire dans la continuité du modernisme d'avant-guerre, un concept de centres culturels décentralisés naissait en France sous l'impulsion du ministre des Affaires culturelles André Malraux (1901–1976). Cet effort, affectant expressément la structure centraliste de la France, visait à offrir un accès plus large à la culture et trouvait, tout au plus, son équivalent dans les États communistes d'Europe de l'Est. Même sur le plan architectural, on s'aventurait en France en terrain inconnu – avec le Musée d'art moderne du Havre comme premier

Musée-Maison de la culture de ce type. En 1961, le centre culturel – qui devait également être un musée d'art contemporain – redonnait vie à une ville détruite par les bombes dans le cadre du plan de reconstruction assuré par Auguste Perret (1874–1954), avec un édifice multifonctionnel en verre et en acier. Accessoirement, pour ainsi dire, un nouveau type de musée d'art urbain était inventé, dont la raison d'être résidait dans sa polyvalence entre espace d'exposition et espace événementiel multidisciplinaire (ill. p. 15). L'architecture en verre symbolisait la revendication démocratique d'une large participation de la société à la culture¹¹. En revanche, réfléchissant en 1951 aux missions actuelles des musées d'art, Carl Georg Heise (1890–1979), successeur de Lichtwark à la tête de la Hamburger Kunsthalle, conçut un musée pour la délectation – au sens d'une expérience holistique de l'art –, allant du café de musée à un complexe dans la verdure organisé en divers pavillons selon les styles artistiques, en passant par une aire de jeux pour enfants¹². Avec le concept d'art en communion avec la nature, compris comme une expérience récréative et éducative, l'utopie de Heise s'allie avec l'architecture scolaire pavillonnaire. Dans les années 1950, celle-ci avait mis à jour le Neues Bauen moderniste des années 1920, et son équivalent historique, en termes de musée, avait été réalisé en 1958 par Jørgen Bo (1919–1999) et Vilhelm Wohlert (1920–2007) avec l'édifice du Louisiana Museum of Modern Art au nord de Copenhague (ill. p. 15). Ainsi, les différents concepts de musées d'art du XX^e siècle se retrouvent-ils dans l'évolution des formes architecturales.

En Suisse, la majorité des musées ont été fondés à partir d'associations des beaux-arts. À Soleure, Berne et Zurich, par exemple, le travail des associations et la conscience bourgeoise ont engendré des bâtiments qui, au début du XX^e siècle, s'inspiraient sur le plan architectural encore amplement de l'historicisme. Le Kunstmuseum de Winterthour de Robert Rittmeyer (1868–1960) et Walter Furrer (1870–1949) en revanche a surtout été salué pour avoir renoncé à cet historicisme. Conseillés notamment par Lichtwark, les architectes avaient, de fait, épuré en conséquence certaines parties du bâtiment, ainsi que la façade, au niveau des formes¹³. Aux réalisations de Karl Moser (1860–1936) à Zurich en 1910 et 1925 et celle de Paul Bonatz (1877–1956) à Bâle en 1936 succédèrent après la guerre le Kunsthaus de Glaris en 1952, puis l'annexe Pfister à Zurich en 1958 et enfin l'Aargauer Kunsthaus en 1959. S'appropriant un langage formel décent



Exposition inaugurale
École de Paris, art décoratif,
Musée-Maison de la
Culture du Havre, 1961



Jørgen Bo et Vilhelm Wohlert
Louisiana, Humblebæk,
plan de situation 1:1500, 1959

moderniste, voire fonctionnel, ces constructions des années 1950 répondent éminemment à l'invitation de Lichtwark de se limiter à l'essentiel. Achim Preiß (*1956) caractérise avec justesse : « Seul l'économisme suisse a permis une minimisation au niveau de la conception, dans la lignée des idées du directeur du musée de Hambourg. »¹⁴ Les « boîtes prosaïques » avec leur éclairage zénithal par les toits sont restées, aujourd'hui encore, modernes et avant tout fonctionnelles. Comme le constate Michael Hanak (*1968), les bâtiments derrière une façade moderniste sobre, visant une flexibilité du plan de sol, correspondaient, à l'époque, à la nouvelle orientation du travail muséal international vers des expositions temporaires, orientation dont l'importance ne cessa de croître au cours du processus de planification du musée d'Aarau¹⁵. À Aarau, l'élégant l'escalier hélicoïdal, qui peut être lu comme un hommage à Auguste Perret, pionnier français du béton armé, très vénéré en Suisse, est toujours aussi impressionnant sur le plan architectural (ill. p. 17)¹⁶.

On pourrait alors penser qu'en Suisse notamment – vu les liens étroits avec les associations des beaux-arts dans lesquelles les artistes s'étaient organisés – une politique de collection et d'exposition particulièrement avant-gardiste prévalait. Dans les faits, le lobbying des membres pour leur propre intérêt faisant parfois obstacle à une internationalisation, les musées suisses restèrent, jusque dans la seconde moitié du XX^e siècle, dans le sillage des spécialistes des collections de premier plan, dont les fonds ont permis dans une large mesure d'exposer de l'art contemporain et qui ont fait don d'importants pans de leurs collections¹⁷. À la fin des années 1960, s'amorce une volonté de faire l'inventaire du rôle et de l'utilité des musées. Quelques spécialistes critiquaient entre autres le manque d'actualité des musées d'art, soupçonnés de n'exposer l'art du passé que pour une élite de personnes initiées sans lien avec la réalité. Selon leurs dires, les institutions conservatrices cultivaient, jusque dans les années 1960, l'image du musée comme temple et gardien d'un canon qui venait tout juste d'être reconquis. D'autres voyaient les missions des musées de plus en plus dans le réexamen du passé et du présent à des fins d'actualisation. L'urgence en matière d'éducation déclarée au mitan des années 1960 accroissait également la pression sur les musées à apporter leur contribution¹⁸. Vers la fin des années 1960, d'anciennes idées issues des conceptions éducatives de la réforme des musées furent alors reprises sous le

terme de pédagogie muséale¹⁹. Les musées d'histoire s'impliquèrent de manière significative dans l'élaboration de nouvelles approches muséo-pédagogiques, le renforcement de la coopération avec les établissements scolaires et la mise en place de nouvelles formations²⁰. Les musées d'art participèrent à cette étape historique, qui a été admirablement résumée dans les actes du colloque de l'Ulmer Verein, publiés en 1975 par Brigitte Walbe et Ellen Spickernagel (*1941), sous le slogan « Lieu éducatif versus temple muséal »²¹. S'efforçant de permettre l'expérience des contenus historiques des musées, d'une part, et de prendre au sérieux la mission éducative d'autre part, les contributions n'étaient pas seulement dirigées contre un habitus de réception passif et unidimensionnel, mais aussi explicitement contre un « manque de références à l'Histoire et une hostilité envers cette dernière de la part de notre environnement »²². Les activités au sein des musées, était-il demandé, devaient être multipliées : des espaces de pédagogie muséale et des expositions interactives et participatives, ainsi que la cogestion, devaient réorienter fondamentalement le travail muséal. Cela incluait également la prise de conscience que les objets ne se médiatisent pas d'eux-mêmes : flâner, en tant que mouvement consumériste, parmi des œuvres à la mise en scène sacralisée tout en omettant des informations détaillées et évitant une analyse critique fait certes baisser l'appréhension « en s'assimilant autant que possible au monde des belles apparences : familier du visiteur », mais ne répond pas à la mission éducative du musée. Au lieu de cela, le musée doit permettre une réflexibilité critique de l'historicité et des habitudes de perception, et les comprendre comme étant plurielles²³. Dans les années 1970, il s'ensuivit une innovation révolutionnaire dans les musées d'art : l'exposition thématique. Alors que la génération dont Heise faisait partie parlait encore, dans ses déclarations les plus progressistes, d'une succession des styles selon les époques, dans les années 1970 on plaçait désormais l'art dans le contexte d'évolutions et bouleversements socio-historiques qui allaient bien au-delà des questions de style : des constructions nationales aux questions de genre, documentations historiques et à l'art au-delà du « grand art », les thèmes des expositions devaient proposer des « offres d'interprétation », transformant les musées en des lieux de « réception productive », au sens d'une « situation de jeu tributaire du public en tant que partenaire »²⁴. De même, une nouvelle orientation vers le public fit son entrée grâce à la recherche empirique sur les visiteurs et la pédagogie muséale²⁵.



Aargauer Kunsthau
inauguration, juin 1959



Auguste et Gustave Perret
immeuble d'habitation et agence
51-55, rue Raynouard,
Paris 16^e, 1929-1932, vue de
l'escalier de l'agence,
photo non datée

Critique et renouvellement des musées

À la fin des années 1960, les musées commencèrent également à faire face à la pression d'autres milieux : alors que les musées d'art étaient devenus le fer de lance de l'activité artistique lorsqu'il s'agissait de définir ce que devaient être des biens artistiques et culturels de qualité, tant les artistes qu'une scène artistique s'internationalisant – appelée « artworld » par le critique d'art Arthur Danto (1924–2013)²⁶ –, le marché de l'art, les galeries indépendantes ainsi que la formation de théories dans l'orbite du pop art et de l'art conceptuel se mobilisèrent contre les musées « établis ». Des espaces d'exposition publics apparurent qui se limitaient à être de purs lieux d'exposition. Dans leur critique de l'institution au cours des années 1970, les artistes s'en prenaient directement à la racine de ce que l'on entend par musée en tant qu'institution publique : les musées qui ignoraient les nombreuses nouvelles approches de l'art contemporain ne remplissaient pas, selon eux, leur obligation démocratique de représenter le grand public. La critique du point de vue artistique considérait déjà le musée comme étant délégitimé du fait qu'un petit cercle de décideurs décidait de ce qui était admis dans le canon des chefs-d'œuvre et de ce qui ne l'était pas²⁷. Le musée en tant qu'autorité et système de croyances, lié à des milieux économiques influents ou des responsables politiques, fut remis en question à la suite d'une étude empirique des sociologues français Alain Darbel (1932–1975) et Pierre Bourdieu (1930–2002) qui, après avoir disséqué son fonctionnement, ont mis au jour un système clos de valeurs bourgeoises, enfermé dans une structure de pouvoir qui se perpétue²⁸. C'est pourquoi l'une des exigences de la critique institutionnelle, apparue à la fin des années 1960, visait également à intensifier le lien entre art et vie quotidienne, afin de rendre l'art moins élitiste et d'inciter un nouveau public plus diversifié à visiter les musées. Le « deuxième âge des musées »²⁹ réunissait la critique curatoriale et artistique ainsi que les objections venant de la théorie. Lorsqu'en 1979 Hilmar Hoffmann (1925–2018), le délégué aux Affaires culturelles de Francfort, propagea la « culture pour tous », son livre précurseur ranima l'espoir de rallier une partie de la population à une pratique muséale qui permettrait d'associer culture de tous les jours et phénomènes populaires avec le grand art, et de contribuer à une démocratisation de l'art rien que par la diffusion massive d'images³⁰. Ce modèle de musée anti-exclusif en tant qu'institution éducative, ouverte

et ludique, aborde l'idée de la culture pour tous sous l'angle du présent tout en ayant conscience de son histoire : « Un musée démocratique ne peut être réalisé que si l'on veille à ce que l'Histoire soit appréhendée dans l'esprit du plus grand nombre possible de personnes comme étant le présent du passé. »³¹ Cette mission sociale des musées a également été débattue à l'échelle internationale. Pour la définition du musée de l'ICOM en 1974, des discussions, notamment avec des spécialistes du continent africain et des pays communistes, ont permis de s'accorder sur les missions suivantes : préservation, collecte, recherche, exposition et médiation. Les musées devaient être au service de la société et ne pas poursuivre un but lucratif. En 2007, cette définition a été élargie au patrimoine immatériel. Depuis 2019, les efforts portent sur la recherche d'un consensus sur la multiplicité des perspectives, un engagement en faveur de la « justice sociale » et de la représentation de diverses communautés. De même, les questions relatives aux directives éthiques du travail muséal, telles que les codes de déontologie, et les questions d'aliénation des fonds ont resurgi de la réforme des musées et des accords correspondants furent adoptés pour la première fois en 1974³².

En 1970, l'architecte allemand Paulgerd Jesberg (*1924), entre autres, formulait des critiques et des questions impérieuses sur le « Musée du futur »³³. Partant de la phrase « Le musée d'art du XIX^e siècle est mort », ses thèses sur l'architecture muséale traitent bien des points essentiels de ce qui a commencé à changer vers 1970 : il fallait que les musées soient à la fois un espace urbain, scénique et de loisirs, un laboratoire, un atelier, un lieu de recherche et d'apprentissage ; ils devaient servir d'espace de production ainsi que de centre d'information et de communication et, en même temps, préserver et mettre à disposition les collections ; enfin et surtout, ils devaient satisfaire de plus en plus à des critères de rentabilité. Selon lui, les musées étaient l'instance centrale de médiation entre le passé, le présent et le futur³⁴. Quant aux opportunités que pourrait offrir un renouveau de l'activité avec les produits artistiques du passé, le théoricien de la culture Michel Foucault (1926–1984) en parlait également en 1967 dans ses réflexions sur les strates du temps (représentées par les objets) qui s'amoncellent dans les musées, les archives et les bibliothèques. Pour lui, les musées étaient des « espaces autres » avec leurs propres lois, dans lesquels des biens historiques sont accumulés et stockés pour un futur où ils pourront être à nouveau activés. De ce fait,

les musées, comme les archives, peuvent devenir un « pilier de la société », précisément parce qu'ici prévalent des lois différentes. Comme le formulait Walter Grasskamp (*1950), les musées ont par conséquent une « dimension utopique », qui n'a été reprise que récemment³⁵.

En 1978, le centre culturel réapparaissait sous la forme révolutionnaire du Centre Georges Pompidou de Paris, conçu par Renzo Piano (*1937) et Richard Rogers (1933–2021) : avec une bibliothèque publique, des cinémas, des salles d'exposition, des instituts de recherche ainsi qu'un restaurant sur le toit, il s'agissait de la réinvention urbaine du musée. Dans le cadre de ces conceptions est née l'idée que le musée d'une ville devait fédérer des missions de la vie publique et réunir autant d'institutions que possible sous son toit. L'historien de l'architecture Jan Pieper (*1944) concevait par exemple le musée comme un quartier de ville, tant sur le plan de la construction que de l'ampleur et de la conception architecturale. Afin de l'insérer dans la vie urbaine, il proposait de recourir à un « passage », sur le modèle de la construction des immeubles tertiaires et des grands magasins, intégrant le réseau de voies publiques dans le musée. Pieper souligne : « Cependant, ce passage ne peut devenir partie intégrante de l'espace public que s'il intègre des activités non muséales » – magasins, kiosques, artisanat d'art (ill. p. 19)³⁶. Pour redonner au musée son rôle de médiateur et l'adapter à l'évolution de la société, Pieper estime qu'il faut le comprendre comme un « forum dans lequel la fonction de l'art dans le processus de création peut être discutée »³⁷. L'échange et la discussion sont, selon Pieper, plus importants que de simples expositions. À cette fin, il souhaitait installer des ateliers d'artistes à l'intérieur du musée et les rendre accessibles au public en permanence³⁸. L'essai de Pieper fut écrit peu de temps après l'achèvement du Centre Georges Pompidou. Il s'agit ni plus ni moins du retour du musée au centre d'une société radicalement transformée à l'apogée de l'industrialisation, de l'adaptation du concept de « musée » à des conditions fondamentalement différentes.

Dans les années 1980, la visite au musée d'art se transforma de plus en plus en un élément de loisirs, et ce dans des conditions différentes que celles envisagées par Heise avec un complexe de pavillons dans la verdure. Ce qui avait été initialement conçu comme une devise muséo-pédagogique dans le but d'une réflexion actualisée sur l'histoire, se faisait rattraper par l'évolution vers une société des loisirs face au tourisme désormais en plein essor³⁹.



Louis I. Kahn
Yale Center for British Art
vue de la Chapel Street,
New Haven



Hans Hollein
modèle des quatre étages
du Städtisches Museum
Abteiberg, Mönchen-
gladbach, 1972-1982
Bois, plastique
80 × 295 × 275 cm
Centre Pompidou, Paris

Les musées étaient de plus en plus reconnus comme un facteur à la fois attractif et économique et, de ce fait, comme partie intégrante du marketing urbain. Francfort-sur-le-Main a ainsi connu un développement sans précédent en faisant de la rive du Main la « rive des musées » et la principale zone touristique⁴⁰. De la même manière que l'appréhension d'une visite au musée fut réduite, la réflexion sociale et les impulsions rationalistes critiques furent reléguées à la marge. Des années 1990 jusque dans la première décennie du XXI^e siècle, de nombreux musées et collections privés se créèrent. Le dispositif muséal, décrit par Mieke Bal (*1946) comme une triade de « Dire, montrer, se vanter », qui présente des objets de collection spectaculaires et exclut d'autres formes de présentation réflexives et dialogiques, s'affirma également face à un marché de l'art aux prix élevés⁴¹.

La capitalisation de la scène artistique posa de plus en plus de problèmes aux musées publics souhaitant acquérir des œuvres, notamment dans le domaine de l'art contemporain. L'évolution vers l'expérience muséale prestigieuse à la fin des années 1980 trouvait son pendant dans une architecture postmoderne de plus en plus spectaculaire – un tournant ironique dans l'histoire : le slogan rationaliste du lieu éducatif vivant, issu du mouvement muséo-pédagogique des années 1970, se voyait réduit à une simple expérience architecturale⁴². La création de la filiale Guggenheim à Bilbao en 1997 marqua le début d'une ère de franchisage dans l'histoire des musées, qui prit forme dans les courbes exaltées de l'enveloppe architecturale de Frank O. Gehry (*1929). Cependant, cette réorientation vers l'expérience esthétique du bâtiment de musée donna également naissance à de nouvelles conceptions de l'espace : par exemple la répartition des corps du bâtiment à flanc de coteau, réalisée par Hans Hollein (1934–2014) à Mönchengladbach, peut encore aujourd'hui enthousiasmer avec son parcours enjoué à travers les différentes salles, dont certaines sont accessibles par leurs angles (ill. p. 19). Afin de permettre de nouveaux apports esthétiques dans les expositions, les artistes furent eux-mêmes de plus en plus souvent invités dès les années 1980 à organiser des expositions à partir des collections, et ce en leur laissant carte blanche⁴³. En revanche, l'idée que le musée devrait se charger de missions de la vie publique et réunir diverses institutions publiques sous son toit devenait, compte tenu du facteur dominant de loisir, tout aussi obsolète que l'idée du musée comme lieu éducatif. Les supports d'information furent soupçonnés d'être un poids inutile et de perturber la perception esthétique dans les galeries des musées d'art⁴⁴.

Alors que la pratique muséale connaissait une pression économique croissante à partir des années 1990, émergeait en parallèle une théorie muséale critique portant en particulier sur les rapports de forces et la représentation dans l'institution⁴⁵. Les questions soulevées – à qui le musée est accessible, qui s'y rend et quelle histoire y est racontée – sous-tendaient une critique de la manière dont les musées forment et influencent notre perception des objets exposés. Le musée produit, comme le décrit Svetlana Alpers (*1936), un « effet muséal » sur le public : une sorte d'attitude de vénération respectueuse et une « façon de voir »⁴⁶ très spécifique, qui esthétique les objets et réduit l'interaction avec eux à des distinctions visuelles qui ne font pas forcément appel

à un large bagage culturel. Valéry avait déjà anticipé de manière synesthésique ce qui fut établi ici de manière critique pour la représentation de différentes perspectives locales ou à caractère culturel. Quant à la notion de « musée comme zone de contact », qui réagissait à cette problématique et avait été élaborée par l'historien James Clifford (*1945) pour des contextes ethnologiques⁴⁷, elle eut de fortes conséquences. Cette approche définit le travail muséal essentiellement comme un travail de rencontre et offre un périmètre d'action aux perspectives non occidentales et aux communautés non représentées par les musées. L'historienne de l'art et de la culture Nora Sternfeld (*1976) se réfère à l'idée fondamentale de Clifford, « que l'objectif d'un débat multidimensionnel sous diverses perspectives dans le musée ne peut être poursuivi sur un pied d'égalité si les rapports de forces sociaux ne sont pas abordés parallèlement »⁴⁸. Ainsi, plus le musée était critiqué comme lieu de pratique des techniques de domination, plus la question de savoir ce qui devait être mis en œuvre à la place des structures muséales dépassées restait en même temps ouverte. Après avoir repris conscience que le musée d'art est aussi un lieu de production de savoir⁴⁹, la réponse résidait dans de nouveaux formats tels que la création de « laboratoires » et les possibilités de participation. Dans les années 1990, avec une repolitisation de l'art contemporain et une poussée de la mondialisation tant sur le marché de l'art que dans le secteur des expositions, un processus de redéfinition du musée d'art se mettait en marche : quelle autorité peut-il revendiquer ?

Le musée d'art, un cas particulier ?

La contemporanéité comme mission

Le concept de « laboratoire » dans le musée souhaite proposer un espace pour un travail commun sur des questions fondamentales avec les artistes, l'équipe curatoriale et éventuellement le public. Il veut ainsi signaler que le musée et ses responsables n'ont pas la prétention ou n'osent pas user de leur autorité face à un sujet bien précis et que des discussions et des essais empiriques sont encore nécessaires afin d'acter quelque chose de durable. Comme évoqué au début, la contemporanéité des musées d'art a été discutée dans les années 1920 et le concept du laboratoire était déjà apparu à cette époque.⁵⁰ Ce qu'étaient dans les années 1970 les ateliers d'histoire et les animations dans les musées d'histoire culturelle, revint sous forme de laboratoires à la fin des

années 1990, et ce également dans les musées d'art et en particulier les galeries d'art. Elke Bippus (*1963) fait cependant remarquer que le laboratoire tel qu'il a vu le jour dans les années 1990 signifie aussi lieu de recherche et de production : un lieu où l'on peut se consacrer à des procédés de recherche, des débats et des méthodes précaires en tant que processus de négociation collective⁵¹. L'un des plus importants laboratoires mis sur pied à ce jour fut la préparation, durant trois ans, du Humboldt-Forum à Berlin dans ce qu'on a appelé les Humboldt Labs, de 2012 à 2015. À titre d'exemple, le curateur suisse Martin Heller (1952–2021) y a conçu, en collaboration avec des artistes, des procédures dialogiques, des recherches artistiques et des tables rondes publiques ainsi que sept expositions préliminaires comme les *Probepüb-nen* (scènes de répétitions)⁵². À partir de 1997, les responsables de la documenta ont emprunté des voies similaires avec leurs projets d'évènements et de publications ramifiés avant et pendant l'exposition, et l'Aargauer Kunsthaus s'est également aventuré dans une expérience de laboratoire en 2021–2022 avec l'exposition *Art as Connection* (ill. p. 146–147)⁵³. Ainsi, à partir des années 1990, le dispositif expérimental s'inscrit dans un processus de mutation, passé presque inaperçu, de la conception des musées en général : la mondialisation grandissante du marché de l'art ainsi que les sociétés de plus en plus internationales, portant l'empreinte des flux migratoires et façonnées par des origines et des choix de vie divers, représentaient non seulement un certain potentiel de surcharge, mais replaçaient également la question de la rétroaction sociale du musée, déjà soulevée dans les années 1970, sur le devant de la scène.

L'idée que les musées d'art occupent aujourd'hui une place particulière dans le réseau des musées a fortement à voir avec le type d'objets qui y sont exposés : les œuvres des arts visuels sont mises en scène différemment des collections techniques, « trophées » ethnologiques ou découvertes préhistoriques. Cependant, cela ne relève pas seulement d'une question de pratique d'exposition, mais éclaire aussi le rôle que l'art joue depuis le XVIII^e siècle dans la société et la culture européennes. De ce fait, la critique muséale du XX^e siècle qui vient d'être esquissée est aussi une critique des modernes. Au musée d'art, la normalisation du public à travers le code de conduite devant les œuvres a résisté aux critiques et innovations plus longtemps que dans tout autre musée : se tenir debout et regarder, à distance par

rapport à l'œuvre, avec un recueillement et une admiration imposée. À l'inverse, certaines autrices et auteurs trouvent que le traitement curatorial des pièces d'exposition dans les musées du savoir est « bien plus différencié et réfléchi » que dans les musées d'art⁵⁴. « Les œuvres d'art assurent une fonction pilier et ainsi le poids de l'argumentation, et une conception imposante est considérée comme un manque de respect envers les œuvres. »⁵⁵ Le musée d'art occupe sans nul doute une position particulière, car les œuvres d'art ne servent pas seulement à transmettre des connaissances. Elles permettent également des expériences esthétiques, qui n'ont pas forcément un but et/ou une finalité. Néanmoins, les musées d'art donnent aussi accès à des domaines de connaissance et les expériences esthétiques ne sont jamais universelles mais culturellement codées. C'est précisément parce que les musées d'art ne fonctionnent pas seulement à travers des perceptions et des contextes d'apprentissage centrés sur le langage qu'ils peuvent être inclusifs d'une autre manière. On peut se remémorer ici la dimension utopique des musées décrite par Grasskamp, grâce à laquelle les fonds de collection peuvent sans cesse activer de nouveaux contextes. C'est du moins l'espoir du travail de laboratoire, qui a suscité de nombreux débats depuis les années 1990. La société dans laquelle opère le musée d'art aujourd'hui s'est diversifiée. Les frontières entre classes sociales constituent par exemple une question plutôt marginale, alors que les processus d'intégration de la société issue de l'immigration sont tout aussi présents que la question de la société numérique et des publics pluralisés. Les processus collectifs des nouveaux laboratoires ont poursuivi le développement d'une participation au musée. L'idée de participation culturelle, qui connaît un regain d'intérêt depuis le tournant du millénaire, se démarque des concepts de médiation d'autrefois du fait que des groupes marginalisés sont non seulement de plus en plus impliqués, mais aussi invités à faire entendre leur propres questions et besoins. En forçant le trait, on peut dire qu'il ne s'agit plus seulement d'un « musée participatif » ou visant à donner ou permettre l'accès au musée à d'autres groupes de visiteurs. Les efforts actuels cherchent à prendre conscience des angles morts du travail curatorial et à favoriser de nouveaux processus d'échange⁵⁶. Les formulations les plus larges appellent à renoncer à certaines compétences, remettre en question sa propre autorité et céder à d'autres personnes engagées des espaces pour le développement d'activités qui, le cas échéant, pour-

suivent des intérêts différents de ceux des curatrices et curateurs. La carte blanche peut ainsi être confiée à des spécialistes externes n'appartenant pas déjà au monde de l'art. Le « musée post-représentatif » est une tentative de permettre d'autres perspectives. L'architecte et théoricien de l'espace Markus Miessen (*1978) a attaqué cette vision, avec une connotation explicitement politique, comme étant le « cauchemar de la participation »⁵⁷, tout en soulignant l'importance des espaces de négociation. L'un des espaces de négociation les plus explosifs actuellement est la demande de décolonisation du musée. Sont concernées notamment la diversification des collections et du personnel curatorial, la révision structurelle des processus décisionnels, la participation des minorités, la recherche sur le patrimoine colonial ainsi que la réflexion et l'action qui en résultent, de nouvelles formes d'exposition et de contact avec le public.

La société accélérée par la mondialisation et la numérisation crée une certaine pression du présent sur les musées d'art. Une seconde réaction de ces derniers a donc été, vers l'an 2000, d'abandonner comme par réflexe les modèles d'exposition calqués sur l'évolution des styles. Un « musée transhistorique » devait offrir la solution permettant d'accrocher l'art de toutes les époques selon d'autres critères que l'ordre historique ou les écoles des maîtres. Ici aussi, l'art contemporain se voyait attribuer une fonction commentatrice et un espace d'intervention dans la salle d'exposition⁵⁸. Pour la théoricienne de l'art et curatrice Claire Bishop (*1971), ces diversifications avec de nouveaux concepts d'accrochage, dont l'ordre ne suggère pas nécessairement la continuité historique, sont une réaction au postmodernisme, et elle remet en question le concept de contemporanéité qu'elles renferment. Les musées, note-t-elle, sont une expression collective de ce que nous considérons comme étant culturellement important, et ils offrent l'espace nécessaire à la réflexion et au débat sur nos valeurs, sans lequel aucune avancée n'est concevable⁵⁹. Bishop positionne donc aussi les musées comme des piliers. Si l'on conçoit le musée en tant que lieu de réflexion sociale et d'expérimentation, on comprend notamment pourquoi d'autres acteurs doivent impérativement y être admis. Si le musée se recentre de la sorte au sein de la société, son avenir semble dépendre inéluctablement de la participation du plus grand nombre possible de pans de la société.

Le fait qu'après une phase de commercialisation les musées reviennent désormais au débat sociopolitique – en tant que laboratoires du futur et lieux de négociation où l'on pose des questions, pratique la participation et où l'art contemporain permet des positionnements actuels – semble être une évolution prometteuse. Toutefois, le présent ne peut pas être compris à partir du seul présent. C'est pourquoi les nouveaux formats de participation et du laboratoire devraient s'ouvrir aux dimensions historiques. C'est précisément dans le processus de recherche et les formats ouverts que l'examen critique du volet historique risque de se retrouver à la traîne. La vision du musée d'art en tant qu'« acteur historique actif ne parlant pas au nom d'une fierté nationale ou d'une doctrine hégémonique, mais de questionnements créatifs et de la dissension »⁶⁰, représente une forme de contemporanéité dans le musée qui peut permettre de développer, à partir de l'Histoire, des stratégies pour un présent ambitieux. C'est là que se trouve l'une des tâches les plus cruciales de la

« décolonisation des musées ». À cet égard, rendre les perspectives locales visibles comme faisant partie d'un monde globalisé n'entre pas en concurrence avec la mission de préservation du patrimoine culturel, mais y contribue activement.

- 1 Hans Tietze, par exemple, qui, entre 1919 et 1925, a défendu à Vienne une histoire de l'art et une politique muséale orientées vers le contemporain, fut l'un des premiers pour lesquels la relation entre présent et passé dans l'art se posait avant tout comme une question de réception. V. Hans Tietze, « Moderne Kunst und Kunstmuseum », in : *Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte*, Hans Tietze (éd.), Vienne : Krystall-Verlag, 1925, p. 55–66. Au cours de sa pratique curatoriale au Provinzialmuseum Hannover, Alexander Dorner (1893–1957) a développé dans les années 1920 des approches particulières pour relier l'art contemporain à l'histoire de l'art. V. notamment Ines Katenhusen, « Das Abstrakte Kabinett in Hannover. Vorbote eines lebenden Museums »?, in : *Joint Ventures. Der künstlerische Zugriff auf Kunstsammlungen und Ausstellungsgeschichte*, Bärbel Küster, Stefanie Stallschus et Iris Wien (éd.), (2^e : *Inquiries into Art, History, and the Visual. Beiträge zur Kunstgeschichte und Visuellen Kultur*, vol. 3, n° 1), 2022, p. 13–43.
- 2 Paul Valéry, « Le problème des musées » (1923), in : *Œuvres*, tome II, Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1960, p. 1290–1293.
- 3 Le message du Conseil fédéral fut publié le 3 juin 1887 sous le titre : « Arrêté fédéral concernant l'avancement et l'encouragement des arts en Suisse », in : *Feuille fédérale suisse*, année 40, I, n° 1, 7 janvier 1888, p. 1–2. Il connut des affinements en 1897, 1910 et 1915. V. *Der Bund fördert – der Bund sammelt. 100 Jahre Kunstförderung des Bundes*, Office fédéral des affaires culturelles (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus), Baden : Verlag Lars Müller, 1988.
- 4 « C'est cette idée du musée en tant que rituel civilisationnel, créant un public au sens empathique qui le porte, qui fait du musée un projet des modernes et déclenche en Europe un écho multiple, intéressé et positif. », Gottfried Fliedl, « Das Museum im 19. Jahrhundert », in : *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, Markus Walz (éd.), Stuttgart : J.B. Metzler Verlag, 2016, p. 47–52, ici p. 47.
- 5 Andreas Kuntz, *Das Museum als Volksbildungsstätte. Museumskonzeptionen in der deutschen Volksbildungsbewegung 1871–1918*, Marburg : Jonas Verlag, 1980.
- 6 Alfred Lichtwark, *Palastfenster und Flügelthür*, Berlin : Bruno und Paul Cassirer, 1899, p. 58.
- 7 Alfred Lichtwark, « Zur Einführung. Museen als Bildungsstätten », in : *Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen*, Berlin : Verlag Carl Heymann, 1904, p. 6–12, ici p. 8. Lors de cette conférence tenue en 1903, il avait également exprimé sa demande que les musées s'adressent à l'ensemble du peuple.
- 8 Gustav Friedrich Hartlaub, « Aufgaben des modernen Kunstmuseums », in : *Der Kunstwanderer*, année 8, n° 1/2, décembre 1926, p. 133–136, cité d'après *Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750–1950*, Kristina Kratz-Kessermeier, Andrea Meyer et Bénédicte Savoy (éd.), Berlin : Reimer Verlag, 2010, p. 228–230.
- 9 Wilhelm R. Valentiner, « Nationales oder internationales Museum? » (1919), in : Kristina Kratz-Kessermeier et al., *op. cit.*, p. 247–253. Wilhelm R. Valentiner (1880–1958) fut membre actif de l'Arbeitsrat für Kunst (conseil des travailleurs pour l'art) de 1918 à 1919 pendant la Révolution de novembre. Son activité en tant que curateur aux États-Unis avec la fondation de la revue *Art in America* (1913) ainsi que directeur du Detroit Institute of Arts et *consulting director* pour la collection de l'ancien Los Angeles Museum eut cependant beaucoup plus de résonance.
- 10 Pour plus d'informations, v. Alexis Joachimides, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940*, Dresde : Verlag der Kunst, 2001, notamment p. 239–250 ; Andrea Meyer, *Kämpfe um die Professionalisierung des Museums. Karl Koetschau, die Museumskunde und der Deutsche Museumsbund 1905–1939*, Bielefeld : transcript Verlag, 2021 ; Nina Gorgus, *Le Magicien des vitrines. Le muséologue Georges Henri Rivière*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003.
- 11 *Construire le musée imaginaire. Le Havre 1952/1961/1965*, Serge Reneau et al. (éd.), Paris : Somogy Éditions d'Art, 2011. D'autres centres culturels furent inaugurés en 1965 à Firminy-Vert (Le Corbusier) et à Amiens en 1966.
- 12 Un musée dans des espaces verts, des sculptures en plein air, une aire de jeux, un pavillon de musique et de conférence, des restaurants : « De petits bâtiments devraient s'élever à intervalles plus ou moins réguliers, chacun pour un seul groupe de style cohérent, mais comprenant toutes les expressions artistiques de ce style, non pas dans un mélange bigarré mais bien pour les étudier les unes après les autres dans un seul et même bâtiment. Outre la collection exposée, chacun des bâtiments devrait également comprendre un petit dépôt d'étude. Chaque bâtiment uniquement d'une taille permettant d'accueillir ses trésors sans qu'ils s'altèrent. Un peu à l'écart se trouve une bâtisse plus importante pour les expositions temporaires. Il conviendrait cependant que l'art contemporain marque l'ensemble du complexe de son empreinte : le meilleur artisanat d'art aurait à livrer le mobilier utilitaire, les tableaux de peintres vivants à décorer les murs des restaurants et des salles de détente, les meilleurs architectes devraient construire les différents bâtiments. » Carl Georg Heise, « Zur Umgestaltung des Museumswesens » (1951), in : *Der gegenwärtige Augenblick. Reden und Aufsätze aus vier Jahrzehnten*, Carl Georg Heise (éd.), Berlin : Gebr. Mann, 1960, p. 93–100, ici p. 99.
- 13 Achim Preiß, « Die Museen der bürgerlichen Vereine. Exkurs zur Entwicklung der Schweizerischen Museumsarchitektur », in : *Das Museum und seine Architektur. Wilhelm Kreis und der Museumsbau in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Achim Preiß (éd.), Bonn : Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1992, p. 157–161, ici p. 157. À propos de la genèse du musée de Winterthour et de la critique de Lichtwark, v. aussi Katharina Furrer-Kempter, « Das Kunstmuseum. Entstehung und Verwirklichung einer Idee », in : *Geschichte*

Découvrir les contributions numériques de ce texte :



- des Kunstvereins Winterthur seit seiner Gründung 1848, Winterthur : Stadtbibliothek, 1990, p. 136–175, ici p. 144–151.
- 14 Achim Preiß, *ibid.*, p. 159.
- 15 À Aarau, le nouveau bâtiment du musée ouvre ses portes en 1959 après des décennies de planification, l'appel d'offres remontant à 1937. Michael Hanak, « Architektur für die Kunst. Die Genese des Aargauer Kunsthauses in Aarau », in : *Ein Kunst Haus. Sammeln und Ausstellen im Aargauer Kunsthaus*, Beat Wismer, Stephan Kunz et Gerhard Mack (éd.), Aarau : Aargauer Kunsthaus, 2007, p. 255–263.
- 16 Dans le bureau parisien de Perret, situé dans l'immeuble rue Raynouard où il s'installe en 1932, l'escalier investit l'espace comme à Aarau. V. *Les Frères Perret. L'œuvre complète. Les archives d'Auguste Perret (1874–1954) et Gustave Perret (1876–1952)*, Maurice Culot, David Peyceré et Gilles Ragot (éd.), Paris : Institut français d'Architecture / Editions Norma, 2000, p. 194–195. Perret entretenait d'étroites relations avec Karl Moser et trouva d'importants adeptes en Suisse. V. aussi Alfred Roth, *Begegnung mit Pionieren*, Bâle/Stuttgart : Birkhäuser Verlag, 1973, p. 219–227, faisant référence à l'enseignement universitaire de Karl Moser et à la présence répétée de Perret en Suisse. Jean Tschumi, par exemple, a également adapté l'escalier de Perret pour le siège de Nestlé à Vevey, construit en 1956–1960. Merci à Astrid Näff pour cette information.
- 17 Une histoire muséale de la Suisse mettant l'accent sur le musée d'art reste encore à écrire pour une grande partie du siècle. Nombre d'établissements ont des délais très longs en raison des procédures. Pour un aperçu, v. uniquement Achim Preiß, *op. cit.* ; des exemples dans Hannelore Schubert, *Moderner Museumsbau. Deutschland, Österreich, Schweiz*, Stuttgart : Deutsche Verlags-Anstalt, 1986 ; ainsi que des études ponctuelles telles que Ulrike Jehle-Schulte Strathaus, *Das Zürcher Kunsthaus. Ein Museumsbau von Karl Moser*, Bâle/Boston/Stuttgart : Birkhäuser Verlag, 1982. La série « Musées de Suisse » en treize volumes sur les musées les plus importants se concentrent principalement sur l'histoire de certaines collections. À propos d'Aarau, v. *Aargauer Kunsthaus Aarau*, Beat Wismer, Stephan Kunz et Corinne Sotzek (éd.), Genève : Groupe BNP Paribas en Suisse / Zurich : SIK-ISEA, 2003.
- 18 Detlef Hoffmann, « Drei Jahrzehnte Museumsentwicklung in der Bundesrepublik », in : *Vom Elfenbeinturm zur Fußgängerzone. Drei Jahrzehnte deutsche Museumsentwicklung*, Landschaftsverband Rheinland (éd.), Opladen : Leske + Budrich, 1996, p. 13–24.
- 19 Peter Kolb, « Das Museum als Bildungsstätte und die Geschichte der Museumspädagogik in Deutschland », in : *Museumspädagogik. Ein Handbuch. Grundlagen und Hilfen für die Praxis*, Alfred Czech, Josef Kirmeier et Brigitte Sgoff (éd.), Schwalbach am Taunus : Wochenschau Verlag, 2014, p. 12–26 ; *Handbuch Museumspädagogik. Orientierungen und Methoden für die Praxis*, Klaus Weschenfelder et Wolfgang Zacharias (éd.), Düsseldorf : Pädagogischer Verlag Schwann, 1981.
- 20 En 1974, le Deutsche Städtetag (Association des villes allemandes) publie des recommandations pour une coopération plus étroite entre l'école et les musées. En RDA, cela a eu lieu plus tôt. V. Katharina Flügel, *Einführung in die Museologie*, Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005, p. 132–133. La première revue de l'ICOM à ce sujet a également été publiée au même moment : *Annales des Musées : Éducation, Action Culturelle*, n° 1–6, 1969–1974.
- 21 *Das Museum. Lernort contra Musentempel*, édition spéciale de la revue *Kritische Berichte*, Ellen Spickernagel et Brigitte Walbe (éd.), Gießen : Anabas-Verlag, 1976. L'Ulmer Verein a été fondée en 1968 lors du congrès des historiens de l'art allemands à Ulm en tant qu'association pour les sciences de l'art et de la culture engagée dans la recherche critique.
- 22 Dans la préface des actes du colloque, les éditrices déclarent avec lucidité : « Dans ce cadre d'interprétation – le lieu éducatif –, les témoignages relevant de l'histoire de l'art, par exemple, refléteraient la commercialisation de l'esthétique ainsi que le manque de références à l'Histoire et l'hostilité envers cette dernière de la part de notre environnement – les collections provenant de pays non européens, en surmontant leurs origines colonialistes, refléteraient les problèmes politiques actuels et les bouleversements de ces États [...] », Ellen Spickernagel *et al.*, *ibid.*, p. 5 (traduction de Bettina Marchal-Gier).
- 23 Detlef Hoffmann, « „Laßt Objekte sprechen!“ Bemerkungen zu einem verhängnisvollen Irrtum », in : Ellen Spickernagel *et al.*, *ibid.*, p. 101–120, ici p. 106.
- 24 V. la contribution de Werner Hofmann, « Einige Bemerkungen zu themenspezifischen Ausstellungen in einem Kunstmuseum », in : *ibid.*, p. 82–83. Les expositions thématiques de Werner Hofmann (1928–2013) à la Hamburger Kunsthalle ont ouvert la voie, dont : *Nana. Mythos und Wirklichkeit* (1973), *Caspar David Friedrich* (1974), *Courbet und Deutscher* (1978), *Eva und die Zukunft* (1986) ainsi que *Europa 1789: Aufklärung, Verklärung, Verfall* (1989).
- 25 En 1988 eurent lieu en Suisse les premières rencontres d'un petit groupe de personnes chargées de l'éducation au musée, qui se sont par la suite organisées en association. V. Samy H. Bill, « Museumspädagogik in der Schweiz », in : Klaus Weschenfelder *et al.*, *op. cit.*, p. 389–391. Hans-Ulrich Thamer, « Das „zweite Museumszeitalter“. Zur Geschichte der Museen seit den 1970er Jahren », in : *Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen*, Bernhard Graf et Volker Rodekamp (éd.), pour Institut für Museumsforschung – Staatliche Museen zu Berlin et Deutsche Museumsbund e.V., Berlin : G+H Verlag, 2016, p. 33–42.
- 26 Arthur Danto, « The Artworld », in : *The Journal of Philosophy*, vol. 61, n° 19, 15 octobre 1964, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, p. 571–584.
- 27 Alexander Alberro, « Institutions, Critique and Institutional Critique », in : *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, Alexander Alberro et Blake Stimson (éd.), Cambridge, MA : MIT Press, 2009, p. 2–19, ici p. 6.
- 28 Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'amour de l'art. Les musées et leur public*, Paris : Éditions de Minuit, 1966.
- 29 Hans-Ulrich Thamer, *op. cit.*
- 30 Hilmar Hoffmann, *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*, Francfort-sur-le-Main : S. Fischer Verlag, 1979.
- 31 Detlef Hoffmann, *op. cit.*, p. 112.
- 32 « Le musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation ». V. Bruno Brulon Soares, « Définir le musée : défis et compromis au XXI^e siècle », in : *ICOFOM Study Series*, n° 48–2, 2020, p. 33–50. V. aussi Peter van Mensch, « Die Methodik der Museologie und ihre Verwendung in der musealen Praxis », in : *Museologie. Neue Wege, neue Ziele*, Hermann Auer (éd.), Munich : K.G. Saur Verlag, 1989, p. 48–57 ; ainsi que Werner Hilgers, *Einführung in die Museumsethik*, Berlin : G+H Verlag, 2010, en particulier p. 21–32. Ajoutons ici que l'ICOM est une association libre de musées internationaux dont les publications n'ont pas de statut juridiquement contraignant, mais le caractère de conventions. En 2022, après des discussions approfondies, un compromis a pu être élaboré à propos d'une nouvelle définition, qui prend, par exemple, davantage en compte le thème de la participation. V. icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/ (dernière consultation : 28.8.2023).
- 33 *Das Museum der Zukunft. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums*, Gerhard Bott (éd.), Cologne : Verlag M. DuMont Schauberg, 1970.
- 34 Paulgerd Jesberg, « Das Museum der Zukunft – Aufgabe, Bau, Einrichtung, Betrieb », in : Gerhard Bott, *ibid.*, p. 138–156.
- 35 Michel Foucault, « Des espaces autres » (1967), in : *Empan*, 2004/2 (n° 54), p. 12–19 ; ainsi que Walter Grasskamp, *Das Kunstmuseum. Eine erfolgreiche Fehlkonstruktion*, Munich : Verlag C.H. Beck, 2016, p. 13 et 21.
- 36 Jan Pieper, « Das Museum als Stadtteil. Zur Öffentlichkeit eines öffentlichen Gebäudes », in : *Frankfurter Hefte*, année 33, n° 9, septembre 1978, p. 42–52, ici p. 47. De tels concepts ont été par exemple réalisés par Louis I. Kahn à la Yale University à New Haven.
- 37 Jan Pieper, *ibid.*, p. 51.
- 38 Jan Pieper, *ibid.*, p. 49.
- 39 Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kulturosoziologie der Gegenwart*, Francfort-sur-le-Main : Campus Verlag, 1992.
- 40 Michaela Giebelhausen, « Symbolic Capital. The Frankfurt Museum Boom of the 1980s », in : *The Architecture of the Museum. Symbolic Structures, Urban Contexts*, Michaela Giebelhausen (éd.), Manchester : Manchester University Press, 2003, p. 75–107.
- 41 Mieke Bal, « Sagen, Zeigen, Prahlen », in : *Kulturanalyse*, Mieke Bal (éd.), Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp Verlag, 2002, p. 72–116.

- 42 V. la formulation de Hans Hollein, qui voulait permettre une « expérience aux multiples superpositions » (comme caractéristique d'un « musée vivant »). Hans Hollein, « Zum Konzept des Museums », in : *Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach. Entwurf des Neubaus von Architekt Prof. Hans Hollein. Aspekte der musealen Aktivität unter Leitung von Dr. Johannes Cladders*, Germano Celant (éd.), cat. exp. (Milan, Padiglione d'arte contemporanea di Milano), Vienne : Galerie Ulysses, 1979, sans page.
- 43 À propos de carte blanche, v. Christopher R. Marshall, « Ghosts in the Machine. The Artistic Intervention as a Site of Museum Collaboration-accommodation in Recent Curatorial Practice », *The International Journal of the Inclusive Museum*, vol. 4, n° 2 septembre 2012, p. 65–80 ; et Bärbel Küster, « Aspekte der Positioniertheit. Interventionen zeitgenössischer Künstler*innen in ethnologischen Sammlungen aus kunstwissenschaftlicher Sicht », in : Bärbel Küster et al., *op. cit.*, p. 127–156.
- 44 Pour la Suisse, on constate également la même chose à la fin des années 1980 du point de vue de l'histoire de l'art. V. Martin R. Schärer, « Von der einseitigen Vielfalt der Schweizerischen Museumslandschaft », in : *Unsere Kunstdenkmäler. Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte*, année 37, n° 3, 1986, p. 257–262. Cela inclut aussi l'avènement des audioguides numériques au début des années 1990, dont les innombrables capacités ont détrôné toutes les autres formes de médiation. Autant que je sache, il n'existe pas encore une histoire médiatique axée sur la technologie concernant l'autoguide. Au sujet des perspectives de l'audioguide, v. *Mit den Ohren sehen. Audioguides und Hörstationen in Museen und Ausstellungen*, Hannelore Kunz-Ott (éd.), Munich : Deutscher Kunstverlag, 2012.
- 45 Il s'agit entre autres des écrits de Svetlana Alpers, Tony Bennett, Mieke Bal, James Clifford, Carol Duncan, Rosalind Krauss, Donald Preziosi ; la plupart sont rassemblés in : *Grasping the World. The Idea of the Museum*, Donald Preziosi et Claire Farago (éd.), Aldershot : Ashgate, 2004.
- 46 Svetlana Alpers, « The Museum as a Way of Seeing », in : *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Ivan Karp et Steven D. Lavine (éd.), Washington/Londres : Smithsonian Institution Press, 1991, p. 25–32.
- 47 James Clifford, « Museums as Contact Zones », in : *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge/Londres : Harvard University Press, 1997, p. 188–219.
- 48 Nora Sternfeld, « Plädoyer. Um die Spielregeln spielen! Partizipation im post-repräsentativen Museum », in : *Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen*, Susanne Gesser et al. (éd.), Bielefeld : transcript Verlag, 2012, p. 119–126, ici p. 125, note 10.
- 49 Karen van den Berg, « Zeigen, forschen, kuratieren. Überlegungen zur Epistemologie des Museums », in : *Politik des Zeigens*, Karen van den Berg et Hans Ulrich Gumbrecht (éd.), Paderborn : Wilhelm Fink Verlag, 2010, p. 143–168.
- 50 Sigfried Giedion, « Lebendiges Museum », in : *Der Cicerone. Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunsthistorikers & Sammlers*, année 21, n° 4, février 1929, p. 103–106, ici p. 103.
- 51 Elke Bippus, « Kann man im Ausstellungsraum forschen? Oder: Die Ausstellung zwischen Labor und Verhandlungsraum von Wissen », in : *Wissenschaft im Museum – Ausstellung im Labor*, Anke te Heesen et Margarete Vöhringer (éd.), Berlin : Kulturverlag Kadmos, 2014, p. 196–215. « Les processus de production et de représentation/ présentation sont intégrés les uns dans les autres. », *ibid.*, p. 206. Pour Bippus, une autre caractéristique du laboratoire est « qu'il rend possible la connaissance par les sens en contournant la hiérarchie des objets d'art et du sujet de recherche », *ibid.* (traductions de Bettina Marchal-Gier).
- 52 V. les archives du projet pour le Humboldt Lab : www.humboldt-lab.de/projektarchiv/index.html (dernière consultation : 28.8.2023) et la publication *Prinzip Labor. Museumsexperimente im Humboldt Lab Dahlem*, Martin Heller et la Kulturstiftung des Bundes, Stiftung Preussischer Kulturbesitz des Bundes (éd.), Berlin : Nicolai Verlag, 2015. La deuxième série de laboratoires de premier plan a été réalisée sous la direction de Clémentine Deliss au Museum der Weltkulturen à Francfort-sur-le-Main à partir de 2011. V. à ce sujet Stefanie Heraeus, « Ein Museum transformieren. Das Frankfurter Weltkulturen Museum als Ort künstlerischer Produktion », in : Bärbel Küster et al., *op. cit.*, p. 183–209.
- 53 *Art as Connection*, Aargauer Kunsthaus (éd.), cat. exp., Aarau : Aargauer Kunsthaus, 2022.
- 54 Daniel Tyradellis, *Müde Museen. Oder: Wie Ausstellungen unser Denken verändern könnten*, Hambourg : Edition Körber-Stiftung, 2014, p. 42.
- 55 Daniel Tyradellis, *ibid.*, p. 81. Tyradellis peaufine encore son argumentation : « Tout élément étranger, pour autant qu'il ne provienne d'un artiste, fait tomber la position d'une exposition sur l'échelle imaginaire – du moins est-ce la perception intérieure des protagonistes dans les musées d'art et d'une grande partie de la rubrique culture des journaux », *ibid.*, p. 79. « Ainsi, tandis qu'au musée du savoir, les processus de travail menant à une exposition sont répartis selon les domaines de compétence, qui font obstacle à une interaction des contenus avec le design intérieur, les processus du musée d'art restent certes tous dans une seule main, mais les thèmes concrets et la décoration intérieure jouent dans l'ensemble un rôle secondaire. », *ibid.*, p. 81 (traductions de Bettina Marchal-Gier).
- 56 La révision des savoirs marginalisés comprend également un nouveau regard sur l'œuvre de nombreux artistes peu exposés en raison de processus d'exclusion historiques ou sur les collections rarement activées car éloignées d'un prétendu canon. D'autres acteurs du musée peuvent en outre être appelés à participer. V. Susanne Gesser et al., *op. cit.* ; ainsi que Anja Piontek, *Museum und Partizipation. Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Beteiligungsangebote*, Bielefeld : transcript Verlag, 2017. Piontek décrit le tournant collaboratif comme une conséquence de l'élargissement du public suite au boom muséal de la fin des années 1980 et des années 1990. De nouveaux groupes dont les attentes n'entraient pas dans le cadre de l'horizon artistique de l'éducation bourgeoise rendaient possible des expositions différentes et apportaient avec eux un tout autre comportement réceptif. *ibid.* p. 102. De plus, les questions de collaboration en tant que pratique critique sur le plan artistique et activiste étaient par ailleurs discutées de manière quelque peu différente. V. Mark Terkessidis, *Kollaboration*, Berlin : Suhrkamp Verlag, 2015.
- 57 Markus Miessen, *The Nightmare of Participation*, New York/Berlin : Sternberg Press, 2010. Miessen restitue les entretiens avec la politologue Chantal Mouffe, qui met en garde contre le risque de discréditer dans son ensemble le savoir spécifique à travers un verdict sur la participation. Mais elle dit aussi : « Toutes les sortes d'engagement productifs pour perturber le consensus sont importantes pour faire émerger les choses que le consensus voulait faire disparaître. Les artistes, ou les personnes qui s'engagent dans la culture au sens large, jouent un rôle primordial à cet égard car ils apportent d'autres formes de subjectivité que celles qui existent actuellement. », *ibid.* p. 101 (traduction de Bettina Marchal-Gier).
- 58 *The Transhistorical Museum. Mapping the Field*, Eva Wittocx et al. (éd.), Amsterdam : Valiz, 2018.
- 59 « Museums are a collective expression of what we consider important in culture, and offer a space to reflect and debate our values; without reflection, there can be no considered movement forwards. » Claire Bishop, *Radical Museology or: What's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art?*, Londres : Koenig Books, 2013, p. 61.
- 60 Bishop poursuit : « [A]n active, historical agent that speaks in the name not of national pride or hegemony but of creative questioning and dissent. », *ibid.*, p. 59.

En mouvement : la gestion de la collection aujourd'hui

Simona Ciuccio

La collection en dialogue

L'Aargauer Kunsthau en tant que *La maison de l'art en Suisse*, en tant que musée ouvert et institution offrant un espace de réflexion et de discussion sur les questions sociétales – telle a été la vision formulée par sa directrice, Katharina Ammann, lors de sa prise de fonction en 2020. Depuis, des axes sont définis et explorés sous différents angles chaque année. Par ailleurs, le Kunsthau a à cœur de mettre davantage en valeur sa vaste collection, qui compte aujourd'hui plus de 20 000 œuvres, afin de donner plus de visibilité et de pertinence au patrimoine culturel. Il semblait donc logique de fusionner en 2022 ces deux objectifs en un focus thématique sur la collection : elle constituait un point de départ aux facettes multiples, permettant de découvrir les fonds d'une nouvelle manière et de les considérer sous des aspects différents au fil des expositions temporaires.

Depuis sa création, les activités de collecte et d'exposition du Kunsthaus se sont toujours nourries mutuellement. À maintes reprises, des projets d'exposition ont vu le jour grâce à la collection et nombre d'œuvres témoignent d'expositions temporaires passées. Ces dernières ont forgé dans une large mesure le profil de la collection, comme les expositions sur Karl Ballmer (1960, 1991, 2016) ou Emma Kunz (1973–1974, 2021). En 1974, sous la direction de l'ancien conservateur Heiny Widmer, fut formulé l'objectif, encore valable aujourd'hui, de constituer une collection de « l'art suisse de référence »¹. Même si, à la fin des années 1990, la promotion du projet d'extension se faisait sous l'angle de la politique culturelle, en qualifiant élogieusement la collection argovienne de « galerie nationale discrète »², il s'agissait également de lui procurer des espaces permanents et de mettre davantage l'accent sur l'interaction entre l'activité d'exposition et de collection. Dans le même temps, de grandes figures de l'histoire de l'art telles que Caspar Wolf, Johann Heinrich Füssli, Ferdinand Hodler, les concrets zurichois ou Sophie Taeuber-Arp pouvaient désormais être exposées en continu dans les salles à l'éclairage zénithal. Sous la direction de Beat Wismer et de Madeleine Schuppli, qui lui succède, l'Aargauer Kunsthaus s'est fait un nom au-delà des frontières nationales en tant que lieu donnant de plus en plus souvent à voir des artistes de la scène contemporaine internationale. Parallèlement, des projets d'expositions temporaires ont continué à être réalisés sur la base du fonds de la collection, comme par exemple *Voglio vedere le mie montagne. Die Schwerkraft der Berge 1774–1997* (1997) ou *Swiss Pop Art. Formes et tendances du Pop Art en Suisse* (2017, ill. p. 124–125).

S'inscrivant également dans la continuité des dernières décennies, l'exposition temporaire *Têtes, baisers, batailles. Nicole Eisenman et les Modernes* (2022, ill. p. 148–149) a été un parfait exemple d'un format interagissant avec les collections sous le signe de la contemporanéité. Les peintures et dessins d'Eisenman entraînent en dialogue avec des œuvres du modernisme provenant des collections du musée ainsi que de trois institutions partenaires européennes. Ce face-à-face sur un pied d'égalité d'œuvres queer féministes d'Eisenman avec celles de Max von Moos, Alice Bailly, Pablo Picasso, Oskar Schlemmer ou Max Beckmann a fait émerger de nombreux points de référence thématiques et invité à resituer les Modernes depuis une perspective actuelle. D'autant qu'Eisenman n'est pas la dernière à bousculer avec un humour subversif le canon rigide de l'histoire de l'art et

à formuler de nouvelles déclarations sur l'existence humaine, les conventions sociétales, les conflits sociaux, et les questions d'identité. Les tableaux de Nicole Eisenman et les œuvres issues de la collection du Kunsthaus étant exposés aux côtés d'œuvres d'autres musées européens, cela a permis de souligner l'influence temporelle – mais aussi celle, souvent à tort ignorée, exercée par le lieu – sur l'émergence de l'art moderne³. De ce fait, l'exposition se prêtait à une relecture de la collection sous divers aspects. En 2014, l'exposition *Docking Station. Des artistes contemporains face aux œuvres de l'Aargauer Kunsthaus et de la collection de la Nationale Suisse*, faisait le chemin inverse, en invitant des artistes à choisir des œuvres de la collection et à les mettre en rapport avec des travaux spécialement conçus pour l'exposition (ill. p. 112–113). La combinaison d'art contemporain et d'œuvres historiques est révélatrice de l'ambition du musée de jeter des ponts entre art ancien et art actuel et de réinterroger sans cesse la collection. Marc Bauer, qui a étudié la vie et l'œuvre de l'artiste Karl Ballmer, s'est livré également à cet exercice. Dans son œuvre installative, *Sphinx, 1931, 1935 / 1947* (2014, ill. p. 28), il est parti sur les traces de l'héritage de Ballmer, dont les créations furent classées comme « dégénérées » durant la période national-socialiste. Dans ce travail, Bauer prend pour thème à la fois les souvenirs individuels et notre mémoire collective. Grâce à l'intervention de ce dessinateur contemporain, l'œuvre du peintre et écrivain argovien a connu un repositionnement. Avec la rétrospective *Karl Ballmer. Tête et cœur* (2016, ill. p. 28), l'artiste, bien ancré dans l'histoire du musée, a bénéficié d'une vaste présentation deux ans plus tard⁴. En coopération avec l'Ernst Barlach Haus de Hambourg, l'exposition rendait hommage à l'œuvre de Ballmer, dont la majeure partie du legs pictural se trouve à la Fondation Karl Ballmer, affiliée à l'Aargauer Kunsthaus. Dans les années 1930, Ballmer faisait partie des principaux artistes avant-gardistes de la Sécession de Hambourg, jusqu'à ce que le régime national-socialiste l'oblige à rentrer en Suisse en 1937. Déjà en 2014, Bauer soulève un sujet polémique dans ses dessins sur Ballmer, à savoir le traitement institutionnel de « l'art dégénéré ». Peu avant l'ouverture de l'exposition *Docking Station*, on apprenait que la Fondation Kunstmuseum Bern serait l'héritière de la collection du défunt marchand d'art allemand Cornelius Gurlitt, collection sur laquelle pesait le lourd soupçon qu'il s'agissait, dans de nombreux cas, d'œuvres d'art spoliées par les nazis⁵. Cette révélation fracassante a intensifié les activités en matière de recherche de



Marc Bauer, *Sphinx*, 1931, 1935/1947, 2014
 Vue de l'exposition
Docking Station. Des artistes contemporains face aux œuvres de l'Aargauer Kunsthaus et de la collection de la Nationale Suisse, Aargauer Kunsthaus, 2014



Vue de l'exposition
Karl Ballmer. Tête et cœur
 Aargauer Kunsthaus, 2016

provenance, tant au niveau national qu'international⁶. Par la suite, de 2017 et 2019, dans le cadre d'un projet national de recherche de provenance financé par l'Office fédéral de la culture (OFC), 54 œuvres de l'Aargauer Kunsthaus ont fait l'objet d'un examen minutieux de leurs origines⁷. Les bases permettant de poursuivre les recherches de provenance commencées dès 2008 ont ainsi été posées. Le travail s'est concentré sur les tableaux et dessins de l'expressionnisme allemand et du modernisme classique provenant du legs du couple d'Aarau Valerie et Othmar Häuptli, qui est venu enrichir la collection du musée en 1983⁸. Aujourd'hui, le quotidien des musées n'est plus concevable sans l'analyse scientifique de l'historique des œuvres, qui est de plus en plus liée au travail de curation. C'est également le cas à l'Aargauer Kunsthaus où les recherches se poursuivent, même si la collection comprend avant tout des œuvres d'art de Suisse et compte, de ce fait, moins d'œuvres commercialisées à l'échelle internationale durant la période national-socialiste, en comparaison d'autres collections. Au fil des ans, cependant, c'est précisément par le biais de donations que des œuvres de l'expressionnisme allemand ou de l'art français du XIX^e siècle ont fait leur entrée au musée, dont les changements de propriétaires entre 1933 et 1945 doivent être vérifiés avec une attention toute particulière. Des artistes suisses négociés à l'international, tels que Ferdinand Hodler ou Paul Klee, font également l'objet de ces recherches.

Les deux expositions *Réserves latentes. Peinture suisse 1850–1950* (2013) et *Passagers clandestins. Peinture suisse 1850–1950* (2018), quant à elles, replaçaient au centre de l'attention des artistes de la première moitié du XX^e siècle, tombé·e·s dans l'oubli de l'histoire de l'art de ces dernières décennies. Les œuvres présentées provenaient de la collection privée de Peter Suter et des fonds de l'Aargauer Kunsthaus. Le conservateur de la collection, Thomas Schmutz, et le collectionneur Peter Suter ont réuni dans chacune des expositions des tableaux de nombre d'artistes de différentes époques. Sans préjugé aucun, ils présentaient, sur un pied d'égalité, des chefs-d'œuvre de Ferdinand Hodler, Giovanni Giacometti ou Arnold Böcklin aux côtés de réalisations d'artistes à peine connu·e·s aujourd'hui – une initiative peu commune pour des expositions d'œuvres de ces grands classiques de l'art suisse (ill. p. 106–107). L'articulation des thèmes ouvrait de nouvelles possibilités en matière de vision comparative. Les deux expositions voulaient ainsi s'affranchir des hiérarchies existantes et attirer

l'attention sur le large éventail des œuvres présentées : curiosité versus savoir, perception intuitive de la qualité versus canonisation par l'histoire de l'art⁹. Mais elles renouaient aussi avec la tradition de la maison de se méfier de l'« alignement de figures de renom » et de se focaliser encore et toujours, tant lors d'expositions individuelles que dans le développement de la collection, sur des artistes sortant du commun et n'entrant pas dans les tendances du moment, afin de les recontextualiser régulièrement lors de présentations individuelles, thématiques ou de la collection¹⁰.

La collection s'agrandit

En 2003, l'extension du Kunsthaus fut inaugurée avec l'exposition *Neue Räume. Die Sammlung im erweiterten Aargauer Kunsthaus* (ill. p. 82–83). Elle ne mettait pas seulement l'architecture en scène sur trois étages, mais présentait également la richesse de la collection et les nouvelles possibilités de la rendre durablement accessible au public. Quatre ans plus tard avec *Étant donné: Die Sammlung! 250 Jahre aktuelle Schweizer Kunst* (2007, ill. p. 90–91), la collection investissait pour la deuxième fois l'ensemble de l'espace d'exposition. Le motif en était autant le prochain changement de direction que la parution de la dernière publication de la collection, *Ein Kunst Haus. Sammeln und Ausstellen im Aargauer Kunsthaus*, qui développe l'évolution des activités de collecte et d'exposition tout en proposant un tour d'horizon de l'histoire de l'art suisse des 250 dernières années¹¹. Il a ensuite fallu attendre quinze autres années avant que – après *Étant donné* – la totalité de l'espace d'exposition soit à nouveau exclusivement dédié à la collection. *Avant • Dedans • Après. La collection en transition* (2022, ill. p. 150–151) présentait, comme en 2007, principalement des œuvres nouvellement entrées mais, contrairement à l'exposition précédente, se concentrait sur l'art contemporain. Des donations et dépôts notables, comme ceux provenant des collections Ringier et Andreas Züst, de la collection d'art de la Confédération, de la fondation Walter A. Bechtler ou de l'Association des amis de la collection de l'Aargauer Kunsthaus, ont contribué, surtout ces dernières décennies, à renforcer la part occupée par les travaux d'artistes de la scène contemporaine. Grâce à l'importante donation d'Ellen et Michael Ringier en 2020, des groupes d'œuvres d'Ugo Rondinone et Valentin Carron ont pu être complétés et certaines lacunes comblées avec des travaux d'artistes qui, jusqu'à présent, n'étaient que peu ou pas du tout représenté-e-s dans la collection, comme Urs Fischer ou Sylvie Fleury. *Avant • Dedans • Après* reflétait le passé, interrogeait le présent et osait porter un regard sur le futur, notamment en intégrant des prêts sélectionnés qui ne faisaient pas (encore) partie de la collection. De ce fait, l'exposition n'avait qu'un vague lien avec *Desiderata. Nouveautés de la Collection*, qui, en 2014, présentait temporairement les nouvelles acquisitions des dernières années (ill. p. 31). Ces deux expositions ont montré une fois de plus que l'expansion de la collection s'est opérée, depuis toujours, selon les possibilités d'établir des relations contextuelles et formelles au sein de la collection et, en même temps, d'acquérir de (futurs) œuvres de référence pour le musée. Le titre *Desiderata* fait allusion au fait que collectionner présuppose toujours aussi un désir. Dès 1974, le conservateur Heiny Widmer

présentait sa vision d'un musée idéal pour l'art suisse lors de l'exposition collective *Haben und nicht haben. Schweizer Kunst. Versuch eines Musée idéal*. Dans le catalogue d'exposition du même nom, il mettait en évidence les douloureuses lacunes, qui subsisteront dans toute collection, mais aussi la tâche du musée de les recenser et de les évaluer. Et de conclure par la constatation que l'examen de ses propres fonds permet toujours aussi un nouveau départ¹².

Il est par exemple judicieux, dans le cadre d'expositions de la collection, d'examiner de plus près ce dont on dispose et d'analyser comment les œuvres sont liées entre elles. Il y a un besoin constant de nouvelles décisions quant aux priorités pouvant et devant être établies, aux groupes d'œuvres pouvant et devant être élargis. Il convient à cette fin de tenir compte du fait que les collections publiques, comparativement aux privées, dépendent d'autres facteurs structurels, financiers et aussi personnels. Les collections privées se constituent en général sur un laps de temps limité, selon des goûts individuels assortis parfois d'un pouvoir d'achat conséquent. La collection de l'Aargauer Kunsthaus s'accroît depuis plus de 160 ans, à l'époque sous l'impulsion de la Société argovienne des beaux-arts, qui détient aujourd'hui encore un tiers de la collection. Cependant, le canton d'Argovie et la ville d'Aarau ont, eux aussi, très tôt soutenu financièrement l'acquisition d'œuvres majeures¹³. Les achats sont aujourd'hui financés par le canton, avec un soutien ponctuel du secteur privé. Depuis 1944, l'Association des amis de la collection de l'Aargauer Kunsthaus apporte une aide substantielle, engagement qui permet de combler des lacunes. Régulièrement, des particuliers s'adressent en outre au musée et proposent des œuvres à la vente, à titre de prêt permanent ou de donation. Si l'on analyse la croissance de la collection de l'Aargauer Kunsthaus ces dernières années, il en ressort que celle-ci est bien plus le fruit de donations et de prêts permanents que d'acquisitions. En 2017, un événement particulièrement heureux s'est produit lorsque l'Aargauer Kunsthaus et huit autres institutions se sont vu confier respectivement une partie de la collection de Werner Coninx à titre de prêt permanent. Ces quelque 130 œuvres reçues en bloc ont offert la possibilité de présenter davantage les modernes au musée, l'art de Suisse romande gagnant par ailleurs en importance avec des œuvres des frères Barraud et sept tableaux de René Auberjonois, à la satisfaction du musée. Il n'est donc pas surprenant qu'un tel apport grâce aux nouveaux fonds et de collections partielles, comme dans le cas de la

collection Werner Coninx, débouche d'une part sur une exposition telle que *Collection Werner Coninx. Un panorama* (2020, ill. p. 31), et qu'apparaissent d'autre part des réarrangements et autres réajustements au sein des présentations de la collection.

Exposer des œuvres contemporaines de la collection

L'exposition *Avant • Dedans • Après* se focalisait sur les œuvres contemporaines de la collection : outre l'axe de la temporalité, le titre fait également référence aux questions d'ordre spatial et installatif, inhérentes à de nombreux travaux présentés. Certaines œuvres ont dû être adaptées à l'endroit qui les accueillait, ou n'auraient pu être exposées sans le système de salles modulables, comme l'installation vidéo immersive de Christian Marclay *Surround Sounds* (2014/15, ill. p. 31). Exposer une œuvre contemporaine est toujours aussi une occasion d'entrer en dialogue avec les artistes, afin de connaître leur point de vue à propos des formes de présentation, des adaptations techniques ou des conditions de conservation. En ce sens, l'exposition de la collection offrait l'opportunité d'analyser et de documenter en détail les caractéristiques spécifiques de leurs œuvres avec les artistes¹⁴.

La sculpture vidéo *Indirektes Sprechen vor weggedrehten Bäumen* (2016/2021) d'Yves Netzhammer, par exemple, était déjà présente un an plus tôt dans l'exposition temporaire *La sculpture suisse depuis 1945* (2021), pour laquelle elle avait été adaptée très exactement à un mur du rez-de-chaussée (ill. p. 32). Cependant, le changement de cadre à l'étage supérieur lors de l'exposition de 2022 a nécessité, de la part de l'artiste, quelques ajustements techniques de l'œuvre acquise peu avant, ainsi qu'une clarification des instructions concernant les futures présentations (ill. p. 32). Dans le même temps était achetée l'œuvre vidéo *Towards No Earthly Pole* (2019) de Julian Charrière. À l'Aargauer Kunsthaus, le film a été projeté pour la première fois lors de l'exposition personnelle éponyme de 2020, dans une immense salle équipée d'un écran de quatorze mètres de long, d'un sol recouvert de bitume et d'une sonorisation sophistiquée¹⁵ (ill. p. 138–139). La question s'est posée dès lors de savoir comment ce travail pourrait être présenté dans une salle d'exposition de taille courante et sous une forme adaptée. Lors d'échanges avec l'artiste et l'équipe de son studio, les possibilités de présentation furent discutées et consignées dans un manuel qui, certes, fixe les paramètres pour les futures mises



Vue de l'exposition
*Desiderata. Nouveautés
 de la collection*
 Aargauer Kunsthau, 2014



Vue de l'exposition
*Collection Werner Coninx.
 Un panorama, Aargauer
 Kunsthau, 2020*



Christian Marclay
Surround Sounds, 2014/15
 Vue de l'exposition
*Avant · Dedans · Après.
 La collection en transition*
 Aargauer Kunsthau, 2022



Vue de l'exposition
*Cut ! L'art vidéo dans
 la collection*
 Aargauer Kunsthau, 2013



Yves Netzhammer
Indirektes Sprechen vor weggedrehten Bäumen, 2016/2021
 Vue de l'exposition
La sculpture suisse depuis 1945
 Aargauer Kunsthau, 2021



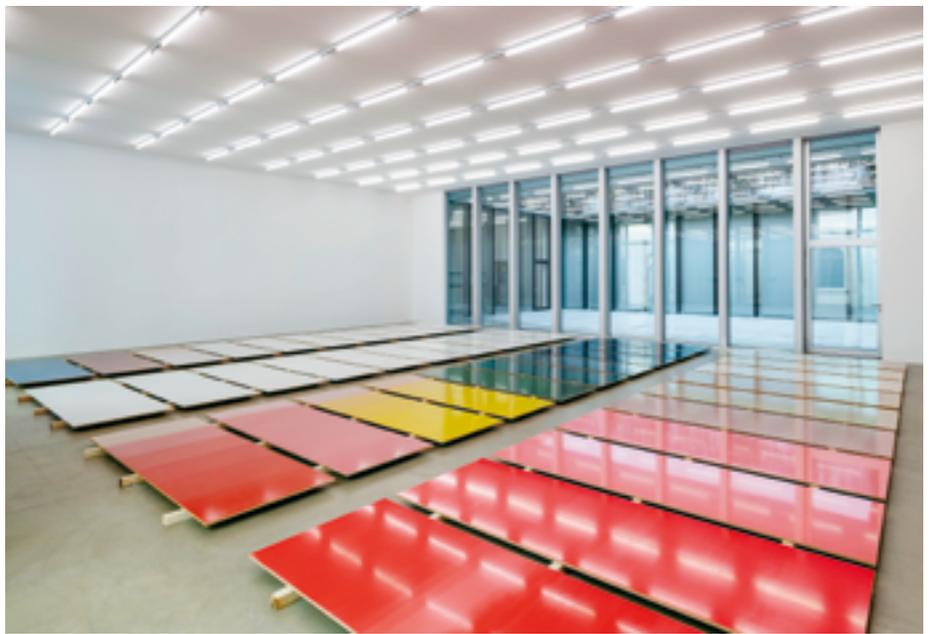
Yves Netzhammer
Indirektes Sprechen vor weggedrehten Bäumen, 2016/2021
 Vue de l'exposition
Avant • Dedans • Après.
La collection en transition
 Aargauer Kunsthau, 2022



en scène, mais laisse à l'institution exposante une marge de manœuvre en termes de mise en œuvre spatiale et technique.

Outre les discussions sur les futures possibilités de présentation en coopération avec les artistes et d'autres expert-e-s, il faut aussi prendre en compte la transformation électronique des œuvres audiovisuelles. Des expositions comme *Avant • Dedans • Après* permettent d'associer la présentation et la médiation d'un objet à la conservation. Le travail mené en arrière-plan, tel que la numérisation et la documentation de l'ensemble du fonds de vidéos, qui sera achevé fin 2023, a débuté lors de l'exposition de la collection *Cut ! L'art vidéo dans la collection* (2013, ill. p. 31). L'exploitation de telles synergies intersectorielles s'avère non seulement fructueuse au quotidien pour le musée, mais aussi essentielle lorsqu'il s'agit d'art contemporain. En particulier le domaine de la conservation soulève des questions complexes nécessitant de plus en plus un renfort externe, qu'il soit de nature professionnelle ou financière. Dans le cas de l'art vidéo, ce travail conservatoire a été réalisé en étroite coopération avec la société videocompany, qui a fourni des conseils techniques, et l'association Memoriav, qui s'engage pour la préservation du patrimoine culturel audiovisuel.

De toutes autres questions de conservation se sont posées en 2011, lorsque l'installation de Thomas Hirschhorn *Wirtschaftslandschaft Davos* (2001, ill. p. 224–225) a fait l'objet d'une exposition personnelle à l'Aargauer Kunsthau avant d'entrer dans la collection. Les diverses pièces livrées en pièces détachées emballées individuellement furent assemblées en un immense paysage sur une période de dix jours. Après l'exposition, l'œuvre, conditionnée dans 64 caisses, soigneusement documentée et répertoriée, a pris le chemin du dépôt – sachant que l'artiste pourrait adapter ou modifier son ouvrage lors de la prochaine présentation. Sortant du cadre à tous points de vue, cet apport monumental à la collection a posé aux services techniques, aux inventaires et à la conservation des défis d'une toute nouvelle envergure : quel niveau de détail fallait-il adopter pour documenter et enregistrer une œuvre d'une telle ampleur ? Comment et où pouvait-elle être entreposée et comment la conserver au vu des matériaux parfois périssables ? L'installation fut le déclencheur qui mena à l'élaboration d'une démarche innovante et interdisciplinaire s'appuyant sur une large base. Par ailleurs, un crédit spécial du canton fournit en 2016 les moyens d'aménager un nouveau dépôt externe permettant



Vue de l'exposition
Big Picture. Le grand format
Aargauer Kunsthau, 2019



Vue de l'exposition
Images nocturnes
Aargauer Kunsthau, 2015/16

d'entreposer cette œuvre et d'autres dans de bonnes conditions. Grâce aux contributions d'exploitation de l'Office fédéral de la culture, l'Aargauer Kunsthau peut, depuis 2018, développer davantage de nouvelles solutions garantissant un entretien moderne de la collection et mettre plus de ressources à disposition pour la conservation des fonds.

La collection comme témoin et miroir d'une époque

À partir des années 1970, le collectionneur, photographe et artiste Andreas Züst a constitué une collection regroupant plus de 1500 œuvres. Elle réunit aussi bien des artistes de renommée internationale que des outsiders et des artistes à peine connus aujourd'hui. Après son décès prématuré, la collection privée a rejoint l'Aargauer Kunsthaus en 2004 en tant que prêt permanent. La collection de Züst et ses photographies de la scène artistique et culturelle zurichoise constituent un témoignage unique et un riche fonds de toute une génération. De nombreux points communs au niveau de la collection et l'intérêt pour des artistes évoluant en dehors des sentiers battus faisait du Kunsthaus le lieu idéal pour accueillir cette collection privée. Les fonds ont ainsi pu être étoffés dans le domaine de l'art contemporain et de nouvelles priorités ont été définies. Les œuvres nouvellement entrées furent présentées au public lors de l'exposition temporaire *Memorizer. Der Sammler Andreas Züst* (2009, ill. p. 92–93) et dans le catalogue du même nom¹⁶. Depuis, nombre de ces œuvres sont régulièrement intégrées, individuellement ou en groupe, dans des expositions de la collection ou temporaires.

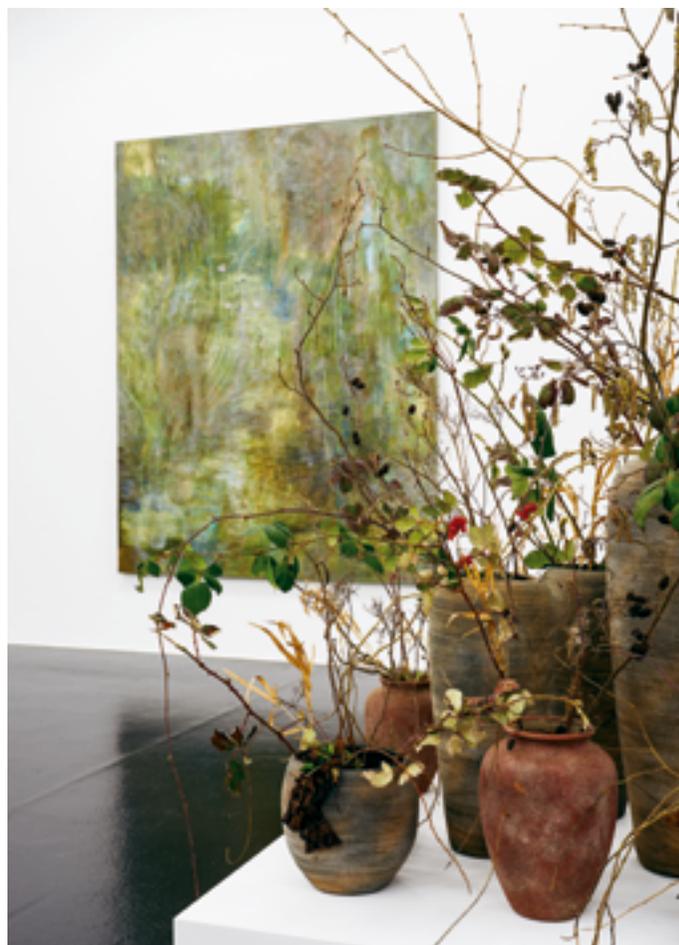
L'année 2022 dédiée à la collection a culminé dans l'exposition *Une femme est une femme est une femme... Une histoire des artistes femmes* (2022/23, ill. p. 152–153), organisée par la spécialiste en études culturelles Elisabeth Bronfen à partir de cet important fonds. Bronfen s'est concentrée sur les figures féminines de la collection Züst qui documente de manière inégalée l'art des années 1970 à 1990 à Zurich et dans ses environs, et parvient à véhiculer la philosophie de vie de cette époque. L'exposition a fourni une excellente base pour questionner les œuvres dans une perspective féministe. Le regard extérieur et critique qu'a porté Elisabeth Bronfen a été capital à bien des égards : elle a permis, d'une part, d'éclairer un nouvel aspect de ce vaste fonds, et s'est résolument concentrée, d'autre part, sur les œuvres d'artistes femmes – ou sur leur absence – au sein de la collection¹⁷. Outre le recensement quantitatif des figures féminines dans la collection, cette approche a conduit à réfléchir sur la manière d'accorder dorénavant encore plus d'attention à l'égalité des sexes au plan de la représentation¹⁸.

La focalisation sur la collection en 2022 et les différentes perspectives thématiques sous lesquelles les pièces exposées furent étudiées et présentées offraient des conditions idéales pour examiner la validité de la stratégie de collection pratiquée jusqu'alors. Dans l'esprit d'une approche tournée vers l'avenir, les nouveaux principes directeurs affirment également l'ambition d'augmenter la proportion d'artistes femmes et de promouvoir davantage la diversité. Dans l'ensemble, l'analyse approfondie de la collection a conduit à de nouveaux processus dans le travail du musée et à une interaction plus intégrative des différents domaines, comme les inventaires, la restauration et la technique. L'objectif de ces réajustements est d'accueillir les futures entrées d'œuvres d'art contemporain avec leurs spécificités propres et, dans la mesure du possible, d'impliquer les artistes dans ce processus de conservation.

Médiation de la collection

Le défi auquel est confrontée toute institution possédant une collection d'art est de la montrer encore et encore sous différents angles – d'autant que ces présentations sont généralement éclipsées par les expositions temporaires. À l'Aargauer Kunsthau, la collection est régulièrement mise en scène en variant les accrochages (ill. p. 156–157). Très souvent, les présentations de la collection font aussi écho aux expositions temporaires ou aux focus thématiques qui ont lieu en parallèle. Ces dernières années, nombre de présentations étaient consacrées à un genre artistique en particulier afin de permettre au public de comprendre non seulement la fourchette temporelle dans laquelle se situent les œuvres, mais aussi la diversité des techniques, comme dans *Photosensible. L'art de la photographie dans la collection* (2012) ou *Ding Ding. Art d'objets de la collection* (2016/17). Pour les présentations thématiques telles que *Mondes d'hiver de la collection* (2011/12) ou *Images nocturnes* (2015/16, ill. p. 33), les dépôts furent passés au peigne fin, ce qui donna lieu à des redécouvertes souvent surprenantes. *Big Picture. Le grand format* (2019, ill. p. 33) s'inscrivait également dans cette tradition, avec d'immenses toiles, des installations de grande ampleur et des dessins surdimensionnés qui investissaient les salles. L'exposition intégrait toutefois aussi des œuvres se référant au « grand tout » dans le sens d'une vision d'ensemble – le *big picture*.

N'oublions pas de mentionner l'exposition populaire *Des fleurs pour l'art. Interprétations florales d'œuvres de la collection*, qui constitue un temps fort récurrent du programme du musée depuis neuf ans. Tous les ans, quelque quatorze maîtres fleuristes sont invités à créer une interprétation florale et à entrer en dialogue avec une œuvre de la collection (ill. p. 35, 132–133). Désormais, l'exposition, qui se tient au printemps pendant une semaine, est devenue un événement de grande envergure très attractif. Lorsque l'association FLOWERS TO ARTS a fait part au musée de son idée de combiner les arts visuels avec l'art floral, la direction a très vite perçu l'opportunité d'essayer un nouveau format de médiation non conventionnel. À la surprise de toutes les personnes impliquées, l'écho fut excellent. Les éditions suivantes ont également montré que cette offre, accompagnée de nombreux événements, suscite un intérêt sans cesse croissant¹⁹. Le succès de *Des fleurs pour l'art* illustre à quel point il peut être avantageux de repenser la médiation de la collection en osant l'expérimentation.



Vue de l'exposition
Des fleurs pour l'art. Interprétations florales d'œuvres de la collection
Aargauer Kunsthau, 2023



Approche de l'art en atelier
Aargauer Kunsthaus



Sammlung Aargauer
Kunsthaus – DIY!
Aargauer Kunsthaus, 2020



Visite avec réalité augmen-
tée *Magische Fenster*
Aargauer Kunsthaus, 2021

De la même manière, la médiation – autrefois appelée pédagogie muséale – est constamment à la recherche de nouvelles approches destinées à faire découvrir la collection au public. À l'Aargauer Kunsthaus, elle occupe traditionnellement une place importante et n'a cessé de se développer depuis le milieu des années 1990, l'Aargauer Kunsthaus faisant même figure de pionnier à l'échelle nationale²⁰. Outre les visites guidées sur l'histoire de l'art, il existe des programmes pour les enfants, les familles et les écoles, qui permettent une approche dialogique des œuvres ou une exploration créative personnelle (ill. p. 36). Un axe essentiel de l'activité de médiation, en constante évolution, est l'offre inclusive : depuis 2011, le Kunsthaus propose des événements pour les personnes malvoyantes, auxquels sont venues s'ajouter les offres en langue des signes ou destinées aux personnes atteintes de démence. Dans l'objectif de faire tomber les barrières sociales, structurelles et architecturales, le musée s'aligne depuis 2020 sur les principes du label « Culture inclusive » dans le cadre du partenariat avec Pro Infirmis, l'organisation faîtière suisse œuvrant en faveur des personnes en situation de handicap²¹.

Le Kunsthaus s'est très tôt fixé comme mission de transférer la collection dans l'espace numérique. Outre l'accès libre aux œuvres dans la collection en ligne du site web, le projet de médiation lancé en 2019, *Sammlung Aargauer Kunsthaus – DIY!*, repose sur la participation active du public. Au moyen d'une application développée spécialement à cette fin, des œuvres sélectionnées peuvent être projetées et positionnées librement sur les murs d'une salle d'exposition²² (ill. p. 36). La projection numérique ne remplace pas la contemplation de l'original, mais permet d'aborder la collection de manière ludique. Par ailleurs, le lancement du premier projet de réalité augmentée a eu lieu en 2021. Il invite le public à découvrir la présentation de la collection en suivant le parcours muni d'une tablette (ill. p. 36). La visite virtuelle peut être adaptée selon les besoins et donne accès à différents contenus, comme la mise en relief de particularités de la composition d'une œuvre ou des comparaisons stylistiques²³. Toutes ces offres, qu'elles soient *in situ* ou dans l'espace virtuel, font vivre la collection, créent de nouvelles références et ouvrent des perspectives inattendues sur les œuvres. Ces différentes approches ne font que confirmer que l'imposante collection de l'Aargauer Kunsthaus ne cessera d'être une ressource inépuisable à l'avenir.

Découvrir les contributions
numériques de ce texte :



- 1 Beat Wismer, « Sammlungsgeschichte III », in : *Aargauer Kunsthaus Aarau*, Beat Wismer, Stephan Kunz et Corinne Sotzek (éd.), Genève : Groupe BNP Paribas en Suisse, / Zurich : SIK-ISEA, 2003, p. 88–93, citation p. 88.
- 2 Entretien de l'ancien directeur Beat Wismer avec l'autrice le 9.6.2023.
- 3 V. *Nicole Eisenman et les modernes : Têtes, baisers, batailles*, Katharina Ammann, et al. (éd.), cat. exp. (Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld ; Aarau, Aargauer Kunsthaus ; Arles, Fondation Vincent van Gogh ; La Haye, Kunstmuseum Den Haag), Cologne : Snoeck, 2021.
- 4 En 1960, deux ans après le décès de Karl Ballmer, le premier conservateur du Kunsthaus, Guido Fischer, présente le travail de l'artiste lors d'une rétrospective complète. En 1990, le directeur de l'époque, Beat Wismer, a contribué à une compréhension approfondie de l'œuvre de Ballmer avec l'exposition monographique *Karl Ballmer. Der Maler. V. Ein Kunst Haus. Sammeln und Ausstellen im Aargauer Kunsthaus*, Beat Wismer, Stephan Kunz et Gerhard Mack (éd.), Aarau : Aargauer Kunsthaus, 2007, p. 138. *Karl Ballmer. Kopf & Herz*, Thomas Schmutz et al. (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus ; Hambourg, Ernst Barlach Haus), Zurich : Scheidegger & Spiess, 2016.
- 5 V. *Bestandsaufnahme Gurlitt*, Kunstmuseum Bern et Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (éd.), cat. exp. (Berne, Kunstmuseum Bern ; Bonn, Bundeskunsthalle Bonn), Munich : Hirmer, 2017.
- 6 La recherche de provenance mène des enquêtes sur l'origine d'œuvres d'art et traite la problématique des biens culturels spoliés par les nazis ainsi que des objets issus de contextes coloniaux, ou traque le trafic illégal de biens archéologiques pillés. L'objectif est de retracer, dans l'idéal, l'historique de l'objet sans aucune lacune ainsi que de documenter les changements de propriétaires. V. Carolin Dorothee Lange et Thomas Schmutz, *Recherches de provenance dans les musées I. Biens spoliés à l'époque du national-socialisme. Principes et introduction à la pratique*, Zurich : Association des musées suisses AMS, 2021.
- 7 La liste des œuvres examinées ainsi que le rapport final du projet *Projekt Provenienzforschung am Aargauer Kunsthaus 2017/2018* peuvent être consultés à l'adresse suivante : www.aargauerkunsthaus.ch/sammlung/provenienzforschung (dernière consultation : 24.10.2023).
- 8 V. *Die Sammlung Häuptli im Aargauer Kunsthaus*, Stephan Kunz et Beat Wismer (éd.), Aarau : Aargauer Kunsthaus, 1992.
- 9 V. *Stille Reserven. Schweizer Malerei 1850–1950*, Thomas Schmutz, Peter Suter et Aargauer Kunsthaus (éd.), cat. exp. (Aarau : Aargauer Kunsthaus), Zurich : Scheidegger & Spiess, 2013 ; *Blinde Passagiere. Eine Reise durch die Schweizer Malerei*, Thomas Schmutz, Peter Suter et Aargauer Kunsthaus (éd.), cat. exp. (Aarau : Aargauer Kunsthaus), Zurich : Scheidegger & Spiess, 2018.
- 10 Beat Wismer et al., *op. cit.*, p. 132–134, citation p. 132.
- 11 Beat Wismer et al., *op. cit.*
- 12 Heiny Widmer, « Zur Ausstellung «Haben und nicht haben» », in : *Haben und nicht haben. Schweizer Kunst. Versuch eines Musée idéal*, cat. exp., Aarau : Aargauer Kunsthaus, 2001, p. 1–6.
- 13 Alfred Bollinger, « Geschichte der Aargauischen Kunstsammlungen », in : *Gemälde und Skulpturen vom 18. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg. Sammlungskatalog, Band 1*, Franz Mosle (éd.), Aarau : Aargauer Kunsthaus, 1979, p. 14–26.
- 14 Les deux curatrices étaient également investies dans la conception de la présente publication, et les questions relevant de la curation, de la technique ainsi que de la conservation, les enseignements et les discussions dans le cadre de l'exposition ont constitué une base importante pour ce projet de livre.
- 15 V. *Julian Charrière. Towards No Earthly Pole*, Dehli Hannah (éd.), cat. exp. (Lugano, MASI Lugano ; Aarau, Aargauer Kunsthaus ; Dallas, Dallas Museum of Art), Milan : Mousse Publishing, 2020.
- 16 *MEMORIZER. Der Sammler Andreas Züst*, Stephan Kunz, Madeleine Schuppli et Mara Züst (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus), Zurich : Scheidegger & Spiess, 2009.
- 17 *Eine Frau ist eine Frau ist eine Frau...*, Aargauer Kunsthaus (éd.), cat. exp., Aarau : Aargauer Kunsthaus, 2022.
- 18 La question du nombre d'artistes femmes au sein de la collection de l'Aargauer Kunsthaus a également été soulevée à maintes reprises par les médias. Voir, entre autres, Anna Raymann, « Wer entblösst hier eigentlich wen? », in : *Aargauer Zeitung*, supplément *Wochenende*, 27.8.2022, p. 6–7.
- 19 À l'occasion du dixième anniversaire paraît en 2024 la publication *Blumen für die Kunst*, sous la direction de l'Aargauer Kunsthaus et FLOWERS TO ARTS, aux éditions NZZ Libro.
- 20 *Kunst erleben. Impulse für die Vermittlung*, Aargauer Kunsthaus, Franziska Dürr et Nicole Röck (éd.), Baden : hier + jetzt, 2010.
- 21 V. www.aargauerkunsthaus.ch/besuch/barrierefreiheit (dernière consultation : 15.10.2023).
- 22 V. www.aargauerkunsthaus.ch/vermittlung/digital/sammlung-aargauer-kunsthaus-diy (dernière consultation : 15.10.2023) et Silja Burch, « Sammlung Aargauer Kunsthaus – DIY ! », in : *SAFARI. Projekte und Reflexionen zur Kulturvermittlung in der Schule*, Baden : Hier und Jetzt, 2019, p. 24–25.
- 23 Silja Burch, « Magische Fenster. Augmented Reality im Museum » in : *Aargauer Kunsthaus Jahresbericht 2021*, Aarau : Aargauer Kunsthaus, 2021, p. 42–43.

Un regard contemporain sur le passé – pour le futur

Elisabeth Bronfen

L'évolution que le paysage muséal a connu ces dernières années est une invitation non seulement à revoir notre idée de la culture, mais également à proposer des récits plus modernes de l'histoire de l'art. En maints endroits, l'exigence de pluralité et de diversité des voix se trouve désormais au premier plan : la critique de l'image postcoloniale ou un regard esthétique axé sur les questions de genre en sont de bons exemples. Dans les musées, les champs peu explorés et les préjugés ayant trait à la représentation des femmes sont devenus trop criants pour que les institutions puissent continuer à les ignorer. Frances Morris, directrice de la Tate Modern de Londres de 2016 à 2022, a été une pionnière en la matière.

Elle a notamment montré la forme que pouvait prendre une réflexion sur les inégalités entre les sexes au sein d'une collection en mettant sur pied de grandes rétrospectives, consacrées notamment à Louise Bourgeois (2007/08), Yayoi Kusama (2012) et Agnes Martin (2015). En Suisse aussi, la création de artistes femmes fait l'objet d'un intérêt accru : l'Aargauer Kunsthaus, dont l'attention accordée aux postures féminines ne date pas d'hier, a présenté Sophie Taeuber-Arp et Emma Kunz lors de plusieurs expositions, la dernière fois en 2014 et en 2021¹. Des expositions monographiques de Lee Krasner (2020), Meret Oppenheim (2021/22) et Heidi Bucher (2022) ont été organisées à Berne, Kara Walker (2022) a été mise à l'honneur à Bâle, et Kiki Smith (2020/21) et Lubaina Himid (2022/23) à Lausanne.

Dans cette évolution du paysage muséal, il ne s'agit pas seulement de dépasser nos idées traditionnelles de ce que les expositions doivent placer au centre de l'attention. La nouvelle lecture d'une collection existante joue également un rôle clé à cet égard. Interroger l'héritage artistique féminin dans une collection d'un point de vue féministe permet tout d'abord de questionner le canon traditionnel et de remettre en vedette des femmes qui y avaient déjà joui d'une certaine notoriété. Ensuite, un tel examen diachronique – presque archéologique – des différentes périodes créatives permet de montrer le changement de notre regard sur le passé sous l'effet des débats contemporains. Bien que la perspective féministe ne soit qu'une manière parmi d'autres de considérer le passé à l'aune du débat actuel, elle met néanmoins fort bien en exergue le profit d'une réévaluation des œuvres d'art à travers une contextualisation donnée.

Comme le note Freud, notre imagination connaît trois dimensions temporelles. Très souvent, nous rattachons nos fantaisies à un événement du présent, et, à partir de lui, remontons aux souvenirs d'expériences et d'impressions passées. Dans le même temps, nous créons, ce faisant, une situation qui se rapporte au futur. Dans la mesure où celle-ci se présente comme l'accomplissement du vœu présent, elle comporte à la fois des traces de l'événement présent et le souvenir d'éléments passés. De manière apodictique, Freud note : « Ainsi donc du passé, du présent, du futur, comme enfilés sur le cordon du souhait qui les traverse. »² Cette imbrication de trois plans temporels décrit fort bien le phénomène de la relecture féministe d'une collection de musée, puisqu'il s'agit de porter un regard rétrospectif sur les œuvres du passé, créées à différentes époques, tout en songeant également aux domaines et aux périodes dont les femmes sont complètement absentes. Dans cette nouvelle perspective, on aura soin d'élaborer des formes d'exposition qui soient durablement en mesure d'élargir notre idée de canon.

Lorsque j'ai été invitée à concevoir l'exposition *Une femme est une femme est une femme ... Une histoire des artistes femmes* (2022/23, ill. p. 152–153) à l'Aargauer Kunsthaus, j'ai d'abord imaginé un cadre conceptuel à orientation thématique. Mon point de départ a été le dépôt de la collection partielle d'Andreas Züst – un « ethnographe » et photographe de la scène artistique de son temps –, collection qui offre un aperçu transversal des nouvelles impulsions qui animèrent la scène artistique suisse alémanique des années 1970 à 1990 et de toutes ses connexions internationales³. Cependant, il m'est apparu rapidement que

cette recherche requérait un terrain plus vaste, non seulement étendu à d'autres femmes de l'époque postmoderne, mais également à leurs prédécesseuses de la fin du XIX^e siècle à l'après-guerre. Ma motivation première était une curiosité fondamentale de découvrir ce que cette collection avait à dire si on l'interrogeait sur la manière dont la créativité féminine s'y manifeste au cours du XX^e siècle. Les œuvres elles-mêmes devaient indiquer comment présenter différemment, a posteriori, l'histoire de la créativité féminine⁴. L'important n'était pas de trouver des réponses définitives à ces questions. Bien au contraire, il nous a semblé tout aussi productif de laisser des questions ouvertes.

Si l'on cherche à redécouvrir des artistes femmes du XX^e siècle de la collection de l'Aargauer Kunsthaus, il convient de réagencer un certain nombre de leurs créations afin de faire apparaître une nouvelle façon de les observer. La multiplicité des points de vue ainsi réunis nous invite en effet à nous demander quelles postures conditionnaient le travail de ces femmes, et quels souhaits ou idées les animaient. À cet égard, il peut être intéressant non seulement de voir *ce que* chacune d'entre elles a créé, mais également d'observer *les résonances* entre leurs travaux. L'intérêt d'une nouvelle lecture peut donc être reprécisé par les questions : que peut-on découvrir de neuf dans une telle interaction entre artistes ? Quels liens s'établissent entre des œuvres qui ont été créées à différentes époques – l'époque moderne, l'après-guerre, la fin du XX^e siècle ? Quel(s) dialogue(s) voit-on s'instaurer entre les précurseuses et les successeuses ?

Pour l'exposition *Une femme est une femme est une femme ...*, notre hypothèse curatoriale a d'abord été que la créativité féminine du XX^e siècle ne peut être conceptualisée qu'en regard de certaines problématiques de la modernité. Celles-ci ont d'une part affaire à l'évolution des conceptions traditionnelles de la corporalité, à l'expérience sensorielle et à la lisibilité du visage. D'autre part entre en ligne de compte le doute quant à l'adéquation des formes d'expression traditionnelles pour représenter un monde marqué par les événements de la Grande Guerre et les évolutions technologiques. Par conséquent, le choix des œuvres s'est fondé sur la volonté d'ouvrir un espace à toute la diversité des expériences spécifiquement féminines de cette évolution culturelle du début du XX^e siècle et au-delà.

Toutefois, le point de départ de notre relecture ne s'est pas limité à l'expérience féminine négociée dans l'art moderne, mais a aussi englobé le matériau découvert. Les affinités thématiques ne sont apparues qu'au moment de la phase de présélection des œuvres, et, pour certaines, seulement lors de l'accrochage ou du montage – donc au cours du processus opérationnel. Si la sélection des œuvres s'est faite autour d'un certain nombre d'accents thématiques qui ont ensuite été confirmés lors de leur passage en revue, leur synthèse conceptionnelle nous a incitées à revoir nos idées traditionnelles des genres tels que le nu, l'intérieur ou le portrait, à estomper les frontières entre le haut et le bas, et, au lieu de cela, à penser en termes d'oppositions, de superpositions et de chevauchements. Il s'agissait d'éviter que les travaux exposés ne fussent interprétés comme des témoins d'un mouvement linéaire et cohérent. Dans un esprit de recherche anthropologique sur le

passé en dialogue avec le présent, il importait avant tout de sélectionner les œuvres en les considérant comme le produit d'un réseau transhistorique. Que rend visible et tangible la formalisation esthétique ? Quelles différentes formes esthétiques l'expérience de la modernité a-t-elle engendrées ? Que peut-on en déduire en ce qui concerne ces expériences de vies partagées par des femmes ?

La manière dont les artistes de la collection de l'Aargauer Kunsthaus se sont par exemple approprié le genre du portrait d'intérieur montre combien il peut être bénéfique de retracer ces relations. Trois tableaux des années 1960 à 1970 présentent un canapé ou un lit au centre et se distinguent par un coup de pinceau soigné, faisant apparaître chacun de ces meubles comme un objet d'art peint. *Das Traumsofa* (1966, ill. p. 41) d'Ilse Weber joue avec une fusion des espaces intérieur et extérieur. La partie droite du canapé, décorée de maisons, d'arbres et de collines – à la manière d'une toile –, est cachée par une barrière blanche. Derrière le canapé, on distingue un tronc d'arbre sur un arrière-plan bleu évoquant un ciel et constellé de motifs similaires à ceux du canapé. Le carré clair vers lequel s'incline le tronc rappelle les formes étoilées sur le siège et le dossier du canapé. La vision onirique et le canapé qui lui est associé font naître une correspondance. Tous deux transcendent l'expérience quotidienne de l'espace.

Si l'on associe à notre contemplation le tableau *Sofa* (1976, ill. p. 41) de Garance Grenacher, on est frappé par la similitude du motif expressif de son tissu. Ce canapé présente également un paysage orné de fleurs exubérantes qui appelle une ambiance onirique. Bien qu'il ne se fonde pas avec l'extérieur, il est entouré par un espace qui s'apparente à un voile brumeux – comme enveloppé par des nuages. Dans *Rokokobett* (1979, ill. p. 41) d'Annemarie Balmer, les ornements en arabesques du meuble se détachent également sur un fond qui n'est que suggéré par quelques traits. Des putti, aux contours si flous que l'on en devine à peine les formes, se tiennent en équilibre sur les angles du lit et confèrent à la scène une touche à la fois animée et inquiétante. Regardés comme un triptyque, ces trois toiles contribuent, chacune à sa façon, à la création d'une ambiance contemplative qui repose pleinement sur notre capacité d'imagination. Devant ces tableaux, nous sommes nous aussi invités à oublier notre environnement et à nous laisser aller à nos rêves.

Le lit du tableau *Das aufgeschlagene Bett* (1939, ill. p. 42) de Meret Oppenheim, nettement antérieur,



Ilse Weber
Das Traumsofa, 1966



Garance Grenacher
Sofa, 1976



Annemarie Balmer
Rokokobett, vers 1979



Meret Oppenheim
Das aufgeschlagene Bett, 1939
Huile sur carton, 40 x 50 cm
Ursula Hauser Collection,
Switzerland

trouve place dans une chambre à coucher tout à fait concrète. Mais cette scène ne vit pas moins de la richesse des associations. Si l'on n'y voit pas d'ornements évoquant des images de rêve, le lit s'apparente néanmoins à une toile. En effet, les plis sur le drap et l'oreiller, révélés par une couverture à moitié retirée, nous invitent – sans présenter d'images de rêve concrètes – à nous figurer ce qui a pu se produire pendant le sommeil. Un contraste est créé par le tableau situé au-dessus du chevet, sur lequel on distingue seule une silhouette sombre. Placé à côté des trois autres tableaux, le lit d'Oppenheim dialogue avec le carré blanc à l'arrière-plan du *Traumsofa* de Weber, qui peut aussi être interprété comme une partie de toile encore vierge.

Enfin, le lit comme lieu du rêve prend une dimension interprétative encore différente dans trois dessins sans titre de 1979 d'Ina Barfuss (ill. p. 43). Exécutées dans des tons rouge et jaune vif, ces scènes jouent toutes avec des éléments bizarres ou satiriques : on y aperçoit entre autres un lit déchiré en deux qu'une figure masculine tente désespérément de tenir ensemble, ou un lit attaché avec une ceinture comme si c'était une valise. Clin d'œil au *Traumsofa* de Weber, un tronc d'arbre se glisse en outre dans le champ de vision. Visible tantôt à travers la porte ouverte, tantôt à travers la fenêtre, il confirme et accentue l'impression d'une fusion entre les espaces intérieur et extérieur – en parfait accord avec les blessures, le délaissement et la fuite des scènes de rêve. Si on les considère tous comme faisant partie d'un groupe ou d'une série thématique, les dessins d'Ina Barfuss proposent des figurations extrêmes, frôlant le grotesque, de ce que les tableaux des autres artistes ne font que suggérer.

Proposer une nouvelle lecture d'une collection ne signifie pas seulement mettre au jour des relations discrètes ou inattendues. Dans un second temps, il s'agit également de faire émerger de ces ensembles thématiques un sens culturel plus profond. Si ces connexions nous disent ce que chacune des artistes partage avec les autres et comment elles réagissent les unes aux autres – implicitement ou explicitement –, une affinité se révèle qui dépasse les rapports biographiques concrets. Dans la théorie, on parle aussi de « lecture symptomatique » pour désigner cette approche curatoriale. Cette dernière interroge les motifs apparaissant dans les relations transversales pour savoir ce qu'ils ont à nous dire sur la situation culturelle de l'art féminin du passé.



Ina Barfuss
Sans titre, 1979



Alis Guggenheim
Die tote Freundin, vers 1950





Doris Stauffer
*Schneewittchen und die
 acht Geisslein, 1964*



Manon, *Sans titre* (de la
 série *Forever Young*), 1999

En psychanalyse, il est aussi question de formation du symptôme, qui exprime le retour du refoulé : un élément de notre savoir, menaçant au point de ne pas pouvoir être accepté, retourne à notre conscience sous une forme transcrite. Et le symptôme, en tant que retour du refoulé, joue le rôle d'un savoir substitutif – ou d'un compromis – de ce qui ne peut pas être exprimé directement. En attirant l'attention sur ce qui aurait dû demeurer caché, les symptômes renvoient à ce matériau latent et, partant, permettent également de faire des déductions sur le passé.

La lecture symptomatique proposée par l'exposition *Une femme est une femme est une femme ...* pose la question de savoir comment les éléments du passé peuvent, à partir de ce que l'art a produit, s'ouvrir à une lisibilité transhistorique. Comment cette création peut-elle être conceptualisée sur la base des lignes de communication qui, en vertu du regard rétrospectif, s'établissent entre les œuvres ? Dans quelle mesure le fait que nous regardions sciemment ces œuvres comme des exemples d'une page occultée de l'histoire de l'art en modifie-t-il l'effet affectif ? Ces œuvres nous touchent-elles différemment aujourd'hui ?

Si l'on part de l'idée qu'un passé accumulé demeure actif même lorsqu'il est caché ou refoulé, une post-maturation s'est produite à l'état latent⁵. Les problématiques culturelles et historiques plus profondes qui surgissent lorsque nous remettons sur le devant de la scène des œuvres d'artistes passées à l'arrière-plan ont subi une évolution. La nouvelle visibilité que nous offrons à ces artistes est une occasion de réactiver des intensités liées à un moment historique antérieur grâce au contact avec un autre contexte culturel, à savoir celui de nos questionnements actuels. Loin de se limiter aux caractéristiques formelles, une telle relecture met l'accent sur les préoccupations affectives et conceptuelles qui touchaient réellement les artistes.

Un coup d'œil sur trois autres œuvres de la collection – qui ne sauraient être plus différentes sur les plans du matériau et du style – offre un exemple de la manière dont une affinité inattendue peut surgir dans une mise en regard, à travers le prisme d'une attitude féministe à l'égard de l'exposition du corps féminin. *Die tote Freundin* (vers 1950, ill. p. 43) d'Alis Guggenheim a vu le jour en même temps que le cycle dans lequel elle peint ses souvenirs des coutumes juives dans les villages de son enfance Lengnau et Endigen (Argovie). La représentation apparemment naïve de cette cérémonie d'enterrement indique qu'il s'agit du regard postérieur de l'artiste sur un monde rural dans

lequel elle a grandi, mais qu'elle a quitté depuis longtemps. Mais cette toile peut aussi être lue différemment. En effet, les gros flocons de neige plongent l'ensemble des personnages dans une atmosphère fabuleuse. Le cercueil ouvert, au centre, que les personnes réunies regardent avec recueillement, fait de ce beau cadavre une Blanche-Neige. Extraite de sa situation biographique, l'amie morte est transformée en une figure transhistorique et mythique. Dans l'image, la mort est retenue. Tout se passe comme si l'amie ne faisait que dormir. Cependant, la stylisation paisible de la scène est tout sauf naïve. Le corps féminin, habillé de blanc et portant une couronne de fleurs dans les cheveux, rappelle un objet d'art. À jamais figé dans son passage de la vie à la mort, il devient un signe immortel à travers sa représentation sur la toile⁶. En tant qu'objet d'art, la belle morte s'offre sans réserve aux regards de celles et ceux qui la contemplent – dans le tableau et devant le tableau. Seul le chien sous le cercueil nous regarde et rompt le charme auquel les autres ont succombé.

La dimension de fétiche de ce personnage de conte est aussi soulignée par l'assemblage *Schneewittchen und die acht Geisslein* (1964, ill. p. 44) de Doris Stauffer. Dans ce cas, la belle endormie est constituée d'un repose-cuillère et de couvercles en émail fixés sur un oreiller recouvert d'une taie blanche. La rencontre ludique d'objets du quotidien, extraits de leur environnement ordinaire, révèle la manière dont l'exposition du corps féminin est censée satisfaire le plaisir voyeuriste de l'observateur-riche. Au lieu d'un gracieux cadavre flottant entre la vie et la mort, on nous présente des ustensiles de cuisine sans vie que notre imagination doit recomposer en un corps de femme.

Dans la photographie de Manon de la série *Forever Young* (1999, ill. p. 44), nous sommes confrontés à un autre niveau de lecture ironique. La tête apparemment tranchée de l'artiste dans une cage dorée se veut une adaptation de la Méchante Reine de la version cinématographique de Walt Disney. Devant le miroir, elle veut être la plus belle du pays. Face au tableau, nous prenons la place du miroir et sommes automatiquement associés à son économie des regards – non pas tant pour projeter nos fantaisies sur ce personnage, mais pour sourire du désir d'une femme d'un certain âge, stylisée en objet d'art, de rester éternellement jeune. La correspondance entre la couronne de fleurs ornant la tête de l'amie morte de Guggenheim et la couronne dorée de la photographie de Manon souligne combien, dans notre répertoire iconographique, la négociation de l'imbrication de l'art et de la mort à l'aune du corps féminin fragmenté s'avère être durable – justement parce que ces réécritures ludiques lui donnent un souffle nouveau.

Lors d'une lecture symptomatique des œuvres, ces dernières doivent être comprises comme des capsules d'identité formalisées. Comme Aby Warburg l'a démontré avec son *Atlas Mnemosyne*, le choix et l'exposition d'affinités inaperçues ou oubliées ouvrent un espace de pensée et une forme visuelle de savoir qui ne recherchent aucun message manifeste⁷. Misant plutôt sur le pouvoir conceptuel du montage, cette approche relie les œuvres les unes aux autres afin de révéler la multitude de leurs analogies latentes. Pour Aby Warburg, une telle relecture d'une collection rend visibles des correspondances qui font surgir des relations intimes et secrètes. La transformation induite par le montage

rapproche des œuvres dont la relation est loin d'être une évidence ; apparaissent des relations ou des connexions qui ne peuvent être visibles que dans la perspective des débats actuels⁸. En d'autres termes, le pari de cette relecture est que les images – considérées comme symptômes culturels et choisies sur la base d'affinités partagées – sont une ressource in-tarissable pour la relecture toujours renouvelée d'une collection, et un gage de nouvelles découvertes dans le futur.

Pour contrer l'absence de visibilité qui a touché les artistes femmes au XX^e siècle, Griselda Pollock propose elle aussi un schéma de pensée qui mise sur une lecture symptomatique de constellations thématiques⁹. L'ambition de Pollock n'est pas moins que de déchiffrer le code hiéroglyphique qui, depuis l'époque moderne, rend illisible la manière dont les femmes s'inscrivent et se déploient dans leur univers. La tentative de les appréhender avec les notions traditionnelles de l'histoire de l'art – pensons à l'héroïsme d'un génie artistique cherchant vaillamment à s'imposer – passe à côté des conditions de vie et de travail spécifiques des femmes. Selon Pollock, postuler leur absence du canon parce qu'elles ne s'intègrent pas dans ce schéma, c'est omettre qu'il y a toujours eu des artistes femmes et qu'elles ont activement façonné l'art moderne. Si nous les avons oubliées, c'est parce que notre attention a été attirée par autre chose, parce que nous n'avons pas regardé ou vu – ou que nous avons ignoré – ce qu'elles ont créé. Si la relecture d'une collection vise à libérer cette puissance créatrice, elle ne devra pas seulement diriger notre attention sur ces artistes, les faire sortir de l'ombre. Non, il s'agira aussi de demander *pourquoi* leur présence et leur travail ont pu être ignorés.

Dans son célèbre manifeste *A Room of One's Own* (*Une chambre à soi*) de 1929, Virginia Woolf note qu'une femme doit au moins disposer « de quelque argent et d'une chambre à soi » si elle veut s'exprimer en art¹⁰. Or, par « chambre », Woolf entend davantage que la disponibilité physique d'une pièce dans laquelle l'artiste peut se retirer. Ce dont les créatrices ont besoin, c'est d'un espace mental les affranchissant des attentes et des préjugés qui entravent leur créativité parce qu'elles-mêmes les dédaignent ou les ignorent. Disposer d'une chambre à soi signifie en particulier se constituer son propre espace ou répertoire culturel dans lequel, au fil des siècles, ont été enregistrées des représentations de femmes. Se confronter, dans leur espace mental, à des exemples

positifs – mais aussi négatifs – signifie par conséquent s'interroger sur les artistes femmes qui les ont précédées. Enfin, ce lieu de retraite sera aussi celui de la découverte d'une langue personnelle, leur permettant de faire l'expérience sensible du monde comme création corporelle.

Si Griselda Pollock plaide pour une nouvelle orientation du canon, c'est parce que la biographie des artistes femmes ne correspond souvent pas aux étapes conventionnelles qui se déclinent en « école des beaux-arts, relations, expositions, gloire ». C'est parce qu'elles ne s'inscrivent pas dans ce schéma que leur art est considéré comme inférieur – que cela soit du point de vue des thèmes traités, des matériaux utilisés ou de l'exécution – et qu'elles sont négligées. Aussi, dans ses publications les plus récentes, Pollock ébauche-t-elle l'idée d'un *Virtual Feminist Museum* : un espace performatif consacré à un devenir constant – dans le sens philosophique du terme –, à une mise en valeur, encore incomplète, de la créativité féminine. Ce lieu d'exposition virtuel « remet en question les catégories de l'histoire de l'art, qui classent les objets par époque, style, médium et auteur-riche. Au lieu d'examiner *ce qu'est l'art*, nous devons nous *demander ce que fait* la pratique artistique, *où* et *quand* celle-ci se réalise »¹¹. Le fait que les artistes que Pollock fait dialoguer ont toutes travaillé en tant que femmes écarte, au sein de cet espace virtuel, tout risque de nouvelle hagiographie. Retracer ces dialogues – à l'échelle de leur biographie ou plus tard lors de notre relecture – permet de mettre en évidence à la fois leurs réactions aux questions brûlantes de leur époque et l'écho qu'elles suscitent à nouveau à l'heure actuelle. Il va sans dire que chaque artiste l'est avant tout en tant qu'individu. Mais sous forme de groupe, elles donnent une idée plus efficace et puissante de leur façon de voir leur univers, de leur travail au sein de celui-ci et de leur aptitude à donner une forme esthétique à leur expérience.

Si une relecture symptomatique d'une collection ne fait émerger les connexions thématiques que lors de la phase de présélection des œuvres ou du montage, cette approche peut, le cas échéant, donner lieu à ce que Mieke Bal appelle *preposterous history*. Le sens littéral de *preposterous* est bien « absurde », « grotesque » ou encore « ridicule ». Mais dans notre cas, il s'agit justement de tirer un sens de cette absurdité – sens qui nous échappe aisément si nous nous cantonnons à une vision conventionnelle du rapport entre le passé et le présent. L'am-



Suzanne Baumann
Love me or leave me, 1990

La notion de Mieke Bal est de nous rappeler combien les œuvres d'art plus anciennes gagnent à être interprétées et réobservées à travers le prisme des œuvres créées ultérieurement. Pour elle, il ne s'agit ni de fusionner le passé avec le présent, ni de faire du passé un objet strictement séparé du présent. La notion de *preposterous history* désigne plutôt un renversement qui est aussi celui opéré par le futur antérieur : ce qui chronologiquement vient avant (*pre*) est vu comme le résultat de son effet ultérieur (*post*)¹². Ce renversement modifie aussi bien notre regard dans le passé que notre vision du présent. Des œuvres historiques peuvent être redécouvertes sans jamais se dissoudre complètement dans le contemporain. Elles influent sur notre manière de regarder les œuvres qui leur sont postérieures



Suzanne Baumann
Blaubart, 1991



et sont à leur tour marquées par cette création postérieure.

Écrire le récit de cette histoire « absurde » des artistes, c'est aussi se demander quelles traditions peuvent être mises au jour en rompant avec d'anciens modèles. Chez les artistes de l'Aargauer Kunsthaus, cette recherche se manifeste souvent par une forme d'humour, qui leur permet de voir un sens dans le « non-sens ». Dans leurs œuvres, elles se plaisent en effet à renverser les modes de pensée traditionnels et à miner certaines habitudes visuelles. Chez Ilse Weber, les parois d'une pièce se transforment en un paysage naturel. Un paysage se déploie sur différentes bandes de tissu. À travers un mur en verre, on voit s'effondrer l'aménagement d'une chambre. Toutes ces pièces se font inquiétantes ; elles dégagent une atmosphère de maison déserte. Le regard impossible sur l'ordinaire libère notre fantaisie.

Dans *Love me or leave me* (1990, ill. p. 47) de Suzanne Baumann, des chats riant naïvement constellent une affiche sur laquelle des chiens ont été catalogués dans une série de cases. Non seulement notre regard hésite entre les deux espèces animales, mais la manière dont les chats sont disposés sur l'ensemble de la surface fait échouer toute tentative de mise en ordre. La superposition des images gêne la vision ordinaire. L'œuvre *Blaubart* (1991, ill. p. 47) mise elle aussi sur une « double vision » : le visage du tueur en série du conte de fée peint sur une affiche publicitaire de chapeaux est flanqué de quelques figures féminines nues et couvert d'une croix. Surface et profondeur se mélangent, comme les dimensions figurée et conceptuelle, pour former une unité vacillante. Si on les regarde plus longuement, les deux triangles bleus superposés dans la partie inférieure de l'image ne représentent pas seulement une barbe, mais aussi un pubis féminin, encadré de part et d'autre par des triangles rouges plus petits. Au vu de l'effet polyédrique qu'elles créent, les couches ajoutées provoquent une décomposition absurde du personnage de conte.

Si ce type de mises en scène réunissant des objets en différents « centres de l'attention » illustrent la manière dont les œuvres jouent avec notre perception, un nouveau récit de l'art moderne et de sa postérité, qui met l'accent sur la créativité féminine au XX^e siècle, se doit aussi de souligner ce décalage des attentes – peu importe qu'il s'agisse d'une réécriture audacieuse de genres traditionnels ou de l'emploi de matériaux non conventionnels. Et puisque les artistes femmes travaillent dans une situation marginale et

qu'elles n'ont pas à ménager les attentes courantes, elles peuvent – telle est du moins notre supposition – se permettre ce point de vue « décalé ».

Au-delà de sa revendication d'une pièce pour son usage personnel, le manifeste de Virginia Woolf articule une fiction spéculative qui considère la recherche et la découverte de la créativité féminine du passé aussi bien comme un défi productif que comme une tâche pour chaque nouvelle génération de créatrices : Woolf imagine que William Shakespeare a eu une sœur prénommée Judith – et se figure aussitôt les obstacles insurmontables qui l'auraient empêchée de devenir elle aussi une écrivaine célèbre. Pour Woolf, le potentiel de force créatrice féminine incarné par Judith Shakespeare ne s'est jamais éteint. Il est resté vivant – bien que de manière souvent inaperçue – comme un « présent qui dure ». Voici l'appel de Woolf : si nous œuvrons pour Judith Shakespeare en tant que figure fictive des possibilités encore non réalisées de la créativité féminine, elle puisera sa vitalité dans la vie de toutes les femmes inconnues qui l'ont précédée. La confiance de Woolf dans l'épanouissement ultérieur d'une créativité féminine tirant sa force du potentiel inexploité du passé ne se fonde pas seulement sur le travail artistique qu'elles ont réalisé depuis l'époque moderne. La relecture de ce que les artistes femmes ont créé participe aussi du processus ouvert qui nous invite à réfléchir inlassablement à ce que pourrait être la créativité féminine, et à ce que pourrait être le bénéfice d'interroger des œuvres du passé dans le contexte des débats actuels – également dans la perspective de débats futurs.

Découvrir les contributions numériques de ce texte :



- 1 Rappelons également l'exposition collective phare *Karo Dame. Konstruktive, Konkrete und Radikale Kunst von Frauen von 1914 bis heute* (1995), la présentation de travaux sur papier de Louise Bourgeois, Meret Oppenheim et Ilse Weber (1999), l'exposition *Dunkelschwestern* (2008) consacrée à Sonja Sekula et Annemarie von Matt et les expositions personnelles de Suzanne Baumann (1992), Alis Guggenheim (1992), Binia Bill (2004) et Bridget Riley (2005).
- 2 Sigmund Freud, « Le poète et l'activité de fantaisie », in : *Revue française de psychosomatique*, n° 2, vol. 46, 2014, p. 131–140.
- 3 *MEMORIZER. Der Sammler Andreas Züst*, Stephan Kunz, Madeleine Schuppli, Mara Züst (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus, 2009), Zurich : Scheidegger & Spiess, 2009.
- 4 À propos des cinq parties de l'exposition et des artistes mises à l'honneur, voir la publication d'accompagnement *Eine Frau ist eine Frau ist eine Frau...*, Aargauer Kunsthaus (éd.), cat. exp., Aarau : Aargauer Kunsthaus, 2022.
- 5 Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, in : *Œuvres*, Paris : Denoël, 1971, p. 261–275.
- 6 Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, réédition, Wurtzbourg : Königshausen und Neumann, 2004.
- 7 Aby Warburg, *L'Atlas Mnémosyne*, Paris : L'écarquillé, 2012.
- 8 *Atlas. How To Carry The World on One's Back?*, Georges Didi-Huberman (éd.), cat. exp. (Karlsruhe, ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie ; Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía ; Hambourg, Sammlung Falckenberg), Karlsruhe : ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 2011.
- 9 Griselda Pollock, *After-affects | after-images. Trauma and aesthetic transformation in the virtual feminist museum*, Manchester : Manchester University Press, 2013.
- 10 Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (1929), Londres : Vintage, 1984.
- 11 Griselda Pollock, *op. cit.* (traduction de Renato Weber).
- 12 Mieke Bal, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago : University of Chicago Press, 1999.

Tour d'horizon des expositions de 2003 à 2023

Katrin Weilenmann

Une exposition est un médium éphémère¹. Sa conception dure souvent des années, tandis que sa présence spatiale se limite généralement à quelques semaines et est donc directement liée au présent. Une fois l'exposition démontée, les œuvres provenant de la collection sont rangées dans le dépôt du musée, et les prêts, soigneusement emballés dans des caisses, prennent le chemin du retour. Qu'en reste-t-il ? Des traces dans notre mémoire ou sous forme matérielle, qu'il s'agisse de documents, de photographies, d'enregistrements sonores ou encore de catalogues d'exposition. Le texte qui suit se fonde sur cette mine d'informations. Il ne prétend pas à l'exhaustivité, mais doit être considéré comme une recherche de traces empreinte de subjectivité, articulée en quatre chapitres. Sous la forme d'un parcours à travers les expositions des vingt dernières années, nous mettrons en lumière les interactions entre l'architecture, l'art et les activités d'exposition, localisant au passage les lacunes dans l'historiographie de l'art, et réfléchirons à l'importance de la création artistique contemporaine pour le présent et l'avenir de l'Aargauer Kunsthaus.

Attention à la marche !

Avec l'extension conçue par Herzog & de Meuron en 2003, le bâtiment du musée offre désormais, selon la *Neue Zürcher Zeitung*, « un lieu pour des rencontres silencieuses, quasiment sacrées, avec l'art, et un événement architectural »². Impossible à ignorer, ce cube d'un étage semblable à un pavillon se blottit contre l'ancien bâtiment de 1959 et prend possession de l'Aargauerplatz. Grâce à sa façade vitrée sans seuil, le musée s'ouvre vers la ville et la mairie qui s'y reflètent à leur tour, tandis que le trafic s'écoule de manière presque fluide le long du hall d'entrée. Depuis sa réouverture, la confrontation artistique avec ces qualités architectoniques constitue une sorte de fil conducteur du programme des expositions. Pour introduire son exposition personnelle *Die Nacht aus Blei* en 2010, Ugo Rondinone décide de « murer » hermétiquement le musée en faisant peindre un motif de briques sur toute la façade vitrée. Aucune ouverture n'indique l'entrée. *bright shiny morning* (2010, ill. p. 51) transforme l'Aargauer Kunsthaus en une forteresse, tandis qu'à l'intérieur se déploie un paysage onirique qui empêche à la lumière du jour, à la réalité et à la fugacité, de pénétrer. L'introversion culmine dans la cour intérieure, vitrée sur toutes ses faces, que les deux architectes bâlois ont imaginée comme un « centre vide »³ qui peut même servir d'espace d'exposition. Rondinone l'anime en y plaçant son installation *pagan void* (2007, ill. p. 94–95), où un millier de petites pierres jaune fluo forment une surface qui est à la fois un jardin zen propice à la méditation et une peinture monochrome fluorescente⁴. Pour l'artiste conceptuel Robert Barry, la cour intérieure n'est pas non plus un espace vide. Il offre au contraire de multiples possibilités et devient le champ gravitationnel de son exposition personnelle *Some places to which we can come*. Dans son *Installation for Aarau* (2004, ill. p. 84–85), certains termes inscrits sur les fenêtres et leurs ombres sont liés à son œuvre de jeunesse, présentée dans les salles donnant sur la cour. La surimpression visuelle permet à l'artiste de prendre en considération différents niveaux de réflexion et de mémoire. Ainsi l'exposition devient-elle aussi un manifeste sur l'importance de l'espace et du temps⁵. Alex Hanimann, qui y construit une immense volière pour ses hôtes aux plumes multicolores (2009), compte aussi parmi les artistes qui se rapprochent le plus, de manière spectaculaire, de cette oasis de silence au rez-de-chaussée du musée. Kris Martin, quant à lui, installe dans l'atrium une cloche sculptée qui se balance



Ugo Rondinone
bright shiny morning, 2010
Vue de l'exposition Ugo
Rondinone.
Die Nacht aus Blei,
Aargauer Kunsthaus, 2010



Vue de l'exposition
Kris Martin.
Every Day of the Weak
Aargauer Kunsthaus, 2012

et reste pourtant muette (2012, ill. p. 51), tandis que Christian Marclay y fait danser des bulles de savon fugaces éminemment poétiques (2015, ill. p. 118–119)⁶. Pour l'exposition de la collection intitulée *Avant · De · dans · Après. La collection en transition* (2022, ill. p. 53), Veronika Spierenburg conçoit un collage sonore minimaliste *in situ*, s'appuyant notamment sur la reconnaissance des lieux qu'elle a effectuée en 2014, en particulier l'installation sonore *Shaped Light* (2014), dans laquelle – partant du bruit des lamelles tournantes installées dans la toiture à deux pentes vitrées de l'ancien bâtiment – elle a su transformer la lumière en une expérience auditive⁷.

Habituellement, il règne au musée des conditions idéales, car les œuvres sont parfaitement éclairées par la lumière naturelle ou artificielle. Depuis les années 1960, les images animées y tiennent également une place de choix et, avec l'art numérique, le crépuscule et la nuit ont fait leur entrée au musée⁸. Pour présenter des vidéos et des films de manière optimale, le *white cube* doit devenir une *black box*, parfois au prix d'efforts techniques considérables. À l'occasion de la présentation exceptionnelle de photographies et de films de Roman Signer, *Images de rues et films super-8* en 2012, pour la première fois, toutes les cloisons de la nouvelle aile ont été retirées, permettant une liberté de conception spatiale que seul le système de parois modulaires rendait possible. Ainsi, suivant le modèle des accrochages traditionnels des musées, les 36 films en super 8 ont pu être projetés les uns à côté des autres dans cet espace sombre en forme de U (ill. p. 102–103). João Maria Gusmão et Pedro Paiva iront encore plus loin en 2016, dans leur exposition personnelle *The Sleeping Eskimo*. Dès le début du parcours labyrinthique, les visiteurs sont plongés dans une obscurité que seules quelques rares images de films aux couleurs délavées viennent rompre, et sont accompagnés uniquement du crépitement d'innombrables appareils de projection (ill. p. 120–121)⁹. Dans la pénombre, les projections deviennent des planètes évoluant dans un véritable univers artistique. Les salles d'exposition ne sont plus des lieux de visibilité et de sécurité¹⁰. Elles constituent au contraire la condition requise pour que notre sens de l'orientation, mais aussi notre rapport au temps, puissent être joyeusement occultés. Comme au cinéma, l'obscurité nous permet d'oublier l'existence de notre corps dans l'instant présent et nous invite à suivre nos propres associations d'idées¹¹. Pour Teresa Hubbard et Alexander Birchler, l'art et le cinéma sont également un couple inséparable. Dans

des images somnambuliennes qui brisent la structure de l'espace et du temps, les œuvres qu'ils présentent dans *No Room to Answer* évoquent l'histoire de la photographie, du film et du cinéma (2009, ill. p. 53)¹². Quant à Fiona Tan, dans son exposition personnelle *Rise and Fall* (2010, ill. p. 53), elle entreprend un questionnement de l'image – animée ou immobile –, tout aussi dense et chargé d'émotions, porté par le souvenir. Enfin, en 2017, l'exposition temporaire *Cinéma mon amour. Le cinéma dans l'art* explore une nouvelle fois la relation profonde entre les deux genres artistiques en présentant 26 artistes internationaux dans le cadre d'une coopération avec les Journées de Soleure. L'exposition est une ode au cinéma à une époque où, compte tenu de l'omniprésence des images numériques, celui-ci semble presque anachronique (ill. p. 122–123)¹³.

Depuis bientôt un siècle, la réflexion sur l'art n'a cessé d'être une réflexion sur le musée – et vice-versa. Rien d'étonnant donc si, dans l'interaction de l'art et de l'institution, des frictions se produisent de temps à autre, et que l'art tente parfois de se rebeller, soit en organisant des manifestations, soit en sortant du cadre imparti ou en descendant de son piédestal. Cette relation crée une tension féconde. Une fois arrivé au musée, l'art continue de refléter avec vigueur les interdépendances sociales qui lui sont inhérentes, même s'il est détaché du contexte dans lequel il a été réalisé¹⁴. L'installation de Mark Wallinger intitulée *State Britain* (2007, ill. p. 53), qui lui a valu le Turner Prize, s'avère toujours aussi impressionnante lors de sa première exposition personnelle en Suisse en 2008. Ce mur de protestation de plusieurs mètres de long est une réplique artistique de la manifestation silencieuse contre la guerre en Irak du militant pacifiste Brian Haw devant le Parlement londonien¹⁵. *State Britain* soulève des questions fondamentales concernant les formes de représentation et d'existence au musée et répond à l'approche de Thomas Hirschhorn qui, dans ses travaux, fait voler en éclat les limites entre cadre de vie quotidienne et espace artistique, traitant des thèmes de politique sociale aussi complexes que controversés dans ses œuvres. L'intérêt des médias et du public est énorme lorsqu'en 2011, l'Aargauer Kunsthaus acquiert le grand panorama accessible au public *Wirtschaftslandschaft Davos* (2001, p. 224–225) et l'expose durant le Forum économique mondial (WEF)¹⁶. En pleine pandémie de Covid, Hirschhorn quitte l'espace protégé du musée et dresse son installation précaire *Can I Trust You?* (2021, ill. p. 146–147) à l'extérieur, le long de la façade



Veronika Spierenburg
Heartbeat, Drops, Stem Cells, 2022
 Vue de l'exposition
Avant • Dedans • Après.
La collection en transition,
 Aargauer Kunsthau, 2022
 ↗



Vue de l'exposition
 Teresa Hubbard / Alexander
 Birchler. *No Room to Answer*,
 Aargauer Kunsthau, 2009



Vue de l'exposition
 Fiona Tan. *Rise and Fall*
 Aargauer Kunsthau, 2010



Mark Wallinger
State Britain, 2007
 Vue de l'exposition
 Mark Wallinger
 Aargauer Kunsthau, 2008

vitree du Kunsthaus. Intégrée dans le programme thématique de l'exposition collective expérimentale *Art as Connection*, elle pose la question fondamentale de la confiance à une époque dominée par l'insécurité, la méfiance et la crise¹⁷.

Ceal Floyer préfère le prosaïsme au sublime. Ses œuvres ouvrent de nouvelles possibilités de voir et de penser à partir d'éléments accessoires en apparence. Dans son exposition personnelle *On Occasion* en 2016, elle fait, non sans humour, entrer clandestinement la banalité de la vie quotidienne au musée et se plaît à sortir parfois de l'espace d'exposition qui lui est attribué : des travaux tels que le panneau « Attention à la marche ! », affiché sur chaque marche de l'escalier extérieur (2015, ill. p. 55), ou le petit point rouge qui, dans les galeries, signale une œuvre achetée, mais qui est apposé ici à côté d'une œuvre de la collection (*Sold*, 1996), attirent l'attention sur le cadre institutionnel et lui permettent d'expérimenter en opérant de subtils décalages de contextes¹⁸. Aujourd'hui, le simple déplacement d'un objet ne jouit plus que d'une faible reconnaissance, et ce tout juste un siècle après Marcel Duchamp, qui proclamait ready-made des objets de la vie courante par leur seule (re)contextualisation muséale. On demande plutôt des doubles cryptages fiables, qui chargent et densifient nettement les deux pôles. De nos jours, les musées des beaux-arts se nourrissent d'un réseau de références et de conditions qui transforment la perception¹⁹.

Équilibre ?

Depuis quelque temps, l'idée d'un développement linéaire de l'histoire de l'art fait régulièrement l'objet de critiques et les monopoles en matière d'interprétation sont de plus en plus contestés. Un certain scepticisme à l'égard de l'historiographie dominante est de tradition dans notre musée. Souvent, des artistes négligé-e-s, marginalisé-e-s ou oublié-e-s trouvent leur place dans notre programme d'expositions et auront une influence déterminante sur la collection. Dès les années 1960, le musée organise par exemple les premières expositions personnelles d'artistes comme Karl Ballmer (1960) ou Ilse Weber (1967), qui seront suivies par des expositions collectives telles que *Outside I* (1976) et *Outside II* (1981)²⁰. En outre, une longue histoire lie le musée à Hans Schärer : depuis sa première rétrospective en 1982, cet autodidacte a vu son œuvre présentée à plusieurs reprises dans des expositions de la collection, telle *Memorizer. Der Sammler Andreas Züst* (2009)²¹. Sa participation à la 55e Biennale de Venise en 2013 et l'exposition que lui consacre l'Aargauer Kunsthaus en 2015, *Hans Schärer. Madones & aquarelles érotiques*, où quelque 90 images de Madones côtoient plus d'une centaine d'aquarelles érotiques (2015, ill. p. 116–117), montrent combien son langage visuel est encore actuel aujourd'hui. Alors que ses réinterprétations de la Madone, d'une grande originalité, présentent à la fois un caractère archaïque, profond, et parfois carnavalesque, ses aquarelles sont sensuelles, amusantes et joyeuses²².

Dès 1971, l'historienne de l'art américaine Linda Nochlin formule les premières approches d'une étude de l'art féministe en posant la question « *Why have there been no great women artists?* »²³. Dans le sillage des études de genre des dernières décennies, la question de l'originalité et

de l'autonomie de la production artistique se précise de plus en plus. De même, les systèmes de représentation sont remis en question et critiqués²⁴. Dès le milieu des années 1980, à l'Aargauer Kunsthaus, l'idée de raconter l'histoire de l'art dans une perspective féministe (jusqu'alors marginale) fait son chemin. Dans le programme de son nouveau directeur, Beat Wismer, des rétrospectives posthumes d'Alice Bailly (1985), Verena Loewensberg (1992) et Binia Bill (2004) sont prévues, ainsi que la grande exposition *Karo Dame. Konstruktive, Konkrete und Radikale Kunst von Frauen von 1914 bis heute* (1995), qui aura un retentissement considérable²⁵. La rétrospective dédiée à Sophie Taeuber-Arp en 1989, ainsi que les expositions collectives *Équilibre. Gleichgewicht, Äquivalenz und Harmonie in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (1993) ou *Sophie Taeuber-Arp. Werke aus der Sammlung sowie ein Depositum aus Privatbesitz* (2005) contribueront à sortir la pionnière de l'avant-garde européenne de l'ombre où l'historiographie de l'art, dominée par les hommes, l'avait longtemps reléguée, et à la placer sur un pied d'égalité avec son célèbre compagnon Jean Arp²⁶. Grâce à des achats ciblés, des donations et des prêts permanents, l'Aargauer Kunsthaus possède aujourd'hui 69 œuvres de l'artiste dans sa collection. Complétant ce fonds, le musée réussit en 2014, en exposant plus de 300 pièces, à présenter la plus vaste rétrospective de son œuvre organisée jusqu'à ce jour, *Sophie Taeuber-Arp. Aujourd'hui c'est demain* (ill. p. 110–111). De grands groupes d'œuvres appartenant aux domaines de création interdisciplinaires de l'artiste y sont réunis – une profusion qui pose de nouvelles bases pour la compréhension de sa méthode artistique²⁷. Des pionnières comme Sophie Taeuber-Arp ou Emma Kunz ont eu une influence décisive sur l'art contemporain – ce que l'Aargauer Kunsthaus a reconnu très tôt. Les dessins géométriques abstraits d'Emma Kunz, réalisés sur du papier millimétré, ont été présentés pour la première fois au public d'Aarau en 1973–1974²⁸. La fascination pour l'œuvre de cette scientifique et guérisseuse, qui n'a jamais revendiqué pour elle le nom d'« artiste », est restée jusqu'à ce jour inaltérée²⁹. Elle constitue un exemple précoce d'une conception de l'art plus étendue, qui se refuse à faire la distinction entre ce qui est de l'art et ce qui ne l'est pas, et qui intègre même différents domaines tels que la médecine, les sciences naturelles ou le surnaturel, chacun étant considéré égal aux autres. La pensée holistique et la question de l'invisible ont également le vent en poupe dans l'art contemporain, ainsi qu'en



Ceal Floyer
Vorsicht Stufe, 2015
 Vue de l'exposition
Ceal Floyer. On Occasion
 Aargauer Kunsthaus, 2015



Vue de l'exposition
Swiss Pop Art.
Formes et tendances
du Pop Art en Suisse
Aargauer Kunsthau, 2017



Vue de l'exposition
La sculpture suisse depuis 1945
Aargauer Kunsthau, 2021

témoigne l'exposition collective *Cosmos Emma Kunz. Dialogue entre une visionnaire et l'art contemporain* (2021, ill. p. 142–143), qui a permis une confrontation plus approfondie avec l'œuvre de cette dernière en la faisant dialoguer avec les approches des générations plus jeunes qui se réfèrent au domaine d'activité, à la personnalité et aux méthodes de travail d'Emma Kunz³⁰. Récemment, des expositions comme *Têtes, baisers, batailles. Nicole Eisenman et les Modernes* (2022), *Une femme est une femme est une femme ... Une histoire des artistes femmes* (2022/23) et *Stranger in the Village. Le racisme au miroir de James Baldwin* (2023/24) se détournent, elles aussi, de l'historiographie dominante. La juxtaposition de la peinture queer et féministe de Nicole Eisenman et d'œuvres d'art moderne des collections du musée ainsi que d'institutions partenaires autorise une nouvelle lecture du canon artistique (ill. p. 148–149)³¹. Dans l'exposition collective *Une femme est une femme est une femme ...*, la curatrice invitée Elisabeth Bronfen part à la recherche des artistes femmes de la collection entre les années 1970 et 2000 (ill. p. 152–153)³². S'appuyant sur des œuvres d'artistes nationaux et internationaux, l'exposition collective *Stranger in the Village* est, quant à elle, consacrée aux questions d'appartenance et d'exclusion³³.

Suiza (no) existe³⁴

En 2017, avec son grand projet *Swiss Pop Art. Formes et tendances du Pop Art en Suisse*, l'Aargauer Kunsthau se lance ni plus ni moins dans le traitement d'un chapitre encore non écrit de l'histoire de l'art suisse. Un demi-siècle après l'émergence de ce mouvement artistique, il était temps de procéder à un état des lieux et à une classification de cette phase brève, mais intensive, durant laquelle de jeunes artistes en Suisse se sont intéressés au pop art international. Comment se sont-ils appropriés ses motifs et quelles impulsions créatrices cela a-t-il libéré ? Pour répondre à ces questions, il est important de prendre en compte des disciplines connexes telles que l'art dans l'espace public, la mode, la musique ou le design. Sur la base de recherches effectuées durant plusieurs années et de nombreux entretiens avec des témoins de l'époque, plus de 270 œuvres ont été réunies dans cette exposition, comblant une lacune dans l'historiographie de l'art suisse (ill. p. 56, 124–125)³⁵. Le fait que l'Aargauer Kunsthau possède des œuvres du pop art suisse – dont quelques-unes *made in Aarau* – offrait un point de départ idéal. L'Atelieregemeinschaft Zie-

gelrain, qui se constitue à Aarau au milieu des années 1960, deviendra un haut lieu de la scène artistique, dont le rayonnement dépasse les frontières cantonales. L'exposition collective *Ziegelrain '67-'75*, organisée en 2006, documente le potentiel artistique de tous les artistes et montre comment leurs objets, peintures, photographies ou travaux sur papier reflètent les changements culturels autour de 1970 (ill. p. 88–89)³⁶. La grande rétrospective *Surréalisme Suisse*, réalisée en 2018–2019, révèle qu'avant le pop art un surréalisme suisse a bel et bien existé. Elle explore les caractéristiques et les différentes formes de ce surréalisme helvétique à partir des 400 sculptures, peintures, dessins et photographies de 69 artistes : des rêves et des fantasmes, la guerre et la mort, ou encore le corps en tant qu'objet de désir, semblent jouer un rôle tout aussi crucial que les ordres spirituels et cosmiques, les images de la nature ou les métaphores de la vie et de la croissance. La mise en scène, dense et ludique, est un programme en soi. L'accent est mis sur les œuvres des années 1920 à 1950, l'exposition incluant toutefois des artistes des générations ultérieures. Regroupées par champs thématiques, elles permettent d'appréhender le sentiment entre contrôle et dépassement des limites, qui est à la base du surréalisme, ainsi que son influence sur l'art contemporain (ill. p. 130–131)³⁷.

En plus des projets d'expositions thématiques ou consacrées à des styles artistiques, l'Aargauer Kunsthaus suit de près les développements de certains genres artistiques. Les expositions temporaires *Im Reich der Zeichnung* (1998) ou *Das Gedächtnis der Malerei* (2000) notamment sont restées dans les mémoires. Comme tant d'autres, elles ont contribué à démentir la « fin de la peinture »³⁸, proclamée de manière récurrente depuis l'avènement de l'art moderne, et à donner au dessin une nouvelle visibilité. L'exposition itinérante *Le dessin suisse. Schweizer Zeichnung 1970–1980*, qui fait halte à Aarau en 1983, révèle l'affinité particulière des artistes suisses pour ce médium³⁹. Presque trente ans plus tard, l'exposition *Voici un dessin suisse. 1990–2010* offrira un aperçu des formes et des pratiques actuelles du dessin. Elle pose à nouveau la question des liens – prétendus ou avérés – entre le renouveau de cette technique et la création artistique en Suisse. Les 44 artistes qui y participent ont ceci de commun que le dessin tient une place particulière dans leur œuvre. Abandonnant peu à peu le papier comme support et le petit format, leurs dessins se déploient désormais dans des installations, sous forme de gravures, de peintures murales ou dans des vidéos (ill. p. 98–99)⁴⁰.

La sculpture, tout comme le dessin, s'est radicalement transformée au cours des dernières décennies. La création plastique contemporaine se déploie dans toutes les directions, que cela soit au niveau du médium, de la forme et du contenu. La ligne de démarcation entre sculpture et installation devient de plus en plus ténue. En 2021, l'Aargauer Kunsthaus relève le double défi de procéder à un état des lieux et de jeter un regard rétrospectif sur l'évolution de cet art plastique. *La sculpture suisse depuis 1945* rassemble 230 œuvres, dont un tiers proviennent de sa propre collection. La visite commence dans l'ancien bâtiment et conduit à travers le « hall des sculptures », inondé de lumière, à la terrasse sur le toit, pour aboutir ensuite au jardin de la mairie adjacent (ill. p. 56, 144–145). Cette exposition réunit 150 artistes de toutes les régions du pays, incarnant dans une chronologie souple

la richesse de solutions entre tradition, avant-garde et postmodernisme⁴¹.

Plateforme(s)

Qu'est-ce que l'art « suisse » – celui d'hier et d'aujourd'hui ? Cette question revient depuis toujours comme un fil rouge qui relie les activités d'exposition et de collection de l'Aargauer Kunsthaus. Mais est-elle encore d'actualité, ou au contraire obsolète, dans le contexte d'une scène artistique d'envergure mondiale⁴² ? Aujourd'hui, compte tenu de la diversité sociale, le musée parle de plus en plus d'art « réalisé en Suisse » ou d'art « provenant de Suisse ». Jean-Paul Felley et Olivier Kaeser, anciens directeurs du Centre culturel suisse à Paris, font observer, déjà en 2012, qu'il n'y a pas d'identité commune de l'art suisse, ni du point de vue des styles ou des thèmes, ni des courants. En Suisse, c'est plutôt un réseau d'institutions, de collections, de lieux de formation, de galeries, de fondations, de mécènes, d'associations professionnelles, de médias et de maisons d'édition qui offrent aux artistes des structures privilégiées⁴³. Ce système propre à la Suisse et ses relations étroites avec le marché de l'art jouent un rôle important pour la création contemporaine. Et surtout, qui dit art contemporain dit toujours *jeunes artistes*, raison pour laquelle la promotion artistique actuelle se concentre plus spécialement sur les jeunes talents⁴⁴. Outre les distinctions les plus connues, tels les Swiss Art Awards fédéraux, dont la limite d'âge a été levée en 2012, il existe des prix qui, non seulement soutiennent financièrement les jeunes artistes, mais leur permettent aussi de présenter leurs œuvres dans une institution renommée et de franchir ainsi une étape importante dans leur carrière. Citons en particulier le Prix Culturel Manor lancé en 1982 par la chaîne de grands magasins, qui s'accompagne d'une exposition personnelle et d'une publication. Il est décerné par un jury d'expert·e·s tous les deux ans à des artistes de moins de 40 ans dans actuellement douze villes de Suisse. En 1989, le premier Prix Culturel Manor est allé à Stefan Gritsch. Ont suivi Silvia Bächli (1990), Beat Zoderer (1994), Renée Levi (1996) ou Ingrid Wildi (2004), tou·te·s devenu·e·s entre-temps des artistes réputé·e·s qui marquent de leur empreinte la scène artistique régionale et nationale ainsi que les activités du musée, qu'il s'agisse de la collection ou des expositions. Après la présentation d'œuvres des ancien·ne·s lauréat·e·s à l'occasion du 20^e anniversaire du Prix Culturel Manor dans le bâtiment provisoire

du musée à Schönenwerd, en 2012 l'Aargauer Kunsthaus accueille de nouveau l'exposition célébrant son 30^e anniversaire. Celle-ci n'entend plus être un retour en arrière sur les meilleures expositions, mais une présentation tournée vers l'avenir. *La jeunesse est un art. Prix Culturel Manor 2012* poursuit donc la même approche que les projets d'autres institutions qui ont été conçus comme un état des lieux de la création contemporaine⁴⁵. Il ne s'agit pas de donner *un aperçu*, mais au moins *un aperçu possible*. La pluralité est un impératif : un collectif de curatrices et curateurs de toutes les régions du pays procède à la sélection des 49 artistes. Les œuvres présentées doivent être contemporaines. Ce n'est pas l'histoire de cette distinction qui est au cœur de l'attention, mais le présent, avec un regard tourné vers le futur (ill. p. 104–105)⁴⁶.

En dehors des partenariats de longue date, l'Aargauer Kunsthaus s'engage aussi dans de nouvelles coopérations avec des fondations, des initiatives et des hautes écoles d'art : la bourse européenne de la Fondation Vordemberge-Gildewart fait halte à Aarau en 2009, avec douze artistes nominés, puis le Prix Suisse de la Performance en 2019. En 2021, le prix d'encouragement New Heads de la Haute école d'art et de design de Genève (HEAD) est décerné pour la première fois à Jacopo Belloni à Aarau. En 2023, Camille Kaiser, l'actuelle lauréate du célèbre prix d'art Kiefer Hablitzel | Göhner, présente une exposition personnelle à Aarau, comme le prévoit cette récompense (ill. p. 59).

Être une plateforme pour la nouveauté – tel est le *leitmotiv* d'une série d'expositions consacrée aux jeunes artistes, *CARAVAN* (2008–2020), grâce à laquelle la directrice d'alors, Madeleine Schuppli, veut présenter au public des démarches prometteuses et permettre à de jeunes artistes de faire leurs premières expériences dans un musée. Elle poursuit ainsi le souhait de son prédécesseur Beat Wismer, à savoir exposer de jeunes artistes à Aarau. Le nom *CARAVAN* est tout un programme : en tant qu'« interventions mobiles », les œuvres de ces artistes doivent leur permettre d'engager un dialogue avec le bâtiment, la collection et le reste des offres proposées par le musée. Au lieu de miser sur des valeurs sûres, cette série d'expositions offre un espace expérimental : les papiers finement découpés d'Ana Strika (2008/09), les énigmatiques films d'animation de Bertold Stallmach (2015), les décors surréalistes de Pauline Baudemont (2016, ill. p. 59), la peinture figurative d'Andriu Deplaze (2018) ou les installations spatiales immersives de Rachele Monti (2020, ill. p. 140–141) – la



Vue de l'exposition
CARAVAN 2/2016:
Pauline Beudemont.
Série d'expositions
de jeunes artistes
 Aargauer Kunsthau, 2016



Vue de l'exposition
On the Road.
Les 10 ans de CARAVAN –
Série d'expositions
de jeunes artistes
 Aargauer Kunsthau, 2018



Vue de l'exposition
CARAVAN 1/2009:
Francisco Sierra.
Série d'expositions
de jeunes artistes
 Aargauer Kunsthau, 2009



Vue de l'exposition
Camille Kaiser. small
gestures, grand gestures.
Prix d'art Kiefer Hablitzel |
Göhner 2022
 Aargauer Kunsthau, 2023

liste n'est pas exhaustive – donnent un aperçu de la jeune génération. À l'occasion du dixième anniversaire de *CARAVAN*, deux propositions performatives sont en outre représentées, soit Robert Steinberger et Ariane Koch & Sarina Scheidegger à l'exposition collective *On the Road. Les 10 ans de CARAVAN – Série d'expositions de jeunes artistes* (2018, ill. p. 59)⁴⁷. De telles plateformes peuvent donner une impulsion décisive pour le développement artistique. En 2009, Francisco Sierra impressionne le public avec ses peintures à l'huile hyperréalistes et fantastiques (ill. p. 59). Entre-temps, il est présent dans la collection par plusieurs œuvres. En 2011, Augustin Rebetez laisse, lui aussi, pour la première fois entrevoir son penchant pour les univers fictifs impressionnants dans le cadre d'une invitation à *CARAVAN*, qu'il approfondira en 2015 dans son exposition thématique *Inhabitations. Fantômes du corps dans l'art contemporain. Avec Vitamin*, suit en 2023 la plus grande exposition personnelle jamais réalisée par l'artiste dans un musée. Les œuvres de Rebetez expriment la jubilation qu'il éprouve à résoudre les situations de stress et les contradictions de la vie moderne dans un déchaînement des sens (ill. p. 154–155).

Des artistes comme Christine Streuli (2008), Mai-Thu Perret (2011) ou Julian Charrière (2020) ont été eux aussi invités dès le début de leur carrière à réaliser de vastes expositions personnelles. *The Adding Machine* (2011, ill. p. 100–101) illustre l'intention de Mai-Thu Perret de ne pas montrer ses œuvres – d'une grande profondeur théorique et sous-tendues par un vaste système de références personnelles – de manière isolée dans l'exposition, mais de les présenter dans un contexte global⁴⁸. Julian Charrière réussit également, avec *Towards No Earthly Pole* en 2020, à inscrire certaines de ses œuvres dans une narration plus vaste. Il scrute l'environnement d'un œil critique, déclinant le thème idéalisé du voyage, et nous conduit sur les lieux les plus hostiles de la planète de notre passé, de notre présent et de notre futur. Le parcours se termine sur une majestueuse installation cinématographique qui trouve son écho dans un choix de photographies, de sculptures et d'installations qui reflètent l'impact considérable des activités humaines sur la nature (ill. p. 138–139)⁴⁹.

Offrir non seulement une plateforme, mais aussi une marge de manœuvre appropriée à des artistes contemporains de tout âge – telle est la ligne de conduite que l'Aargauer Kunsthaus suit de manière conséquente. En étroite collaboration et en dialogue avec les artistes, leurs équipes et des expert·e·s ex-

ternes, voient le jour des œuvres isolées ou des expositions entières qui entrent en résonance avec l'identité architectonique, historique, géographique et sociale du musée. Lieu de présentation, ce dernier évolue ainsi de plus en plus vers un lieu de production. Dans cette interaction se reflète aussi une exigence de flexibilité, de créativité et d'interdisciplinarité de la part de toutes et tous, alliée à un esprit d'ouverture qui permet de remettre en question les structures muséales, de sortir des sentiers battus, d'emprunter de nouvelles voies, et, ce faisant – malgré le caractère éphémère du médium qu'est une exposition – de laisser des traces.

Découvrir les contributions numériques de ce texte :



- 1 Jana Scholze, *Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*, Bielefeld : transcript Verlag, 2015.
- 2 Roman Hollenstein, in : « Glasschrein mit Gründach », in : *Neue Zürcher Zeitung*, 15.10.2003, p. 45.
- 3 Lilian Pfaff, « Ortsbeschreibung. Zum Erweiterungsbau des Aargauer Kunsthauses von Herzog & de Meuron und Rémy Zaugg », in : *Ein Kunst Haus. Sammeln und Ausstellen im Aargauer Kunsthaus*, Beat Wismer, Stephan Kunz et Gerhard Mack (éd.), Aarau : Aargauer Kunsthaus, 2007, p. 266–270, ici p. 266.
- 4 Ugo Rondinone. *The Night of Lead*, Madeleine Schuppli et Agustín Pérez Rubio (éd.), cat. exp. (León, MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León ; Aarau, Aargauer Kunsthaus), Zurich : JRP | Ringier, 2010.

- 5 Robert Barry. *Installation for Aarau*, Aargauer Kunsthaus et Beat Wismer (éd.), cat. exp., Aarau : Aargauer Kunsthaus, 2004, et Beat Wismer et al., *op. cit.*, p. 121–123.
- 6 Kris Martin. *Every Day of the Weak*, Volker Adolphs, Susanne Figner et Madeleine Schuppli (éd.), cat. exp. (Bonn, Kunstmuseum Bonn ; Aarau, Aargauer Kunsthaus ; Hanovre, Kestnergesellschaft), Berlin : DISTANZ Verlag, 2012. Christian Marclay. *Action*, Madeleine Schuppli et Aargauer Kunsthaus (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus), Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2015.
- 7 Veronika Spierenburg. *Ecke, Hoek, Hörn*, Nicole Rampa, Katrin Weilenmann et Aargauer Kunsthaus (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus), Zurich : edition fink, 2014.
- 8 Boris Groys, « Medienkunst im Museum », in : *Museen als Medien – Medien in Museen. Perspektiven der Museologie*, Hubert Locher et al. (éd.), Munich : Verlag Dr. C. Müller-Straten, 2004, p. 75–87, ici p. 80.
- 9 João Maria Gusmão & Pedro Paiva. *The Sleeping Hippopotamus and the Missing Eskimo*, Madeleine Schuppli, Aargauer Kunsthaus et Moritz Wesseler, Kölnischer Kunstverein (éd.), cat. exp. (Cologne, Kölnischer Kunstverein ; Aarau, Aargauer Kunsthaus), Cologne : Verlag der Buchhandlung Walther König, 2016.
- 10 Boris Groys, *op. cit.*, p. 80.
- 11 Charlotte Klönk, « Sichtbar machen und sichtbar werden im Kunstmuseum », in : *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, Gottfried Boehm, Christian Spies et Sebastian Egenhofer (éd.), Munich : Wilhelm Fink Verlag, 2010, p. 291–312, ici p. 308.
- 12 Hubbard/Birchler. *No Room to Answer*, Pam Hatley (éd.), cat. exp. (Fort Worth, Modern Art Museum of Fort Worth ; Stuttgart, Württembergischer Kunstverein ; Aarau, Aargauer Kunsthaus), Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2009.
- 13 Fiona Tan. *Rise and Fall*, Bruce Grenville (éd.), cat. exp., (Vancouver, Vancouver Art Gallery ; Aarau, Aargauer Kunsthaus, Washington, Arthur M. Sackler Gallery ; Montréal, Galerie de l'UQAM), Vancouver : Vancouver Art Gallery, 2009. *Cinéma mon amour. Kino in der Kunst*, Madeleine Schuppli et Aargauer Kunsthaus (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus), Zurich : Scheidegger & Spiess, 2017.
- 14 Manfred Schneckeburger, « Museum zwischen Zweifeln und Begierde. 83 Jahre künstlerische Reflexion », in : *ein/räumen. Arbeiten im Museum*, cat. exp. (Hambourg, Hamburger Kunsthalle), Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2000, p. 19.
- 15 Mark Wallinger, Madeleine Schuppli et Janneke de Vries (éd.), cat. exp. (Braunschweig, Kunstverein Braunschweig ; Aarau, Aargauer Kunsthaus), Zurich : JRP | Ringier, 2008.
- 16 Sabine Altorfer, « Hirschhorn repräsentiert die Schweiz », in : *Aargauer Zeitung*, 25.11.2010, p. 21.
- 17 *Art as Connection*, Aargauer Kunsthaus (éd.), cat. exp., Aarau : Aargauer Kunsthaus, 2022.
- 18 *Ceal Floyer. A Handbook*, Susanne Küper (éd.), cat. exp. (Bonn, Kunstmuseum Bonn ; Aarau, Aargauer Kunsthaus), Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2015.
- 19 Manfred Schneckeburger, *op. cit.*, p. 22–23.
- 20 Beat Wismer et al., *op. cit.*, p. 132–153.
- 21 Beat Wismer et al., *ibid.*, p. 147. *MEMORIZER. Der Sammler Andreas Züst*, Stephan Kunz, Madeleine Schuppli et Mara Züst (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus), Zurich : Scheidegger & Spiess, 2009.
- 22 Hans Schärer. *Madonnen & Erotische Aquarelle*, Madeleine Schuppli, Marianne Wagner et Aargauer Kunsthaus (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus), Lucerne / Poschivado : Edizioni Periferia, 2015.
- 23 Linda Nochlin, « Why Have There Been No Great Women Artists ? », in : *ARTNews*, 1971, vol. 69, p. 22–39, p. 67–71.
- 24 Katrin Hassler, *Kunst und Gender. Zur Bedeutung von Geschlecht für die Einnahme von Spitzenpositionen im Kunstfeld*, Bielefeld : transcript Verlag, 2017.
- 25 Beat Wismer et al., *op. cit.*, p. 84–101.
- 26 Beat Wismer et al., *ibid.*, p. 88–89, ainsi que Sophie Taeuber-Arp. *Zum 100. Geburtstag*, Aargauer Kunsthaus (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus), Baden : Verlag Lars Müller, 1989. *Équilibre. Gleichgewicht, Äquivalenz und Harmonie in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Tobia Bezzola et al. (éd.), Baden : Verlag Lars Müller, 1993.
- 27 Sophie Taeuber-Arp. *Heute ist morgen*, Thomas Schmutz et al. (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus ; Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld), Zurich : Scheidegger & Spiess, 2014.
- 28 Emma Kunz, Heiny Widmer (éd.), cat. exp., Aarau : Aargauer Kunsthaus, 1973.
- 29 Voir également Sophie Taeuber-Arp. *Gelebte Abstraktion*, Anne Umland et Walburga Krupp, avec Charlotte Healy (éd.), cat. exp. (Bâle, Kunstmuseum Basel ; Londres, Tate Modern ; New York, The Museum of Modern Art), Munich : Hirmer Verlag, 2021. *Nombre, Rythme, Transformation. Dialogues contemporains avec Emma Kunz*, Régine Bonnefoit et Sara Petrucci (éd.), cat. exp. (Appenzell, Kunsthalle Ziegelhütte), Göttingen : Steidl, 2020.
- 30 *Kosmos Emma Kunz. Eine Visionärin im Dialog mit zeitgenössischer Kunst*, Yasmin Afshar et Aargauer Kunsthaus (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus), Zurich : Scheidegger & Spiess, 2021.
- 31 Nicole Eisenman et les modernes : *Têtes, baisers, batailles*, Katharina Ammann et al. (éd.), cat. exp. (Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld ; Aarau, Aargauer Kunsthaus ; Arles, Fondation Vincent van Gogh Arles ; La Haye, Kunstmuseum Den Haag), Cologne : Snoeck, 2021.
- 32 *Eine Frau ist eine Frau ist eine Frau...*, Aargauer Kunsthaus (éd.), cat. exp., Aarau : Aargauer Kunsthaus, 2022.
- 33 *Stranger in the Village. Le racisme au miroir de James Baldwin*, Céline Eidenbenz (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus), Zurich : Scheidegger & Spiess, 2023.
- 34 Allusion à la peinture de Ben Vautier « *Suiza no existe* » (« La Suisse n'existe pas »), de la collection de l'Aargauer Kunsthaus.
- 35 *Swiss Pop Art. Formes et tendances du pop art en Suisse 1962–1972*, Madeleine Schuppli et Aargauer Kunsthaus (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus), Zurich : Scheidegger & Spiess, 2017.
- 36 En 1967, les artistes Christian Rothacher, Markus Müller et Max Matter fondent un collectif d'atelier au Ziegelrain 29, à Aarau. Heiner Kielholz, Hugo Suter, Josef Herzog et Jakob Nielsen les rejoignent. Jusqu'à sa
- dissolution officielle, en 1975, le Ziegelrain est un centre artistique trépidant. V. *Ziegelrain '67-'75*, Stephan Kunz et Aargauer Kunsthaus (éd.), cat. exp., Aarau : Aargauer Kunsthaus, 2006. *Lieux de cristallisation de l'art en Suisse : Aarau, Genève, Lucerne dans les années 1970*, Dora Imhof et Sibylle Omlin (éd.), Zurich : Scheidegger & Spiess, 2015.
- 37 *Surrealismus Schweiz*, Peter Fischer et al. (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus ; Lugano, Museo d'arte della Svizzera italiana), Cologne : Snoeck, 2018.
- 38 Johannes Meinhardt, *Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei*, Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz Verlag, 1997.
- 39 *Le dessin suisse 1970-1980*, Stiftung Pro Helvetia (éd.), cat. exp. (Genève, Musée Rath ; Tel Aviv, Tel Aviv Museum of Art ; Athènes, Pinacothèque nationale ; Ulm, Ulmer Museum ; Bruxelles, Palais des Beaux-Arts ; Toulon, Musée d'Art ; Coire, Bündner Kunstmuseum Chur ; Aarau, Aargauer Kunsthaus), Genève : Musée Rath, 1981.
- 40 *Voici un dessin suisse. 1990-2010*, Julie Enckell Julliard (éd.), cat. exp. (Genève, Musée Rath ; Aarau, Aargauer Kunsthaus), Zurich : JRP | Ringier, 2010.
- 41 *La Sculpture suisse depuis 1945*, Peter Fischer et Aargauer Kunsthaus (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus), Cologne : Snoeck, 2021.
- 42 À propos des discussions sur l'art suisse depuis la fondation de l'État fédéral en 1848, voir également : *Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848-2006*, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (éd.), Berne/ Zurich : Benteli, 2006. Sibylle Omlin, *Kunst aus der Schweiz. Kunstschaffen und Kunstsystem im 19. und 20. Jahrhundert*, Zurich : Pro Helvetia, 2002.
- 43 Jean-Paul Felley et Olivier Kaeser, « L'artiste suisse culturellement "hybridisé" », in : *La jeunesse est un art. Jubiläum Manor Kunstpreis 2012*, Madeleine Schuppli et Aargauer Kunsthaus (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus), Lucerne/Poschivado : Edizioni Periferia, 2012, p. 39–41.
- 44 Sibylle Omlin, *op. cit.*, p. 159.
- 45 Citons notamment : *Saus und Braus. Stadtkunst*, Städtische Galerie zum Strauhof, Zurich (1980) ; *Nonchalance de l'attitude*, Centre PasquArt, Bienne (1997) ; *Freie Sicht aufs Mittelmeer*, Kunsthaus Zürich (1998) ou *Shifting Identities. (Schweizer) Kunst heute*, Kunsthaus Zürich (2008).
- 46 Madeleine Schuppli et al., *op. cit.*
- 47 *caravan.aargauerkunsthaus.ch* (dernière consultation : 25.8.2023).
- 48 *Mai-Thu Perret. The Adding Machine*, Madeleine Schuppli et Aargauer Kunsthaus (éd.), cat. exp., Aarau : Aargauer Kunsthaus, 2011.
- 49 *Julian Charrière. Towards No Earthly Pole*, Dehlia Hannah (éd.), cat. exp. (Lugano, MASI ; Aarau, Aargauer Kunsthaus ; Dallas, Dallas Museum of Art), Milan : Mousse Publishing, 2020.

**ICH
DAS BILD
ICH
SEHE**



L'Aargauer Kunsthaus au XXI^e siècle : agrandissement, ouverture et participation

Chronologie 2003–2023

Anouchka Panchard

L'exposé suivant résume l'histoire de l'Aargauer Kunsthaus au cours des vingt dernières années – de l'inauguration de l'extension du bâtiment à nos jours – et s'inscrit directement dans la continuité de la chronologie parue en 2007 dans la dernière publication de la collection¹. Pour la première fois sont également abordés des aspects du travail muséal qui se déroule généralement dans les coulisses, ce qui permet de donner, outre les informations choisies concernant l'activité d'exposition et de collection de l'Aargauer Kunsthaus, un aperçu des champs d'activité qui, en règle générale, restent inconnus d'un large public. Des informations concernant la Société argovienne des beaux-arts, l'Association des amis de la collection de l'Aargauer Kunsthaus et l'administration cantonale viennent compléter cette chronologie.

2003

L'Aargauer Kunsthaus sous sa nouvelle forme est inauguré en octobre avec des festivités sur plusieurs jours et quelque 12 000 personnes présentes. Sous le titre *Neue Räume*, des œuvres de la collection sont exposées dans tout le bâtiment. Le quasi-doublement de la surface d'exposition, qui s'élève à présent à 2950 mètres carrés, offre désormais la possibilité de proposer des expositions temporaires en parallèle des présentations de la collection. ↓

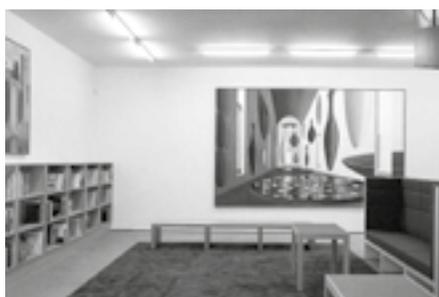


Inauguration de l'Aargauer Kunsthaus, 1959

Dans et autour de l'extension du bâtiment, trois interventions artistiques spécifiques sont à découvrir : l'accrochage et l'ameublement de la bibliothèque de consultation de Thomas Huber en collaboration avec sa mère, l'architecte d'intérieur Martha Huber-Villiger, les quatre lettrages lumineux de Rémy Zaugg sur la façade et l'installation proliférante de Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger dans la vitrine du foyer. ↓



Plusieurs ouvrages sont publiés à l'occasion de la réouverture : *Museen der Schweiz : Aargauer Kunsthaus Aarau* et *Muscheln und Blumen. Literarische Texte zu Werken der Kunst*, ainsi que trois monographies sur Thomas Huber, Hugo Suter et Aldo Walker dans la collection *Schriften zur Sammlung*².



Bibliothèque Huber

Après la réouverture, le nombre d'adhérents de la Société argovienne des beaux-arts passe de 2200 à environ 2500 personnes.

L'Association des amis de la collection de l'Aargauer Kunsthaus, fondé en 1944, étend le but social de l'association – qui comprend le soutien du musée, notamment par l'acquisition d'œuvres choisies – afin d'être désormais en mesure de promouvoir également les expositions temporaires³.

2004

L'exposition annuelle dédiée aux artistes régionaux se tient sous diverses formes depuis 1905. Intitulée *Auswahl - Jahresausstellung der Aargauer Künstlerinnen und Künstler* depuis 2004, elle est désormais organisée par l'Aargauer Kunsthaus en collaboration avec le bureau cantonal de promotion de l'art et de la culture de l'Aargauer Kuratorium⁴. Un jury, dont la composition change annuellement, évalue les dossiers reçus et sélectionne les projets. Après sa seconde réunion, en présence des œuvres originales, l'Aargauer Kuratorium octroie des soutiens à la création et à la production. Tous les ans, des œuvres présentées à l'exposition sont acquises pour la collection. ↓



Cette année l'acquisition du tableau *Pae-saggio alpino/Berglandschaft* (1898/99) de Giovanni Segantini a été réalisée grâce à un crédit spécial des fonds des loteries Swisslos, d'une contribution de la Fondation Gottfried Keller et de moyens financiers provenant du crédit d'achat. C'est, aujourd'hui encore, l'œuvre la plus chère achetée pour la collection, détrônant *Kra-nenburg* (1970) de Franz Gertsch. ↓



↑ L'ensemble de la collection Andreas Züst, comprenant environ 1500 œuvres d'artistes tels que Anton Bruhin, Fischli/Weiss, Friedrich Kuhn, Sigmar Polke, Jean-Frédéric Schnyder, Annelies Štrba, Markus Raetz, Dieter Roth, André Thomkins, entre autres, est prêté à titre permanent à l'Aargauer Kunsthaus. En 2009, cette vaste collection sera présentée pour la première fois lors de l'exposition *Memorizer. Der Sammler Andreas Züst* et documentée dans le catalogue du même nom.

2005

Le nombre de visiteurs dépasse toutes les attentes. Avec près de 25 000 visites, l'exposition *Wolkenbilder. Von John Constable bis Gerhard Richter* fait partie des expositions temporaires les plus fréquentées. En y ajoutant le succès des expositions personnelles de Bridget Riley et de Markus Raetz, le musée connaît une année record avec 55 365 entrées. ↓



2006

L'exposition et la publication consacrées au collectif d'atelier *Ziegelrain '67-'75*, *Heiner Kielholz, Max Matter, Markus Müller, Christian Rothacher, Hugo Suter, Josef Herzog, Jakob Nielsen* témoigne de la coexistence bienveillante et du potentiel artistique qui s'y libérait en ce qui fut une période de renouveau. ↓

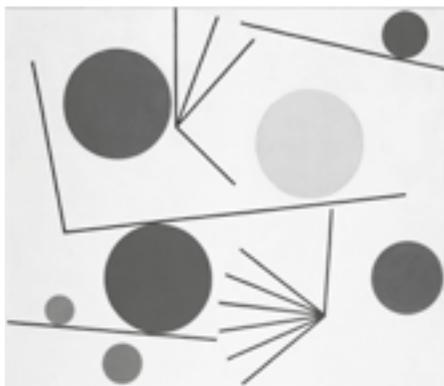


Jürgen Fromm, Hugo Suter, Heiner Kielholz, Max Matter, Josef Herzog, Markus Müller, Christian Rothacher
Ziegelrain 18, 1972

La demande de visites guidées et d'offres de médiation pour les écoles et les adultes demeure soutenue depuis la réouverture. Cette année 400 visites guidées et 300 ateliers sont organisés, notamment grâce au nouvel atelier, aménagé dans l'extension du bâtiment. Un poste de coordination à mi-temps est créé pour les événements. ↓



Un don rend possible l'acquisition du tableau *Cercles et barres* (1934) de Sophie Taeuber-Arp. ↓



2007

Le directeur de l'Aargauer Kunsthaus Beat Wismer quitte ses fonctions au 1^{er} mars pour assumer la direction générale du Museum Kunstpalast à Düsseldorf. Le curateur Stephan Kunz assure la direction par intérim. Le 1^{er} novembre, Madeleine Schuppli devient la première directrice de l'Aargauer Kunsthaus⁶.

Durant les 22 années d'activité de Beat Wismer sont organisées des expositions d'artistes nationaux et internationaux dont la renommée dépasse les frontières. La scène artistique suisse est fortement représentée. De nombreux projets d'exposition s'élaborent à partir du profil de la collection et, grâce aux expositions, des œuvres majeures entrent dans la collection. Cette dernière se voit enrichie par des travaux de figures contemporaines (par exemple Silvia Bächli et Olivier Mosset), de concrets zurichoïses (notamment Max Bill et Verena Loewensberg) et de classiques de l'art moderne (par exemple Sophie Taeuber-Arp). ↓



Le canton d'Argovie approuve le concept d'exploitation du musée agrandi, qui prévoit près de vingt postes⁵. Les ressources humaines, jusque là en sous-effectif, pourront être revues à la hausse dans différents domaines.

Josef Meier devient président de la Société argovienne des beaux-arts, succédant à six ans de fonction de Thomas Meyer.

La performeuse américaine Laurie Anderson se produit à l'Aargauer Kunsthaus lors de deux concerts.

Une liste de diffusion d'e-mails nouvellement créée remplace les envois postaux, permettant économiser des frais de port.

Conçue sur trois étages, l'exposition *Étant donné: Die Sammlung! 250 Jahre aktuelle Schweizer Kunst* est accompagnée de la publication de collection *Ein Kunst Haus. Sammeln und Ausstellen im Aargauer Kunsthaus*, qui se penche sur l'histoire et l'évolution de la collection et des expositions. Un concept consacré aux interactions entre les activités de collection et d'exposition est formulé au fil des chapitres thématiques. ↓



Sept peintures sur tissu de Markus Raetz sont acquises grâce au crédit d'achat et à une contribution de l'Association des amis de la collection de l'Aargauer Kunsthau. ↓



Markus Raetz
Portrait von Monika.
Divertissement division-
niste (Bildtuch Nr. 3), 1979

2008

La première année sous la direction de Madeleine Schuppli est marquée par un programme riche de onze expositions temporaires, dont la nouvelle série d'expositions *CARAVAN* pour jeunes artistes suisses et l'exposition personnelle *Mark Wallinger*. Madeleine Schuppli définit l'orientation de l'Aargauer Kunsthau comme suit : « veiller à maintenir le bon ancrage dans la région [...], tout en renforçant son rayonnement au niveau national et, plus encore, à l'échelle internationale [...]. À l'avenir, la collection de l'Aargauer Kunsthau doit s'ouvrir davantage à l'art contemporain. »⁷ L'hebdomadaire *WOZ* commente : « En présentant l'artiste britannique Mark Wallinger, la nouvelle directrice donne le ton : à l'avenir, le discret musée national de la Suisse doit devenir plus international. »⁸ ↓



← Une nouvelle identité visuelle conçue par Elektrosmog Graphic Design de Zurich est présentée au grand public. Le logo - un A vert vif avec une étoile - orne tous les supports de communication. Désormais, l'ensemble de la communication est bilingue, en allemand et en anglais.

Les premiers vernissages pour enfants se tiennent parallèlement aux inaugurations. ↓



2009

La publication *Thomas Galler. Walking through Baghdad with a Buster Keaton Face*, éditée par l'Aargauer Kunsthau, est élue le plus beau livre suisse par l'Office fédéral de la culture ; parmi les trente premiers, on trouve également les deux ouvrages *Alex Hanimann. Textarbeiten* et *MEMORIZER. Der Sammler Andreas Züst*. ↓



En raison du manque de place, la plupart des bureaux du musée déménagent dans le bâtiment voisin situé au Kunsthauweg 6.

2010

En cette année anniversaire, les 150 ans de la Société argovienne des beaux-arts, les 50 ans de l'Aargauer Kunsthau et les 15 ans de médiation artistique sont célébrés avec une fête du musée de trois jours, un gala et deux expositions de jubilé : *Yesterday Will Be Better. Mit der Erinnerung in die Zukunft*, qui donne à voir des représentants de l'art contemporain et *tempi passati. Kunst- und Museumsgeschichten*, sur l'histoire de la Société argovienne des beaux-arts et du Kunsthau. ↓



Vue de l'exposition
Yesterday Will Be Better.
Mit der Erinnerung
in die Zukunft
Aargauer Kunsthau, 2010



La migration vers le nouveau logiciel de gestion muséale, MuseumPlus, est menée à bien. Les instruments de travail des différents départements sont regroupés dans une unique base de données. La migration des données de base s'effectue depuis le programme Filemaker qui avait remplacé la saisie manuelle sur des cartes d'inventaire en 1995. En 2023, le musée passera à la version en ligne de MuseumPlus RIA.

La première association d'art junior de Suisse est créée pour les enfants et les jeunes. Peu après sa fondation, l'association compte 240 membres.

← À l'occasion des 15 ans du domaine de la médiation artistique paraît la publication *Kunst erleben. Impulse für die Vermittlung* consacré au développement du travail éducatif à l'Aargauer Kunsthau. Depuis le milieu des années 1990, ce travail n'a cessé de s'amplifier au point que l'Aargauer Kunsthau a fait œuvre de pionnier à l'échelle de la Suisse. Les pistes et les méthodes présentées à titre d'exemple dans cette publication sont susceptibles de servir d'inspiration et de boussole à d'autres institutions⁹.

Pour la première fois, le Kunsthau est présent sur les réseaux sociaux avec sa propre chaîne YouTube. Suivront en 2012 Facebook et Twitter, puis, en 2013, Instagram.

2011

L'installation de Thomas Hirschhorn, *Wirtschaftslandschaft Davos* (2001), est acquise à l'aide de diverses sources de financement et présentée lors d'une exposition personnelle à Aarau ayant lieu en parallèle du Forum économique mondial (WEF) de Davos. Tant l'acquisition que l'exposition font grand bruit : « 280 000 francs pour du carton et du ruban adhésif », écrit *Die Weltwoche*, « Provocation politique et carrière internationale », commente *WOZ*¹⁰. ↓



L'exposition personnelle *Mai-Thu Perret. The Adding Machine* présente plusieurs œuvres réalisées spécialement pour l'occasion. Le Kunsthau acquiert *Little Planetary Harmony* (2006), une installation volumineuse. ↓



Après presque 25 ans de service, le conservateur de la collection Stephan Kunz quitte l'Aargauer Kunsthau pour prendre la direction du Bündler Kunstmuseum à Coire. Thomas Schmutz lui succède.

2012



↑ La grande exposition personnelle *Roman Signer. Images de rues et films super-8*¹¹ attire 16 000 visiteurs·se-s, se plaçant en deuxième position en termes de fréquentation derrière *Wolkenbilder* (2005).



↑ À l'occasion du 30^e anniversaire du Prix Culturel Manor a lieu la rétrospective *La jeunesse est un art. Anniversaire du Prix Culturel Manor 2012* dédiée à la création artistique jeune en Suisse. Au total, 49 artistes issus de tout le pays participent à l'exposition en présentant des œuvres fraîchement réalisées. Des travaux de Seline Baumgartner, Christian Gonzenbach, Esther Kempf, Taiyo Onorato & Nico Krebs et Shirana Shahbazi rejoignent la collection du musée.

L'organigramme est réorganisé, avec la mise en place d'un comité directeur composé du/de la directeur·rice, du/de la curateur·rice de collection et du/de la responsable des finances.

Le projet numérique *Collection en ligne* est conçu et développé grâce à une cellule de projet subventionnée par les fonds de Swisslos. Dès 2015, 300 œuvres de la collection accompagnées d'explications sur les contextes historique et artistique sont accessibles sur le site. L'offre est constamment élargie et compte aujourd'hui environ 700 textes.

Le livre pour enfants *Anton und Lou im Museum* est publié. Ses deux protagonistes, Anton et Lou, découvrent le Kunsthaus et ses œuvres et emmènent lecteurs et lectrices dans leurs aventures. ↓



2013

L'exposition *Réserves latentes. Peinture suisse 1850-1950* réunit des œuvres de la collection privée de Peter Suter et de celle de l'Aargauer Kunsthaus. Des tableaux d'artistes connus et inconnus entrent en dialogue. Le même principe sera repris en 2018 pour *Passagers clandestins. Peinture suisse 1850-1950*. ↓



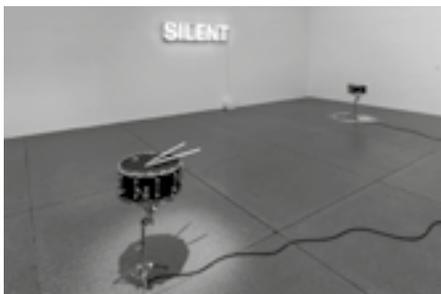
Vue de l'exposition
*Réserves latentes. Peinture
suisse 1850-1950*
Aargauer Kunsthaus, 2013

Le « son », thème de la médiation de 2012, sera le fil conducteur tout au long de l'année. Des coopérations interdisciplinaires sont conclues, notamment avec des musicien·ne·s qui font résonner les œuvres de la collection. ↓



↑ Depuis 1863, la Société argovienne des beaux-arts propose des éditions d'art exclusives en accompagnement de certaines de ses expositions temporaires. Créées spécialement pour le Kunsthauus par des artistes de renommée nationale et internationale, les quelque 250 œuvres reflètent leurs liens étroits avec l'institution. L'exposition *Kunst fürs Kunsthauus: Editionen des Aargauischen Kunstvereins 1991-2013* présente une sélection de ces œuvres.

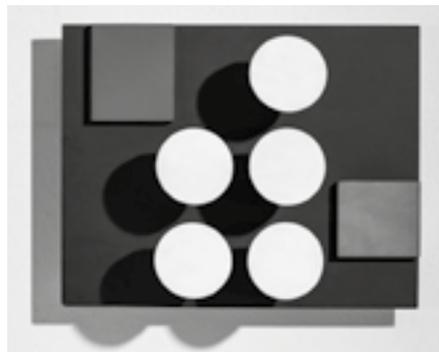
L'exposition collective internationale *Rhythm in it. Le rythme dans l'art contemporain* aborde le motif du rythme sous différents angles et se concentre sur les aspects de l'esthétique, de l'acoustique, du mouvement et du rythme temporel. ↓



La numérisation prend de l'ampleur. Les artistes souhaitant participer à *Auswahl 13* doivent désormais envoyer leur candidature par voie électronique.

2014

La rétrospective *Sophie Taeuber-Arp. Aujourd'hui c'est demain*, accompagnée d'une publication et d'un colloque, invite à revisiter le travail de l'artiste de manière approfondie. Avec plus de 37 000 visiteurs, elle est l'exposition temporaire la plus fréquentée à ce jour, et, avec 63 570 entrées, le Kunsthauus enregistre un nouveau record annuel. Au cours des années qui suivent, des photographies, des objets, des textiles et l'objet mural *Cellule de relief (rectangulaire, éléments géométriques)* (1936) feront leur entrée dans la collection. ↓



La *NZZ* parle « d'une grande maison dans une petite ville. L'Aargauer Kunsthauus est la galerie nationale discrète qui rayonne au-delà des frontières du pays avec sa collection et ses expositions originales »¹². L'article fait aussi l'éloge de l'extension du musée, de la valeur de la collection, du programme d'exposition et du rayonnement international.

L'offre accessible aux personnes à mobilité réduite est continuellement élargie, par exemple par le biais d'événements pour les personnes présentant une déficience visuelle ou atteintes de démence. Cet engagement s'appuie sur la charte du Département de l'éducation, de la culture et des sports du canton d'Argovie, qui prévoit l'intégration sociale des personnes en situation de handicap. ↓



Une campagne photographique interne est lancée. Le projet, d'une durée de deux ans, a pour objectif de faire photographier par des professionnels le plus grand nombre possible d'œuvres de la collection, de numériser les diapositives et de transférer sur des dispositifs de stockage plus fiables les données d'images se trouvant sur des supports de courte durée.

2015

La première édition du *Summercamp*, un événement de quatre jours pour les familles qui propose des activités créatives, des cours de vacances et des concerts dans le parc de l'hôtel de ville accueille plus de 1100 participant-e-s. La sixième et dernière version se tiendra en 2021. ↓



Pour la première fois est organisée l'exposition *Des fleurs pour l'art*, une coopération avec l'association *FLOWERS TO ARTS*. Art et fleuristerie entrent dans un dialogue passionnant au travers de créations florales interprétant quatorze œuvres de la collection. Afin de mener à bien le projet, des directives conservatoires sont élaborées pour les récipièntes, les socles et les matériaux non autorisés en vue de protéger les œuvres d'art. ↓



↑ L'acteur suisse Bruno Ganz, plusieurs fois primé, est l'invité du Kunsthau. Dans le cadre de la programmation en marge de l'exposition *Sans y prendre garde je remarque tout*. Robert Walser et les arts visuels, il lit des histoires d'amour de Robert Walser.



Sept ans après la dernière grande exposition de la collection, *Desiderata*. *Nouveautés de la collection* offre un aperçu des récentes acquisitions. ↓



De nouveaux formats de médiation sont mis en place : le projet pilote *Nuggi-Träff* (plus tard *Kunst für Kleine*) pour les enfants de zéro à quatre ans accompagnés, *Dialogische Führungen* et un nouveau concept d'initiation destiné aux enseignant-e-s, qui est désormais proposé à chaque exposition. ↓



2016

Le rayonnement international de l'Aargauer Kunsthaus ne cesse d'augmenter. En particulier les expositions présentant des personnalités nationales et internationales incontournables du monde de l'art telles que *Fiona Tan. Rise and Fall* (2010), *Ugo Rondinone. Die Nacht aus Blei* (2010), *Christian Marclay. Action* (2015), ou *João Maria Gusmão & Pedro Paiva. The Sleeping Eskimo* (2016) attirent également du public de l'étranger.

La collection Werner Coninx est répartie comme prêt permanent dans dix musées suisses. L'Aargauer Kunsthaus se voit attribuer plus de 130 œuvres de peinture figurative suisse (René Auberjonois, Alice Bailly, François Barraud, Hans Brühlmann, Giovanni Giacometti, Ferdinand Hodler, Otto Morach, Hermann Scherer, Johann von Tschärner, etc.). En 2020, l'exposition *Collection Werner Coninx. Un panorama* présentera ces ouvrages ainsi que d'autres groupes d'œuvres provenant de cette collection privée. ↓



Le congrès portant sur le *Swiss Pop Art* permet d'acquérir des éléments de connaissance qui seront pris en compte dans la conception de l'exposition temporaire du même nom en 2017. ↓



Table ronde avec
Walter Grasskamp,
Madeleine Schuppli,
Lea Schleiffenbaum,
Bartholomew Ryan,
Flavia Frigeri,
Eva Ehninger

Des changements structurels sont apportés dans le domaine de la restauration et de la conservation : le service interne de restauration devient un organe de coordination travaillant à l'avenir avec des experts externes. Cette évolution est entre autres une conséquence de la multiplication des médiums et des matériaux artistiques et des spécialisations qui en résultent. ↓



Doris Leuthard devient présidente de la Confédération. À sa demande et en tant que membre de longue date de la Société, la réception suivant son élection a lieu au Kunsthaus. ↓



Un nouvel entrepôt répondant aux normes de sécurité les plus modernes entre en service. Un tiers de la collection est conservé dans le dépôt externe. ↓



Kaspar Hemmeler devient président de la Société argovienne des beaux-arts, succédant à dix ans de fonction de Josef Meier.

Visarte, l'association professionnelle des artistes visuels de Suisse, fête ses 150 ans d'existence au Kunsthaus.

La série *Le Croque-mort*, produite par la Radio Télévision Suisse (RTS), est en tournage à l'Aargauer Kunsthaus, mettant à l'honneur le tableau de la collection *Das Kinderbegräbnis* (1863) d'Albert Anker. ↓



2017

La programmation de cette année se compose de plusieurs expositions thématiques : *Cinéma mon amour. Le cinéma dans l'art*, consacrée à la fascination du cinéma et organisée en coopération avec les Journées de Soleure et *Swiss Pop Art. Formes et tendances du Pop Art en Suisse*, qui explore un volet important de l'art de l'après-guerre et, avec plus de 24 000 visiteurs, est un succès auprès de public. Dans deux autres expositions temporaires, d'anciennes collections privées entrent en dialogue avec des œuvres de la collection du musée : *Back to Paradise. Chefs-d'œuvre de l'expressionnisme de l'Aargauer Kunsthau et du Osthaus Museum Hagen* et *Wild Thing. Art suisse des années 1980 : la collection Raguse* et l'Aargauer Kunsthau. À l'occasion de cette exposition, le Kunsthau se voit offrir de nombreuses œuvres de la collection Raguse. →

L'Office fédéral de la culture (OFC) ayant accordé une contribution d'exploitation d'un montant de 1 500 000 francs pour la période 2018–2022, des projets concernant la collection, la restauration et la médiation peuvent être réalisés. Pour la période 2023–2026, le montant alloué s'élève à 1 400 000 francs. Les critères de ce financement sont le rayonnement de l'institution, l'importance de la collection et des formats de médiation innovant s'adressant à un public diversifié.

Cette année marque l'intensification de la recherche de provenance d'un ensemble d'œuvres sélectionnées, avec le soutien de l'Office fédéral de la culture. Le projet, dont l'objectif est de déterminer la provenance d'un ensemble d'œuvres choisies, se conclut en 2019 par la publication des résultats de l'analyse de 54 œuvres et la mise en évidence du besoin de recherches supplémentaires. Des événements organisés en parallèle informent sur le travail de recherche en cours¹³. ↓



Vue de l'exposition *Swiss Pop Art. Formes et tendances du Pop Art en Suisse* Aargauer Kunsthau, 2017

Le premier concept culturel du canton d'Argovie 2017–2022 définit les principes et les objectifs en matière de promotion de la culture, de sauvegarde du patrimoine culturel et de médiation culturelle, et formule des mesures concrètes.

2018

Après la rétrospective *Swiss Pop Art*, l'Aargauer Kunsthau met à l'honneur un autre chapitre de l'histoire de l'art. La vaste exposition et son catalogue *Surréalisme Suisse* présentent en effet ce qui est un mouvement majeur du XX^e siècle. ↓



2019

L'exposition *Des fleurs pour l'art* attire 18 389 visiteurs durant six jours. Avec ce nombre record, la capacité maximale du musée est atteinte. ↓



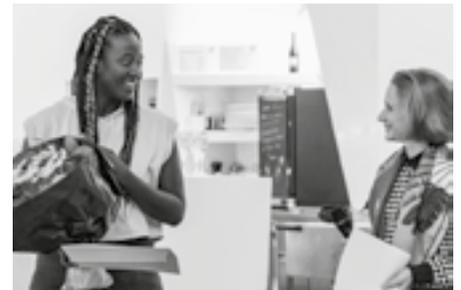
Outre les subventions du canton et de la Société argovienne des beaux-arts, les musées sont tributaires de financements externes pour réaliser les expositions. Un poste à durée déterminée pour la gestion des relations et la collecte de fonds est accordé par le canton, poste qui sera prolongé par la suite.

L'exposition temporaire *Su-Mei Tse. Nested*, une coopération avec le Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean au Luxembourg, quitte Aarau pour faire escale au Yuz Museum Shanghai et au Taipei Fine Arts Museum. Il s'agit d'une des premières collaborations avec des musées asiatiques. ↓



L'espace public qu'est le jardin de l'hôtel de ville situé derrière l'Aargauer Kunsthaus accueille également des œuvres de la collection. Lors de l'ouverture du musée, en 1959, le bronze *Erwachen* (1958) de Jakob Probst y fut installé, et, plus récemment, en 2018, la sculpture en fer *Die Tanzenden* (2002) de Gillian White. Au total neuf œuvres plastiques et trois bustes de figures historiques peuvent y être admirés en tout temps. ↓

L'Aargauer Kunsthaus accueille le Prix Suisse de la Performance. Le prix revient à l'artiste genevoise Davide-Christelle Sanvee. ↓



Avec l'exposition *On the Road. Les 10 ans de CARAVAN*, la série d'expositions de jeunes artistes fête son dixième anniversaire en mettant dix artistes à l'honneur et en lançant un nouveau site web avec des informations sur l'ensemble des artistes de CARAVAN, des actualités et un flux de réseaux sociaux. La série se poursuivra jusqu'en 2020. ↓



Les 75 ans d'existence de l'Association des amis de la collection de l'Aargauer Kunsthaus sont également célébrés. Pour marquer cet anniversaire, la présentation de la collection propose de nombreuses œuvres achetées par l'Association des amis de la collection de l'Aargauer Kunsthaus, notamment de Max Bill, Johann Heinrich Füssli, Shirana Shahbazi, Sophie Taeuber-Arp et Fiona Tan.



Un programme de volontariat à l'Aargauer Kunsthaus est lancé. Des bénévoles secondent l'équipe pour diverses tâches dans la médiation, la restauration ou lors de grands événements. La première heure de bénévolat est fournie en 2019 dans le cadre *Des fleurs pour l'art*. Ce programme s'inscrit dans le concept culturel cantonal visant à accroître la participation culturelle.

2020

Après près de douze ans au poste de directrice, Madeleine Schuppli quitte l'Aargauer Kunsthaus pour prendre la direction du département des arts visuels de Pro Helvetia. Sandra Walder, responsable des finances et du personnel ainsi que directrice adjointe, assure l'intérim pendant cinq mois.



↑ Le 1^{er} juillet, Katharina Ammann prend ses fonctions en tant que nouvelle directrice. Parmi ses principaux objectifs : renforcer la position du musée comme centre de compétences pour l'art suisse, continuer à établir l'institution comme plate-forme pour des thèmes interdisciplinaires et sociopolitiques, étoffer l'offre de médiation numérique, ainsi que mettre en place des mesures en matière d'inclusion et d'accessibilité. Lors de sa première interview comme directrice, elle déclare : « Substance et innovation, voilà ma devise. La collection c'est la substance, alors que l'innovation ici au musée renvoie à une médiation duale améliorée, à un mélange de formats analogiques et numériques. »¹⁴



↑ Une donation importante provenant de la collection Ellen et Michael Ringier fait son entrée dans celle du musée. Des œuvres de Valentin Carron, Urs Fischer, Fischli/Weiss, Sylvie Fleury, Ugo Rondinone ou Jean-Frédéric Schnyder, entre autres, viennent compléter les fonds du Kunsthaus en particulier dans le domaine de l'art contemporain.

Vue de l'exposition avec des œuvres d'Ugo Rondinone



En raison des mesures adoptées par la Confédération afin de contenir la propagation du coronavirus, les musées suisses sont temporairement fermés au printemps pendant près de deux mois. L'Aargauer Kunsthaus adapte son programme et mise sur sa présence en ligne. Différents formats de médiation numérique sont développés ou nouvellement conçus, tels que les ateliers numériques en direct pour les écoles, qui rencontrent un grand succès. Après la réouverture, certaines de ces offres ont maintenues. ↓

↑ Dans le cadre de sa stratégie numérique, le Kunsthaus développe de nouvelles offres telles que les accès interactifs, dont le projet de médiation participative *Sammlung Aargauer Kunsthaus - DIY!*.¹⁵ Ce format est finaliste du DigAMus Awards 2020, qui récompense les meilleurs projets numériques des musées germanophones, et élu projet *best practice* par le Centre national d'information sur le patrimoine culturel NIKE¹⁶.



Suite à la dissolution de sa filiale Neue Aargauer Bank (NAB), Credit Suisse devient le nouveau sponsor principal du musée.

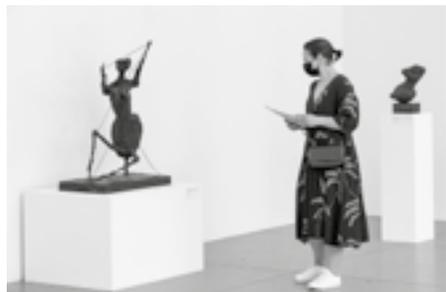
2021

Dans l'exposition *Cosmos Emma Kunz. Dialogue entre une visionnaire et l'art contemporain*, l'œuvre de la chercheuse, naturopathe et artiste est mise en parallèle avec des créations d'art contemporain. C'est à l'Aargauer Kunsthaus que ses travaux avaient été découverts en 1973. ↓



Dans un article paru dans la publication *Zeitgeschichte Aargau 1950–2000*¹⁷, le journal *Die Zeit* note à propos de l'Aargauer Kunsthaus : « Ainsi, la *National Gallery* du pays, le Louvre suisse ne se trouve ni à Zurich, ni à Bâle, Berne, Lausanne ou Genève, mais à Aarau, petite ville d'à peine plus de 21 700 habitant·e·s. L'Aargauer Kunsthaus, sa collection et son histoire reflètent parfaitement l'essence du quatrième plus grand canton de Suisse aux XX^e et XXI^e siècles. »¹⁸

La rétrospective *La sculpture suisse depuis 1945*, le catalogue qui l'accompagne et le colloque sont une contribution importante à l'étude scientifique de l'histoire de l'art suisse. Le parcours traverse les espaces intérieurs et extérieurs du Kunsthaus. Pour la délicate mise en place des 230 œuvres, une équipe de pas moins de 20 spécialistes est au travail pendant trois semaines. ↓



↑ *Art as Connection* est le premier projet d'exposition de Katharina Ammann à l'Aargauer Kunsthaus. Élaborée dans le cadre d'un échange collectif, ouvert et sans parti pris entre l'équipe curatoriale et les artistes invité·e·s, l'exposition se veut une réaction aux défis sociaux, devenus plus visibles durant la pandémie de Covid-19.



L'équipe en décembre 2022

L'Aargauer Kunsthaus devient partenaire labellisé du Service Culture inclusive de l'organisation faîtière Pro Infirmis et étend l'accès sans barrières pour les personnes en situation de handicap. Des mesures sont définies et mises en œuvre en continu dans tous les champs d'action : accès aux contenus, offre culturelle, accès aux bâtiments, offres d'emploi, communication. Les collaborateur·rice·s participent à des ateliers de sensibilisation. Un groupe de travail externe, composé d'expert·e·s ayant différents handicaps, teste les mesures et conseille l'Aargauer Kunsthaus.

Coup d'envoi de la transformation et réorganisation en vue de former une équipe de direction plus large qui, outre les responsables Collection/expositions et Finances/personnel, se composera dorénavant des directrices et directeurs Médiation/événement et Opération. Par ailleurs, un groupe de programmation intersectoriel est mis en place.

↓ L'équipe a connu une forte croissance au cours des quinze dernières années, à mettre sur le compte principalement d'emplois temporaires liés à un projet, de stagiaires, de collaborateur·rice·s payé·e·s à l'heure, de freelances. Depuis 2021, le Kunsthaus compte quelque 24 salarié·e·s et environ 80 collaborateur·rice·s.

L'application *artverse*¹⁹ est développée et la première visite en réalité augmentée pour les familles est lancée. L'offre *Magische Fenster* est, à cette date, l'un des premiers projets de réalité augmentée dans un musée d'art germanophone de taille moyenne. ↓



Succédant à René Gysi, Maja Husistein devient la première présidente de l'Association des amis de la collection de l'Aargauer Kunsthaus.

2022

Le programme des expositions de cette année est entièrement placé sous le signe de la collection. Dans l'exposition *Têtes, baisers, batailles. Nicole Eisenman et les Modernes*, des peintures et travaux sur papier d'Eisenman entrent en dialogue avec des œuvres des collections de l'Aargauer Kunsthaus et des institutions partenaires de Bielefeld, Arles et La Haye. Dans *Avant · Dedans · Après. La collection en transition*, toute la surface du musée invite à une réflexion sur le passé, le présent et l'avenir. Dans *Une femme est une femme est une femme... Une histoire des artistes féminines*, les œuvres de la collection réalisées dans les années 1970 à 1990 par des femmes artistes sont mises à l'honneur. Par ailleurs, la série d'expositions *Coup de projecteur sur la collection*, lancée en 2021, consacre des espaces monographiques à des artistes individuels, comme Markus Raetz, décédé en 2020. ↓



Vue de l'exposition
Avant · Dedans · Après.
La collection en transition
Aargauer Kunsthaus, 2022

Grâce au projet inclusif *Ferienworkshops für Jugendliche – Inklusive Massnahmen* (ateliers de vacances pour les jeunes – au format inclusif), la Société argovienne des beaux-arts a le plaisir de compter 42 entreprises comme nouveaux membres. ↓



Le Kunsthaus acquiert le tondo *Relation Painting* (1954) de Fritz Glarner, qui se trouvait dans la collection en tant que prêt permanent depuis 2003. ↓



↑ Une nouvelle identité visuelle, conçue par Atlas Studio de Zurich, est présentée au public. L'astérisque typographique du logo A* devient une étoile qui se fond dans la lettre A, formant ainsi un signe à part entière. Dans une perspective de durabilité, le volume des supports imprimés ne cesse de diminuer, l'accent étant mis sur les moyens de communication numériques.



2023

En raison de travaux de rénovation, le Kunsthaus est temporairement fermé. Durant les mois d'été, la porte d'entrée, le système d'éclairage et d'aération, les sols et le toit en tuf sont refaits à neuf. Parallèlement, à l'occasion du 20^e anniversaire de l'extension du bâtiment, le foyer est repensé par le bureau d'architectes Herzog & de Meuron. Le Kunsthaus rouvre ses portes début septembre. ↓



À cette occasion, le musée présente l'exposition *Stranger in the Village. Le racisme au miroir de James Baldwin*. À partir de son essai fondateur *Stranger in the Village*, des œuvres d'art des années 1950 à nos jours invitent le public à réfléchir sur l'exclusion et le racisme au quotidien. L'exposition est accompagnée par des ateliers de formation proposés à l'intention de l'équipe du musée. ↓



Affiche de l'exposition
Stranger in the Village.
Le racisme au miroir
de James Baldwin
Aargauer Kunsthaus,
2023/24

À la place de la bibliothèque de consultation, un espace modulable est créé au sous-sol. C'est un lieu ouvert destiné à des projets participatifs et expérimentaux, mais aussi un espace pouvant accueillir des événements à caractère public ou privé. Accessible gratuitement durant les heures d'ouverture du Kunsthaus, il invite les personnes intéressées à visiter le musée. ↓



La banque UBS acquiert le Credit Suisse et poursuit son sponsoring de longue date de l'Aargauer Kunsthaus.

Découvrir les contributions numériques de ce texte :



Sources : sauf indication contraire, les informations proviennent des procès-verbaux de la Société argovienne des beaux-arts, de l'Association des amis de la collection de l'Aargauer Kunsthaus ainsi que des rapports annuels de l'Aargauer Kunsthaus.

- 1 Stephan Kunz, « Die Geschichte des Aargauischen Kunstvereins, der Aargauischen Kunstsammlung und des Aargauer Kunsthauses 1860–2007 », in : *Ein Kunst Haus. Sammeln und Ausstellen im Aargauer Kunsthaus*, Beat Wismer, Stephan Kunz et Gerhard Mack (éd.), Aarau : Aargauer Kunsthaus, 2007, p. 279–291.
- 2 V. la liste des expositions et publications de 2003 à 2023, p. 234–239.
- 3 V. les statuts de l'Association des amis de la collection de l'Aargauer Kunsthaus, sous *But de l'association* § 2, 10.6.2003.
- 4 Avant 2004 se tenaient deux expositions conçues et organisées indépendamment l'une de l'autre. L'Aargauer Kunsthaus présentait la *Jahresausstellung der Aargauer Künstlerinnen und Künstler* et l'Aargauisches Kuratorium la *Kunstkreditausstellung*.
- 5 Beat Wismer *et al.*, *op. cit.*, p. 291.
- 6 Ses prédécesseurs étaient Max Wolfinger (1896–1901), Carl Feer (1901–1921), Adolf Weibel (1927–1941), Guido Fischer (1941–1970), Heiny Widmer (1970–1984) et Beat Wismer (1985–2007).
- 7 *Jahrbuch 6, Aargauer Kunsthaus Jahresbericht 2008*, Aargauer Kunsthaus et Aargauischer Kunstverein (éd.), Aarau : Aargauer Kunsthaus, p. 4.
- 8 Edith Krebs, « Ein höllisches Spektakel », in : *WOZ Die Wochenzeitung*, n° 41, 9.10.2008, www.woz.ch/0841/aargauer-kunsthaus/ein-hoellisches-spektakel (dernière consultation : 6.7.2023).
- 9 *Kunst erleben. Impulse für die Vermittlung*, Aargauer Kunsthaus, Franziska Dürr et Nicole Röck (éd.), Baden : hier + jetzt, 2010.
- 10 Peter Keller, « 280 000 Fr. für Karton und Klebeband », in : *Die Weltwoche*, 3.2.2011, www.weltwoche.ch/story/280000-fr-fuer-karton-und-klebeband/ (dernière consultation : 5.7.2023). Rachel Mader, « Politische Provokation und internationale Karriere », in : *WOZ Die Wochenzeitung*, n° 9, 3.3.2011, www.woz.ch/1109/das-beispiel-thomas-hirschhorn/politische-provokation-und-internationale-karriere (dernière consultation : 5.7.2023).
- 11 Le musée a commencé à traduire les titres de ses expositions en français dès 2011. Dans cette chronologie, nous citerons donc les titres traduits à partir de cette date.
- 12 Erich Aschwanden, « Ein grosses Haus in einer kleinen Stadt », in : *Neue Zürcher Zeitung*, 17.4.2014, www.nzz.ch/ein-grosses-haus-in-einer-kleinen-stadt-ld.1016030?reduced=true (dernière consultation : 5.7.2023).
- 13 V. www.aargauerkunsthaus.ch/sammlung/provenienzforschung (dernière consultation : 10.7.2023).
- 14 Sabine Altorfer, « Neue Direktorin des Aargauer Kunsthauses startet – Katharina Ammann will es digitaler und aktueller », in : *Tagblatt*, 2.7.2020, www.tagblatt.ch/kultur/neue-direktorin-des-aargauer-kunsthauses-startet-katharina-ammann-will-es-digitaler-und-aktueller-ld.1234473 (dernière consultation : 5.7.2023).

- 15 Le projet *Sammlung Aargauer Kunsthaus – DIY!* permet de projeter les œuvres numérisées de la collection directement sur le mur du musée en format original moyennant un écran tactile et d'expérimenter ainsi ses propres accrochages.
- 16 *La participation au patrimoine culturel – un guide*, Centre national d'information sur le patrimoine culturel NIKE (éd.), 2021, p. 93.
- 17 *Zeitgeschichte Aargau 1950–2000*, Historische Gesellschaft des Kantons Aargau (éd.), Zurich : Hier und Jetzt, 2021.
- 18 Matthias Daum, « Ohne Komplexe », in : *ZEIT Schweiz*, 11.11.2021, p. 2.
- 19 Le partenaire de développement est la société Freisicht GmbH.





























Ugo Rondinone. Die Nacht aus Blei, 2010





AARGAUER KUNSTHAUS









Mai-Thu Perret. The Adding Machine, 2011





















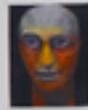
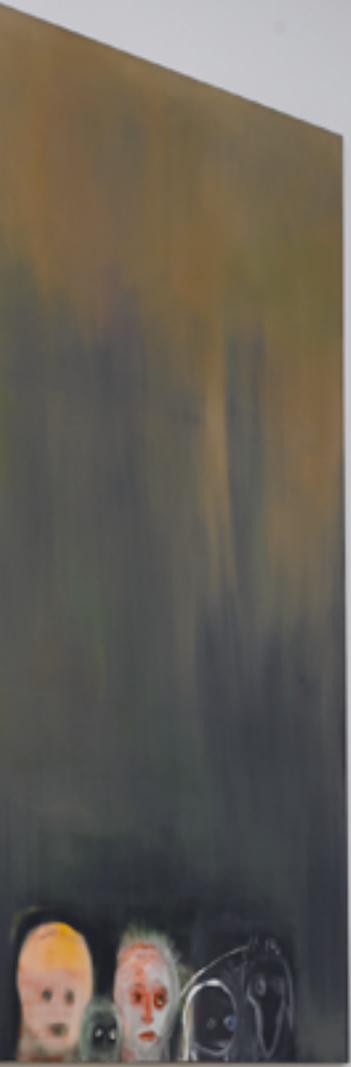
Sophie Taeuber-Arp. Aujourd'hui c'est demain, 2014





Docking Station. Des artistes contemporains face aux œuvres de l'Aargauer Kunsthaus et de la collection de la Nationale Suisse, 2014







































Des fleurs pour l'art. Interprétations florales d'œuvres de la collection, 2019







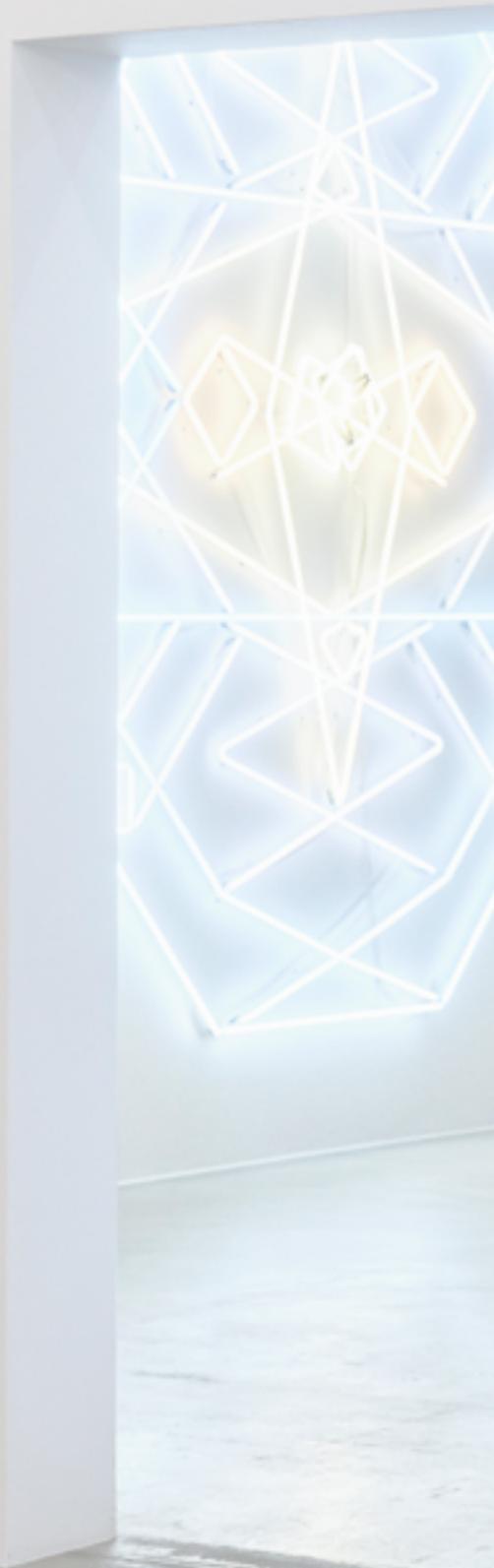


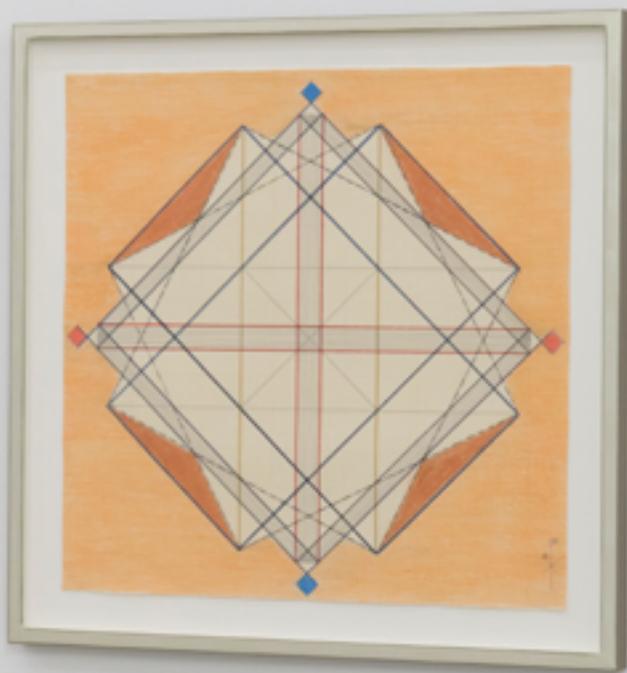




















YOU?

ART AS CONNECTION

















GIVE

VITAMIN

ULTRA
POWER









Curating et conservation de la variabilité

Hanna B. Hölling

De nombreuses œuvres d'art créées depuis le milieu du XX^e siècle nous mettent face à de nouveaux défis aux plans de la collection, du curating et de la conservation. Depuis la fin des années 1950, la compréhension de ce que peut être l'art a radicalement changé. L'idée de l'œuvre authentique presque immuable a été remise en question à travers les happenings, la performance, Fluxus, la vidéo, le film expérimental, l'art conceptuel et médiatique. Les arts visuels traditionnels et les formes normalisées de collection et de présentation répondaient jusque-là à des critères bien définis selon les médiums. Et leur conservation portait essentiellement sur des questions concrètes en rapport avec le matériau. Le mélange des genres et des médiums ainsi que la nouvelle variabilité de l'art après 1960 ont influencé non seulement la pratique muséale et curatoriale de la collection, mais aussi la mission de la conservation. Par ailleurs, les formes d'expression artistique des soixante dernières années ont conduit à reconsidérer le rôle des musées en tant que dépositaires d'œuvres statiques. Dans le même temps, la conservation a commencé à se pencher sur la variabilité et la contingence de ces œuvres. Les musées sont devenus des espaces discursifs.

Comment des œuvres matériellement et conceptuellement changeantes peuvent-elles s'inscrire dans la durée ? Comment leurs identités s'affirment-elles en termes de connaissances, de valeurs, de politique et de culture ? Quels défis se posent à la collection, au curating et à la conservation d'œuvres d'art changeantes ?

Cette introduction abordera certaines de ces questions et analysera les notions de collection, de curating et de conservation de l'art durant les deux dernières décennies, traitées dans la présente publication. L'accent sera mis sur les aspects de la variabilité, de la mise en scène et de la dépendance à la technologie, de la partition/notation et/ou du lieu, aspects qui seront discutés à l'aide d'exemples provenant notamment de la collection de l'Aargauer Kunsthaus.

Dans une esthétique événementielle¹, présenter signifie conserver

La création d'une œuvre d'art basée sur des composantes variables ou changeantes marque le début de sa longue carrière. Celle-ci est constituée de nombreux changements, transitions et adaptations, façonnés par les moments cruciaux que sont la présentation, le curating et la conservation². Bien sûr, changement et variabilité sont une caractéristique de toutes les formes d'art. Qu'il s'agisse de peinture, de sculpture ou de gravure, elles sont toutes soumises à l'activité de la matière³. Cependant, dans le cas d'œuvres performatives, installatives, ayant recours à la technologie, voire même constituées de plantes ou d'aliments qui peuvent réagir de manière sensible à leur environnement ou qui sont spécifiques au lieu, la présentation signifie à la fois activation et stratégie de survie. Lorsque ces ouvrages sont activés depuis un dépôt de musée ou sur la base de documents ou d'une documentation, outre la vérification de la nécessité d'une mise à jour technologique, ils sont disposés dans l'espace prévu et/ou soumis à un test quant à leur fonctionnalité. Une œuvre vidéo par exemple est évaluée au regard du support de ses images animées (doivent-elles être restaurées, transférées sur un autre support ou bien reconstituées ?) et de son dispositif de lecture (faut-il se procurer une pièce de rechange ?). Des connaissances sont mobilisées,

transformées et transmises, afin de préserver de telles œuvres et de les rendre accessibles au public. Une performance est activée en se fondant sur sa documentation et exécutée sur la base du savoir-faire existant, avec l'aide des artistes ou sous une forme déléguée (Quelles formes de transmission et de documentation des connaissances sont indispensables ? Faut-il instruire les performeur-se-s avant l'activation ? Quels accessoires ou rebuts sont utilisés, et quel est leur état de conservation ?). Contrairement aux tableaux, sculptures ou gravures, la plupart de ces œuvres disparaîtraient si elles étaient stockées dans un dépôt durant une longue période, même dans de « bonnes » conditions (c'est-à-dire à une température et une humidité régulées et avec un éclairage incident contrôlé)⁴. Activer ces œuvres, c'est-à-dire les présenter, les installer ou les exécuter, c'est aussi les préserver. Cependant, l'activation se fait souvent au détriment de « l'authenticité » des composantes physiques. En d'autres termes, le *modus operandi* de ces ouvrages étant lié plutôt à un événement qu'à un objet, leur présentation équivaut à leur conservation et leur conservation à leur présentation (bien que la conservation soit toujours plus complexe que la présentation)⁵.

Des frontières qui s'estompent : présentation – curating – conservation

Dans le traitement de ces œuvres d'art, curating et conservation ne sont, par conséquent, des activités distinctes qu'en apparence. Distinction fondée historiquement provenant de la conviction que les curateur-ric-e-s adoptent en général une approche scientifique, tandis que celles et ceux qui s'occupent de la conservation, par les décisions qu'ils prennent concernant la structure physique des œuvres d'art, et de la réparation d'objets physiques exercent un travail manuel. Cette conviction fausse le regard sur la réalité, car les spécialistes du domaine de la conservation ont une influence énorme sur leur esthétique et leur existence. En y regardant de plus près, la frontière entre les mesures conservatoires et les actions curatoriales s'estompe : lors de la conservation, les œuvres d'art sont « curatées » et les pratiques curatoriales interviennent dans la matérialité d'une œuvre

(je pense ici en particulier aux formes itératives de l'art installatif, aux médiums électroniques et aux performances). Il n'est plus possible aujourd'hui de limiter la conservation à des mesures réalisées uniquement par des conservateur·rice·s ; les curateur·rice·s, les archivistes et les universitaires de diverses disciplines doivent également être associé·e·s à la conservation⁶. Par ailleurs, les aspects liés à la réfection d'œuvres d'art, classés habituellement dans la conservation ou (autrefois) dans la restauration⁷, sont également inhérents au curating. Car si les curateur·rice·s sont traditionnellement considéré·e·s comme les dépositaires, les gardien·ne·s d'œuvres, l'expression *curating* est dérivée du vieux français « curation », qui signifie « traitement d'une maladie », et du verbe latin *curare* : « soigner/guérir ». Le chevauchement des rôles se révèle également dans l'utilisation d'un seul et même terme pour les deux professions dans certaines langues : *Konservator:in* (conservateur/conservatrice) désigne également un ou une curateur·rice en allemand (en particulier en Suisse alémanique⁸), italien, français et espagnol⁹. Et le mot anglais *care*, qui fait également référence à la garde ou la protection, est employé pour une forme plus large de préservation, également, mais pas exclusivement, pertinente en conservation¹⁰.

Authenticité : un précepte dépassé ?

Une discussion sur les œuvres d'art changeantes n'est guère possible sans parler d'« authenticité ». Pratiquement aucun autre principe n'a autant façonné les débats sur la conservation et la muséologie que l'« authenticité » et les termes associés « originalité » et « intention » ; au final, ces mots ont permis une discussion sur ce qui est autorisé et ce qui devrait être restreint dans les mesures conservatoires. Pourtant, l'« authenticité » était interprétée au mieux subjectivement et au pire de manière totalement imaginaire (même au risque de trop généraliser : on estimait que la conservation devait restaurer l'état original de l'œuvre authentique tout en tenant compte de l'intention artistique). Quiconque qualifie une œuvre artistique d'« authentique » ou d'« originale » sous-entend qu'elle restera pratiquement inchan-



John Cage, 4'33", 1952
1960 Henmar Press Inc, 373 Park Avenue,
New York, USA
Peters Edition Ltd / Reproduit avec
l'autorisation de Faber Music Ltd

gée quant à ses propriétés spatio-temporelles. Mais comment une œuvre changeante peut-elle préserver son « authenticité » ? Les œuvres performatives, installatives ou ayant recours à la technologie déjouent les conceptions d'authenticité généralement admises, puisqu'elles se matérialisent à chaque nouvelle activation ou, dans le cas d'ouvrages recourant à des aliments, subissent une altération processuelle.

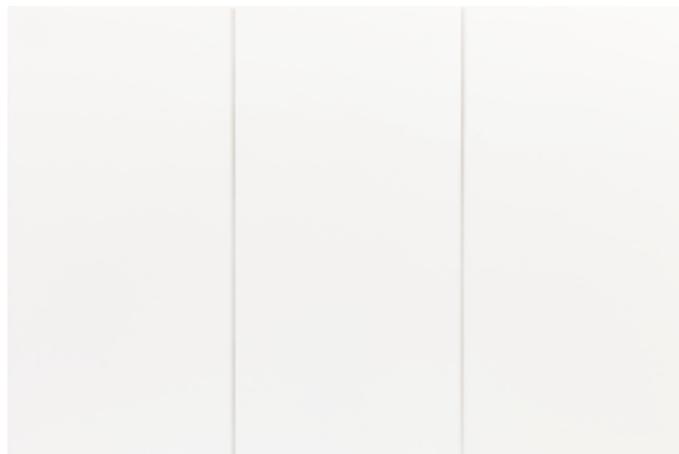
Des efforts sont entrepris visant à évaluer l'« authenticité » d'une œuvre d'art d'un point de vue nominal (concernant les faits empiriques autour de sa provenance) ou expressif (au plan de sa « fidélité au moi de l'exécutant » et de ses instructions), mais aussi d'autres cherchant à remplacer « authenticité » par « intégrité » ou « identité ». Comme le sens traditionnel du mot « authenticité », « intégrité » fait référence à l'intégralité physique perçue et à la nature indivisible de l'œuvre, ce qui est extrêmement problématique pour les travaux qui ne consistent pas en un seul objet ou une série d'objets présen-

tant une pérennité temporelle. En revanche, l'« identité » opère dans un registre temporel et permet à l'œuvre d'art de continuer à exister dans le changement, sans avoir à tenir compte des conditions spatiotemporelles prédéfinies¹¹. Les processus d'authentification et de recherche de la provenance d'une œuvre d'art sont courants dans l'histoire technique de l'art, mais s'avèrent incompatibles avec les pratiques muséales, curatoriales et conservatoires actuelles portant sur des œuvres changeantes, présentant une spécificité spatio-temporelle ou un engagement social.

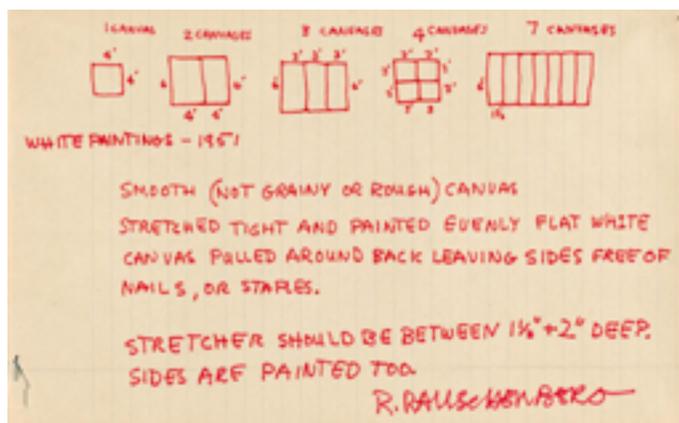
Changement et variabilité

Dans le domaine de la conservation, les termes « changement » et « variabilité » abordent non seulement la problématique que constitue la compréhension de l'« authenticité », mais remettent surtout en question l'association du musée avec le chef-d'œuvre canonique – « un lien normatif reposant sur une convergence d'opinions historiques, qui semble exclure le nouveau », comme le dit le muséologue Bruce Altshuler¹². « Variabilité » désigne le potentiel d'une œuvre d'art à faire varier son état, son apparence, sa composition. Si, dans la peinture et la sculpture traditionnelles, « changement » est très souvent synonyme de dégradation ou de perte et, de ce fait, est connoté négativement et indésirable, de nombreuses œuvres itératives – installations médiatiques, performances et ouvrages se basant sur des partitions – revendiquent pour ainsi dire le changement, et ce chaque fois qu'elles sont réinstallées ou réinterprétées, lorsque leurs médiums hétérogènes sont réassemblés et que la participation et l'implication du public varie. Le changement est constitutif de l'identité de ces œuvres, comme le montre l'essai de Marianne Wagner dans la présente publication (ill. p. 198–211).

Les changements peuvent être intrinsèques – par exemple dans le cas d'œuvres de conception ouverte, qui sont destinées à se réinterpréter lors de chaque nouvelle matérialisation ou exécution. Ceci vaut pour les performances, les événements Fluxus et les installations multimédias. Citons à titre d'exemple *4'33"* de John Cage (1952, ill. p. 164), qui a donné lieu à plusieurs éditions selon différentes nota-



Robert Rauschenberg
White Painting [three panel], 1951
Peinture au latex sur toile, 182.9 × 274.3 cm
San Francisco Museum of Modern Art,
acquisition grâce à une donation de
Phyllis C. Wattis



Robert Rauschenberg, Billy Klüver
instruction pour 'White Paintings', 1965
Stylo-feutre sur papier ligné, agrafé et
collé sur carton, stylo-feutre et stylo-bille
sur papier, 20.6 × 37.1 cm
Donation de la Gilbert B. and Lila Silverman
Drawing Collection, Acc. n° : 1563.2018.a,
Museum of Modern Art (MoMA),
New York, USA

tions et à des sonorités variant à chaque représentation, *White Painting* de Robert Rauschenberg (1951, ill. p. 165), dont les itérations ont produit une combinaison modulaire de tableaux blancs d'après des instructions sous forme de diagrammes (ill. p. 165)¹³, et les travaux organiques de Dieter Roth, comme le buste qui se désagrège *P.O.T.H.A.A.V.F.B. (Portrait of the Artist as Vogelfutterbüste)* (1969, ill. p. 167) ou ses couchers de soleil à base de saucisson, dont *Kleiner Sonnenuntergang* (1970, ill. p. 166) de la collection de l'Aargauer Kunsthaus. Le changement peut toutefois être aussi de nature ex-



Dieter Roth, *P.O.T.H.A.A.VFB. (Portrait of the Artist as Vogelfutterbüste)*, 1969





Dieter Roth, *Kleiner Sonnenuntergang*, 1970





Vue de l'exposition *Nam June Paik: TV Sea: Electronic Art IV*
Gallery Bonino, New York, 1974



Nam June Paik, *Zen for Film*, 1962-1964
Vue de l'exposition *Revisions: Zen for Film*
Bard Graduate Center Gallery, New York,
2015/16

trinsèque lorsque, par exemple, conservateur·rice·s interviennent pour réparer une œuvre endommagée (dans le cas de Roth contre la volonté de l'artiste), ou lorsqu'un appareil vétuste ou obsolète est remplacé, pour autant que l'obsolescence ne soit pas inscrite dans l'œuvre. *Der Mann im Mond* (2000, ill. p. 181) de Zilla Leutenegger, une installation multimédia de la collection de l'Aargauer Kunsthaus, qui utilisait une lampe de projection de diapositives sur pied posée au sol pour projeter une image de la Terre sur un mur vidéo, a subi un tel changement extrinsèque. Récemment une nouvelle lampe plus puissante a été installée au plafond et c'est elle qui, maintenant, projette l'image. L'ancienne lampe de projection est restée à sa place mais, éteinte, elle n'a plus qu'une fonction esthétique.



Jean Tinguely, *Gismo*, 1960
Ferraille, caoutchouc, plastique, bois,
moteur électrique, 200 × 560 × 170 cm
Stedelijk Museum Amsterdam

La contribution de Katharina Ammann examine en détail le travail de Leutenegger (p. 179-180). À l'avenir, une autre œuvre pourrait également pâtir d'un changement extrinsèque : *Raoul Pictor cherche son style...* (1993/1998, ill. p. 185) d'Hervé Graumann, où le public fait l'expérience d'un atelier d'artiste créé par un ordinateur Macintosh Performa 5200 Computer – une autre pièce de la collection de l'Aargauer Kunsthaus que Katharina Ammann aborde (p. 183-185). Comme il n'est pratiquement plus possible de se procurer certains dispositifs techniques ou pièces de rechange, il faudra vraisemblablement, pour les œuvres dont le fonctionnement en dépend, recourir à l'avenir à des technologies ou documentations alternatives ou plus récentes. Des changements extrinsèques peuvent en outre se produire lorsque les conservateur·rice·s modifient des éléments inhérents à l'ouvrage qui ne devraient pas changer. De même, selon les paramètres définis par l'artiste, la réécriture d'un script de performance, en cas de perte de l'original, peut être considérée comme un changement extrinsèque.

Lorsque les curateur·rice·s et les conservateur·rice·s autorisent des changements ou limitent leur envergure afin de préserver l'identité de l'œuvre, ils peuvent participer aux deux formes de changement. L'œuvre canonique de Nam June Paik *TV Garden* (1974, ill. p. 168, 170) – une installation multimédia composée de sa vidéo *Global Groove* (1973), diffusée sur un nombre variable d'écrans placés au milieu de plantes vivantes – peut se modifier de manière identifiable ou alors de manière à peine perceptible. Dans ce dernier cas, il faudrait des appa-

reils optiques spéciaux et une connaissance approfondie des matériaux, mais aussi passablement de temps, pour détecter le ou les changement(s). Quant à *Untitled II-2012* (2012, ill. p. 200–202) de Shirana Shahbazi, une installation photographique de grande ampleur que Shahbazi appelle « constellation », chaque moment de présentation et d'acquisition entraîne un changement et même une « fragmentation » de l'œuvre, comme l'explique Wagner dans sa contribution (p. 198–211). Si une installation multimédia compte de nombreuses composantes reliées à des systèmes interconnectés, tout changement d'une composante peut modifier sa relation aux autres. *Wirtschaftslandschaft Davos* (2001, ill. p. 224–225) de Thomas Hirschhorn, de la collection de l'Aargauer Kunsthaus, un diorama surdimensionné et praticable, composé de matériel d'archives, de tableaux et d'une salle de projection, est un bon exemple d'une telle œuvre. Ce sujet sera approfondi par Anna Schäffler (p. 223–225). En cherchant à mettre un peu d'ordre dans ces œuvres, la conservation et le curating se battent contre le désordre des matériaux changeants.

Variabilité signifie non seulement changement, décomposition ou obsolescence d'une œuvre artistique, mais aussi sa transformation fondamentale résultant de la diffusion, du curating ou de l'archivage. Les restes matériels de performances, d'installations filmiques et vidéo en sont des exemples. *Zen for Film* (1962–1964) de Paik était au départ un film analogique avant de devenir une bande de court métrage dans une édition Fluxkit, puis une relique filmique accessible dans une boîte à film, une bande vidéo et enfin la projection numérique d'un fichier MPEG (le livre *Revisions—Zen for Film*, 2015, et l'exposition du même nom à la Bard Graduate Center Gallery à New York, 2015–2016, relatent l'histoire de cette œuvre, ill. p. 168)¹⁴. On peut trouver d'autres exemples là où, en l'absence de l'évènement *en live*, les composantes ayant un caractère d'objet, les restes, les documentations ou les instructions non seulement représentent l'œuvre au demeurant performative, mais l'incarnent. Des exemples bien connus d'un tel changement fondamental sont les machines sculptures de Jean Tinguely, dont les éléments sont désormais si vétustes que, très souvent, elles ne peuvent plus être présentées que comme

des reliques statiques, comme c'est le cas par exemple de, *Gismo* (1960, ill. p. 168) de Tinguely au Stedelijk Museum. De même, *Sans titre (Keller)* (2009, ill. p. 191–192) de San Keller, œuvre de la collection de l'Aargauer Kunsthaus composée d'objets vestiges issus de performances antérieures et contextualisée par une documentation filmée, pourrait servir d'exemple, comme le montre la contribution de Rachel Mader (p. 190–192).

Bien que la variabilité puisse assurer la pérennité d'une œuvre d'art, tout changement n'est pas forcément juste et la perpétuation d'une œuvre n'est pas toujours souhaitable, notamment si la modification affecte son identité. Au lieu de se concentrer sur le *type* ou le *nombre* de changements qu'une œuvre d'art a subis, nous pourrions considérer le *degré* admissible de changement, en particulier au regard du statut de l'œuvre – son ouverture ou sa fermeture –, ou bien de son caractère, déterminé par le comportement de ses composantes. Dans une installation médiatique, il pourrait s'agir par exemple des dispositifs de lecture et d'affichage, de leur valeur sculpturale et de la valeur d'autres éléments sculpturaux non techniques, du rapport entre éléments remplaçables et fixes, de leur relation à l'espace, à la participation du public, etc.

Spécifique et sensible au lieu

La relation de l'œuvre d'art à l'espace ou au lieu est soumise à une autre forme de variabilité, comme on peut le voir avec *TV Garden* de Paik¹⁵. Cette œuvre a connu différents agencements spatiaux : en 1974, elle fut installée dans les salles de la Bonino Gallery à New York (*TV Sea*, ill. p. 168)¹⁶ ; c'est au milieu d'une multitude de plantes vertes qu'on pouvait le voir dans les salles d'exposition de la *documenta 6* à Cassel (1977), au Whitney Museum à New York (1982), à la Kunsthalle de Brême (1999), et enfin le long de la rotonde de Frank Lloyd Wright au Guggenheim Museum de New York (2000, ill. p. 170), où le public pouvait déambuler à travers l'œuvre. Chaque agencement spatial, de la main de l'artiste ou de la part des curateur·rice·s, a laissé une trace autographe et nous rappelle qu'une œuvre, en dépit de son ouverture, développe une sensibilité pour le lieu en inscrivant une configuration spatiale significative dans son parcours.



Nam June Paik, *TV Garden*, 1974/2000
Installation vidéo avec téléviseurs
en couleur et plantes vivantes
Vue de l'exposition *Moving Pictures*
Solomon R. Guggenheim Museum,
New York, 2002/03



Robert Irwin
Scrim veil–Black rectangle–Natural light, 1977
Tissu, métal et bois
365.8 × 3474.7 × 124.5 cm
Don de l'artiste, Whitney Museum
of American Art, New York, USA

C'est peut-être aussi la raison pour laquelle Shahbazi, consciente de la sensibilité spatiale de ses travaux, tient à les adapter au contexte architectural de chaque espace d'exposition.

Tou-te-s les artistes ne permettent pas les changements, certain-e-s tenant même à la spécificité et la sensibilité de leurs œuvres quant au lieu où elles se trouvent. L'artiste minimaliste Robert Irwin n'autorise le transfert de propriété de ses installations qu'à la condition que ses ouvrages soient recréés à l'identique. Dans certains cas, cependant, tout changement d'ordre spatial fut proscrit. Le Whitney Museum a perdu *Scrim veil–Black rectangle–Natural light* d'Irwin (1977/2013, ill. p. 170), une installation de grand format réalisée spécialement pour le quatrième étage du musée, lorsque celui-ci quitta le Breuer Building pour emménager dans les

nouveaux locaux du Meatpacking District¹⁷. Richard Serra, pour sa part, a refusé, après un âpre débat public, de retirer son tristement célèbre *Tilted Arc* (1981, ill. p. 172) de la Federal Plaza à Manhattan et de l'ériger ailleurs. Spécialement créée pour cet endroit, la sculpture était perçue comme une intervention perturbatrice dans l'espace public, ce qui a conduit à sa destruction en 1989.

Toutes les œuvres d'art font référence à l'espace qui les entoure et absorbent sa logique, certaines produisent même de l'espace, comme le démontrent si bien les performances. La critique et curatrice RoseLee Goldberg comprend l'espace dans les performances non pas comme une entité délimitée et rigide, mais comme naturel, construit, lié des corps et aux spectateur-ric-e-s, public et privé et comme faisant partie de la performance¹⁸. Au cours de son exécution, les paramètres d'une œuvre performative changent en fonction des corps intervenants, du public et des diverses conditions spatiales. Le travail de Roland Roos *Art as Connection* (2021, ill. p. 195), qui se trouve dans la collection de l'Aargauer Kunsthau, témoigne d'une sensibilité au contexte - ou à la spécificité du lieu - extrême, même si l'artiste n'a pas strictement réglementé les futures mises en scène, comme l'explique Mader dans sa contribution (p. 194-195). À la caisse du musée, on demande aux visiteur-se-s s'ils connaissent l'artiste : une réponse affirmative leur permet d'entrer gratuitement. L'œuvre peut être exécutée aussi longtemps que l'institution artistique le souhaite et finance l'entrée - et tant que les gens connaissent l'artiste -, et pourtant, comme elle porte le titre d'une exposition collective de l'Aargauer Kunsthau, elle sera toujours liée à son contexte muséal initial¹⁹.

Le musée et les œuvres liées à des partitions, des notations et des instructions

Les œuvres s'appuyant sur des partitions, des notations et des instructions permettent non seulement des séquences qui s'enchaînent, mais évoquent également des ontologies musicales. Ici se rejoignent la présentation d'une œuvre d'art visuel - une installation multi-média reposant sur des consignes orales ou écrites, un évènement Fluxus ou de l'art concep-



Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981
 Acier patinable, 3.7 m × 36.6 m × 6.4 cm
 Exposé sur la Federal Plaza, New York,
 1981, collection de l'U.S. General Services
 Administration, Washington, détruit en
 1989 par le gouvernement

tuel – et les pratiques d'exécution musicale. Dans son essai musico-philosophique « The Imaginary Museum of Musical Works », Lydia Goehr défend la thèse qu'à la fin du XVIII^e siècle les formes musicales se rapprochaient de celles de la sculpture par la formation d'une notion régulatrice de l'œuvre²⁰. Les créations présentées dans cette publication vont dans la direction opposée, à savoir la libération du dogme de l'objet individuel immuable. Nous nous dirigeons vers un concept d'œuvre autorisant de multiples matérialisations, mises en scène, installations ou réalisations.

L'association entre ce type d'œuvres, créées à partir de 1960, et des compositions est essentiellement le mérite de la musique expérimentale et de l'« esthétique post-Cage » (au

sens d'une désubjectivation dans le processus créatif)²¹. En remplaçant dans *4'33"* (1952) la notation occidentale traditionnelle par des textes et graphiques compressés, John Cage a non seulement élargi la notion de partition, mais a aussi introduit le modèle d'un objet-partition (avec des conséquences pour Fluxus et notamment George Brecht²²). Dans le style post-Cage, les mots à lire sont indissociables des actions à exécuter – pas seulement une, mais de très nombreuses fois. Comme les travaux Fluxus basés sur des partitions, d'autres formes d'art s'appuyant sur des partitions ou des instructions sont empreintes des collections dont elles font partie et, de ce fait, façonnées par les événements et les acteur·rice·s qui interviennent à différentes phases de leur mise en œuvre.

Cependant, les partitions d'événements Fluxus sont souvent exposées dans des vitrines ou aux murs des galeries afin d'être contemplées comme des objets physiques, les cartes de George Brecht *Water Yam* (1963, ill. p. 171) et quelques pages du livre d'artiste de Yoko Ono *Grapefruit* (1964, ill. p. 171)²³ n'en sont que deux exemples. Une telle chosification complexifie leur statut d'œuvres potentiellement génératrices d'événements. Cela explique également l'exigence d'Urs Fischer de ne pas exposer le manuel de son installation participative *The Intelligence of Flowers* (2003–2005, collection de l'Aargauer Kunsthau, ill. p. 150–151), et ce malgré sa valeur esthétique en tant qu'album de photos assorti de consignes manuscrites. Inversement, des instructions et notes informelles archivées peuvent acquérir le statut d'œuvre d'art et se voir intégrées dans une collection. Les questions d'argumentation, de logique et de motivation, qui sous-tendent la reclassification des documents, ainsi que le dommage potentiel que cela peut entraîner pour l'intégrité et la contextualité de l'archive, font partie des problèmes les plus urgents qui en résultent²⁴.

L'exécution d'une œuvre sur la base d'instructions, que ce soit une performance ou une installation, nécessite deux choses : l'existence de directives et leur exécution. Ainsi, Marie-Antoinette Chiarenza et Daniel Hauser, connus également sous le nom de RELAX, livrent pour leur installation *HEALTH COMPLEX* (2021, ill. p. 204–206) des plans très détaillés, accompagnés d'un mode d'emploi qui permet de



George Brecht, *Water Yam*, 1963
Boîte en carton avec étiquette offset,
contient 69 cartes offset (fermée) :
15 × 16 × 4,5 cm
Donation de la Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection, Acc. n° : 1988.2008.1-70,
Museum of Modern Art (MoMA),
New York, USA



Yoko Ono, *Grapefruit*, 1964
Livre d'artiste, impression offset,
livre fermé : 13,8 × 13,8 × 3,2 cm
page : 13,8 × 13,8
Éditeur : l'artiste, sous le nom de
Wunternaum Press, Tokyo
Donation de la Gilbert and Lila Silverman
Fluxus Collection (inv. : 2602.2008),
Museum of Modern Art (MoMA),
New York, USA

nouvelles réinstallations en l'absence des artistes – un aspect sur lequel Wagner revient dans sa contribution (p. 198-211). De même, l'ouvrage déjà mentionné *Art as Connection* de Roland Roos est, lui aussi, lié à des instructions, quand bien même l'œuvre autorise des variations, comme Mader l'explique dans son texte (p. 194). Certes, les artistes spécifient leurs œuvres de manière plus ou moins décidée²⁵. Or, souvent, les travaux s'appuyant sur des instructions laissent néanmoins de la place à l'interprétation : ils peuvent être lus différemment selon s'ils sont lecteur·rice·s des directives, exécutant·e·s, participant·e·s à la performance, conservateur·rice·s ou les curateur·rice·s. Ces modalités exigent des musées qu'ils s'ouvrent aux intervenant·e·s qui ne sont extérieur·e·s à l'œuvre qu'en apparence (à moins que l'on adhère au principe que seul les acteur·rice·s internes répondent de l'œuvre en question). Elles conduisent en outre à la reconnaissance de savoirs, de compétences et de souvenirs incarnés, subjectifs et en lien avec un lieu précis, qui sont dispersés parmi ces réseaux d'acteur·rice·s mais indispensables à la perpétuation de l'art basé sur des instructions. Dans ces œuvres, la dépendance du souvenir laisse entendre une acceptation de la perte. Car une fois que ces connaissances et compétences se perdent, intentionnellement ou non, et qu'il n'y a plus aucun sujet « qui sait », l'œuvre est réputée perdue²⁶.

S'agissant des œuvres qui ont une existence plus éphémère que permanente dans l'espace et le temps (performances, installations, arts médiatiques), les documents filmiques, photographiques, écrits ou dessinés font office de témoins de leur matérialisation²⁷. Dans ces cas, la documentation, qu'elle soit constituée par les artistes, des assistant·e·s, des technicien·ne·s ou des collaborateur·rice·s du musée, peut être considérée comme une partition ou notation primaire ou secondaire²⁸. Comme ces œuvres sont (trop) souvent l'objet d'une ontologie de la disparition, les documentations sont cruciales pour leur préservation, comme éléments d'archives toujours plus volumineuses, où les dossiers, qu'ils soient numériques ou papier, ne cessent de s'accumuler en tant que témoignages dans l'attente d'un avenir sûr.

Cependant, toutes les œuvres ne peuvent pas être documentées comme il le faudrait,

et nombre de documentations ne livrent pas les connaissances, souvenirs et compétences incarnés et implicites qui sont indispensables pour la survie de ces œuvres²⁹. Les fameuses « constructed situations » de Tino Sehgal confèrent un nouveau sens à la documentation : par l'interdiction de celle-ci. Ainsi s'élargit la dimension du savoir subjectif, incarné et toujours en lien avec un lieu précis, qui est nécessaire à l'exécution de ses œuvres (malgré le haut degré de codification des connaissances prescrit par l'artiste). De même, les œuvres de Florence Jung appelées « Scenarios »³⁰, comme *Jung69* (2019), une des trois œuvres performatives de l'artiste de la collection de l'Aargauer Kunsthaus (en dépôt permanent de la Confédération suisse, Office fédéral de la culture) ne doivent, conformément au certificat juridiquement contraignant de l'artiste, pas être enregistrées, comme l'explique Rachel Mader dans sa contribution (p. 193-194).

Les musées, dont l'expérience porte principalement sur l'entretien physique d'objets, se voient donc confrontés à de nouvelles exigences s'ils veulent préserver les connaissances et compétences requises pour l'activation d'œuvres qui échappent aux méthodes traditionnelles de conservation. En allusion au « Répertoire »³¹ de Diana Taylor, j'appelle ce domaine des archives leur dimension virtuelle. Pour l'actualisation des œuvres, cette dernière est tout aussi nécessaire que la dimension physique des archives, avec leurs instructions ou partitions³².

Indépendamment de leur compatibilité avec la philosophie de la collection dans les fonds et musées traditionnels, le caractère qui lie les œuvres à une partition a deux conséquences importantes : premièrement, il relativise l'importance de la main artistique en tant qu'agente unique, en autorisant plusieurs intervenant·e·s sur l'œuvre ainsi qu'un grand nombre d'interprétations. Deuxièmement, une logique de partition peut libérer l'œuvre de la lourdeur de sa matérialité, car tant qu'elle pourra être remise en scène, réinstallée ou reconstituée à l'aide d'archives physiques et/ou virtuelles (par exemple en ayant recours à de nouvelles composantes), elle continue d'exister³³. Toutefois, il ne faudrait pas se laisser obnubiler par cette argumentation, car souvent c'est précisément cette prétendue liberté qui met l'existence des œuvres à l'épreuve, comme l'a montré la transmission de la collec-

tion Panza au début des années 1990. Cette collection comprend de l'art minimaliste et post-minimaliste des années 1960 et 1970, des œuvres créées dans l'esprit de la pratique post-studio, notamment de Carl Andre, Dan Flavin, Robert Irwin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris et Bruce Naumann. Giovanna et Giuseppe Panza di Biumo en ont fait don à la collection Guggenheim. Par la suite, le musée s'est vu confronté à la question de savoir ce que signifie d'hériter d'une œuvre se basée sur des instructions et des certificats. Même si de telles œuvres échappent parfois à la préservation matérielle, les normes et règles d'exécution peuvent changer au fil du temps ou être appliquées de manière disparate³⁴. Comme pour les *White Painting [three panel]* (1951) de Rauschenberg de la collection du San Francisco Museum of Modern Art³⁵, certaines présentations se référant à des conditions d'exécution spécifiques peuvent s'inscrire dans la durée, tandis que d'autres sont sans cesse réexécutées, ce qui, dans certains cas extrêmes, est même remis en question par les artistes (pour ce qui est de la collection Panza, plusieurs œuvres ont été exécutées par le collectionneur en personne).

De tels processus historiquement disparates en termes d'exposition et de classification engendrent souvent des solutions provisoires³⁶. Le nouveau semble entrer en conflit avec l'Histoire. Bien que les œuvres d'art changeantes existent depuis longtemps, l'attachement à un objet matériel porteur d'une trace autographe, au mieux auctoriale, est encore profondément enraciné dans la pratique muséologique.

Découvrir les contributions numériques de ce texte :



- 1 Bien que le mot *évènementiel* soit communément associé à la philosophie d'Alain Badiou, je l'utilise ici dans le sens d'une expression esthétique qui est véhiculée autrement qu'à travers des objets continus et (supposément) constants/immuables.
- 2 Renée van de Vall *et al.*, « Reflections on a Biographical Approach to Contemporary Art Conservation », in : *ICOM-Committee for Conservation, 16th Triennial Conference Preprints*, Lisbonne, 19-23.11.2011, p. 1-8.
- 3 Hanna B. Hölling, Francesca G. Bewer et Katharina Ammann, « Introduction. Material Encounters », in : *The Explicit Material. Inquiries on the Intersection of Curatorial and Conservation Cultures*, Hanna B. Hölling, Francesca G. Bewer et Katharina Ammann (éd.), Boston/Leyde : Brill, 2019, p. 1-14 ; v. également *Conserving Active Matter*, Peter N. Miller et Soon Kai Poh (éd.), New York : Bard Graduate Center, 2022.
- 4 La capacité des musées à « préserver » et à « conserver » a récemment été remise en question dans d'autres contextes. Les grandes collections muséales ne peuvent exposer qu'un nombre infime de leurs œuvres – un fait qui prend d'autant plus d'importance lorsque ces objets ont été volés à leurs communautés d'origine au cours des conquêtes impériales et coloniales. Tout aussi controversés, mais toutefois pour d'autres raisons, les œuvres d'art et objets de valeur qui emplissent les entrepôts des ports francs.
- 5 Font exception à cette règle entre autres les performances et œuvres conçues pour une unique présentation, qui sont délibérément vouées à la désagrégation.
- 6 V. à ce sujet et à propos des textes sur la conservation par des non-conservateur-riche-s : *Object-Event-Performance: Art, Materiality and Continuity Since the 1960s*, Hanna B. Hölling (éd.), New York : Bard Graduate Center, 2022.
- 7 Le terme « restauration » (vieux français : *restoration*) désignait un moyen de restauration de la santé ou le renouvellement de quelque chose de perdu. Le terme « conservation » remonte à la fin du XIV^e siècle et vient du mot latin *conservatio* signifiant « action de conserver, préserver, protéger ». Le verbe « conserver », du latin *conservare*, signifie « maintenir intact, préserver et garder ». Pour les termes « restoration » et « conservation », v. *Online Etymology Dictionary*, www.etymonline.com/ (dernière consultation : 22.8.2023).
- 8 Par le passé, le terme « conservateur-riche » désignait le-la curateur-riche et même le-la directeur-riche de musée ; désormais il est de plus en plus utilisé en Suisse dans le sens de restaurateur-riche/conservateur-riche.
- 9 Dans cet essai, j'ai opté pour le mot « conservation » même si j'ai conscience que dans une grande partie du monde germanophone « restauration » est encore utilisé comme terme opérationnel.
- 10 Hanna B. Hölling, Jules Pelta Feldman et Emilie Magnin, « Introduction: Caring for Performance », in : *Performance: The Ethics and the Politics of Conservation and Care*, Hanna B. Hölling, Jules Pelta Feldman et Emilie Magnin (éd.) Londres : Routledge, 2023, p. 1-20. Renée van de Vall, « Caring for contemporary art: Reflections on ethics and aesthetics in precarious times », conférence d'adieu, Université de Maastricht, janvier 2023, www.doi.org/10.26481/spe.20230119rv (dernière consultation : 22.8.2023).
- 11 V. aussi Denis Dutton, « Authenticity in Art », in : *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Jerrold Levinson (éd.), Oxford : Oxford University Press, 2003, p. 258-274. L'« authenticité » et la « variabilité » sont développées dans Hanna B. Hölling, *Paik's Virtual Archive: Time, Change and Materiality in Media Art*, Oakland : University of California Press, 2017, p. 76-92. V. aussi Brian Castriota, « Authenticity, Identity, and Essentialism: Reframing Conservation Practice », in : *What is the essence of conservation? Materials for a discussion, Papers from the ICOM-CC and ICOFOM session at the 25th General Conference held in Kyoto*, 4.11.2019, François Mairesse et Renata F. Peters (éd.), Paris : ICOFOM, 2019, p. 39-48 ; et avant Pip Laurenson, « Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations », in : *Tate Papers*, automne 2006, n° 6, www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations (dernière consultation : 22.8.2023).
- 12 *Collecting the New: Museums and Contemporary Art*, Bruce Altshuler (éd.), Princeton : Princeton University Press, 2005, p. 1.
- 13 V. *The Anarchy of Silence: John Cage and Experimental Art*, Julia Robinson *et al.*, cat. exp., Barcelone : Museu d'Art Contemporani, 2009, p. 178. Il y est fait référence à deux types d'instructions différentes pour *White Paintings*, à partir des « instructions for remaking *White Painting* (1951), 1965 » de Rauschenberg et des « sketches for white paintings, 1951-52 » de Ellsworth Kelly.
- 14 *Revisions - Zen for Film*, Hanna B. Hölling (éd.), cat. exp., New York : Bard Graduate Center Gallery, 2015.
- 15 Hanna B. Hölling, *Paik's Virtual Archive*, *op. cit.*, p. 86.
- 16 Selon Edith Decker, l'histoire de *TV Garden* a débuté lors de l'exposition *Electronic Art IV* à la Bonino Gallery de New York (15.1-2.2.1974). Les visiteurs se pouvaient regarder depuis une tribune l'installation *TV Sea* qui consistait en trois appareils en noir et blanc et 17 appareils en couleur dont les écrans étaient orientés vers le haut. Decker explique que Paik, ayant investi tout son argent dans les écrans, ne pouvait pas se permettre d'acheter des plantes. Edith Decker, *Paik Video*, Cologne : DuMont, 1988, p. 94.
- 17 *Scrim veil-Black rectangle-Natural light* d'Irwin (1977), exposé pour la première fois au Whitney Museum, a connu en 2013 une réinstallation majeure pour laquelle même le sol a été traité avec une cire plus foncée pour la faire correspondre au souvenir de l'artiste concernant la salle. Un compte rendu détaillé de cette réinstallation a été publié par Jason Tomme : « Robert Irwin, Whitney Museum of American Art », [//chinati.org/related_reading/jason-tomme-robert-irwin-whitney-museum-of-american-art/](http://chinati.org/related_reading/jason-tomme-robert-irwin-whitney-museum-of-american-art/) (dernière consultation : 22.8.2023).
- 18 Selon Goldberg, la performance requiert un autre espace que, par exemple, sa documentation ou un dessin, qui sont tous deux bidimensionnels. RoseLee Goldberg, « Space as Praxis », in : *Studio International*, n° 190, vol. 977, 1975, p. 130-136.
- 19 V. La documentation réalisée par l'artiste pour l'Aargauer Kunsthaus.
- 20 Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works, An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford : Oxford University Press, 1992.
- 21 Liz Kotz, « Post-Cagean Aesthetics and the "Event" Score », in : *October*, n° 95, hiver 2001, p. 55-89.
- 22 Par exemple les partitions évènementielles de l'artiste Fluxus George Brecht – des textes courts et énigmatiques que Brecht a repris des cours de Cage à la New School for Social Research (1958-1959) – sont transposées dans le médium du langage et apparaissent sous la forme d'instructions.
- 23 Yoko Ono, *Grapefruit*, Tokyo : Wunternaum Press, 1964.
- 24 « Document or Artwork? A Panel Discussion on Archives in the Art World », table ronde organisée par Julia Pelta Feldman, Dedalus Foundation, New York, 11.9.2018. Aga Wielocha aborde l'identité éphémère du nouvel art entre objet et document in « Art Objects as Documents and the Distributed Identity of Contemporary Artworks », in : *ArtMatters International Journal for Technical Art History*, numéro spécial 1, 2021, p. 106-113.
- 25 En anglais, on parle de *thickly* et *thinly specified works* (en français : œuvres avec « peu » et « beaucoup » de spécifications). V. Stephen Davies, *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*, Oxford : Oxford University Press, 2001 ; à propos de l'interprétation de ces termes dans la conservation : Pip Laurenson, *op. cit.*
- 26 Judit Bodor développe la pression exercée par les performances sur la culture curatoriale et conservatoire des musées dans « The «Extended Life» of Performance: Curating 1960s Multimedia Art in the Contemporary Museum », in : Hanna B. Hölling *et al.*, *The Explicit Material*, *op. cit.*, p. 117-141.
- 27 Dans la performance, les documentations (films, vidéos, photographies, textes), accessoires, costumes et vestiges, les ustensiles et reliques ont remplacé l'évènement absent et font en sorte que quelque chose de tangible, lisible et visible demeure. J'aborde ce phénomène en tant qu'esthétique de la disparition dans le contexte de la théorie du fétichisme de Freud in : Hanna B. Hölling, *Revisions*, *op. cit.*, p. 80-81.
- 28 Ailleurs, je propose de distinguer un narratif curatorial ou conservatoire, comme forme de mise en partition de l'œuvre a posteriori, d'une partition secondaire comprenant les instructions pour l'exécution – le nombre d'intervenant-e-s, les accessoires, la durée et les exigences spatiales. V. Hanna B. Hölling, « Unpacking the Score : Notes on the Material Legacy of Intermediality », in : *On Curating: Fluxus Perspectives*, n° 51, 2021.
- 29 V. aussi Pip Laurenson et Vivian van Saaze, « Collecting Performance-Based Art: New Challenges and Shifting Perspectives », in : *Performativity in the Gallery: Staging Interactive Encounters*, Outi Remes, Laura MacCulloch et Marika Leino (éd.), Berlin : Peter Lang, 2014, p. 27-41.

- 30 L'artiste qualifie ses œuvres de « scénarios » et non de performances. Entretien de Florence Jung avec l'autrice, 25.8.2023.
- 31 Mon concept des archives non physiques et le « Répertoire » de pratiques culturelles incarnées de Taylor, tous deux incontestablement nécessaires pour la perpétuation des performances, d'installations et de l'art électronique, illustrent l'insuffisance des seules archives physiques. Pour Taylor, le « Répertoire » met en scène le souvenir incarné et toutes les sortes de savoir éphémère, non reproductible. Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham : Duke University Press, 2003, p. 16-32. Hanna B. Hölling, « The Archival Turn. Towards New Ways of the Conceptualisation of Changeable Artworks », in : *Data Drift: Archiving Media and Data Art in the 21st Century*, Rasa Smite, Lev Manovich et Raitis Smits (éd.), Riga : RIXC and Liepaja's University Art Research Lab, 2015, p. 73-89.
- 32 Hanna B. Hölling, *Paik's Virtual Archive*, *op. cit.*, p. 141-166.
- 33 Il est important de distinguer la continuité spatio-temporelle des œuvres d'art qui autorisent le remplacement de leurs composantes (à condition que la forme de l'œuvre soit préservée) d'une continuité matériellement identique, qui représente une authenticité nominale et confère de la valeur à l'histoire de la production de l'œuvre d'art. En réalité, ces deux modalités se chevauchent souvent dans les œuvres d'art du milieu du XX^e siècle.
- 34 On trouvera un aperçu de l'art de la collection Panza et une présentation des réflexions que le musée a dû mener afin de comprendre le patrimoine d'une œuvre sur la base d'instructions, de certificats ou de dessins in : *Object Lessons: Case Studies in Minimal Art—The Guggenheim Panza Collection Initiative*, Francesca Esmay, Ted Mann et Jeffrey Weiss (éd.), New York : Guggenheim Museum Publications, 2021 ; Jeffrey Weiss, « Things Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art: Jeffrey Weiss on the Crisis of the Object », in : *Artforum International*, n° 51, vol. 7, mars 2013, p. 220-229.
- 35 Au fil des ans, les assistant-e-s de Rauschenberg ont procédé à diverses adaptations de *White Painting*, censé représenter une surface vierge ; l'œuvre a été exécutée, réexécutée et même repeinte. Ces adaptations sont documentées au SFMoMA sous le lien suivant : Robert Rauschenberg, *White Painting [three panel]*, 1951, www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/ (dernière consultation : 22.8.2023).
- 36 Une fine analyse de ces sujets et d'autres thèmes connexes est proposée par Jeffrey Weiss in : « Introduction », in : Francesca Esmay *et al.*, *Object Lessons*, *op. cit.*, p. 18-36.

Coopération, responsabilité et confiance – stratégies de conservation des médias électroniques

Katharina Ammann

Collectionner des médias électroniques, de l'art basé sur des paramètres temporels ou des logiciels, de l'art numérique, performatif et éphémère, ou des installations a radicalement transformé le travail du musée. De telles œuvres ne pourront subsister à long terme que si elles sont régulièrement exposées, actualisées, transférées vers d'autres systèmes d'exploitation, documentées et régulièrement commentées¹. La coopération entre les artistes et leurs assistant·e·s d'un côté et le personnel du musée – commissaires d'exposition, conservateur·rice·s, responsables des archives, technicien·ne·s – et les prestataires externes de l'autre doit être impérativement plus étroite qu'avec les œuvres d'art conventionnelles. Les médias électroniques requièrent différentes compétences et des

aptitudes, dont l'articulation idéale permet aussi de dissoudre certaines structures institutionnelles marquées par la hiérarchie. La nécessité de processus collaboratifs et interdisciplinaires et le caractère volatil des matériaux utilisés dans certains travaux artistiques suscitent depuis une bonne quinzaine d'années de plus en plus de questions en matière de coopération et de responsabilité commune. Ces questions, posées à l'art et, plus généralement, à notre monde, doivent être portées à la connaissance du public ou – comme dans le présent essai – des lectrices et des lecteurs².

« It makes absolutely no sense to just talk about technical things. » Cette phrase a été prononcée au cours d'une longue conversation avec Teresa Hubbard et Alexander Birchler concernant la manière dont leur vidéo intitulée *Eight* (2001) pourrait être projetée également dans un avenir lointain³. Cette déclaration contient les éléments nécessaires à une approche productive et prospective de l'art médiatique : compte tenu de l'extrême rapidité de l'évolution technique, il ne suffit pas de parler des conditions techniques, car nous ne sommes tout simplement pas en mesure d'anticiper les évolutions futures. Il nous faut identifier les propriétés spécifiques de l'œuvre avec l'artiste et analyser son contenu dans un contexte plus large. Bref : nous devons dialoguer.

Nombre de certificats et de directives rédigés par les artistes et exigés par la plupart des institutions lors d'un achat⁴ stipulent que l'artiste doit être contacté pour l'installation de l'œuvre. C'est le cas de la projection vidéo *Eight*, qui a intégré la collection de l'Aargauer Kunsthaus en 2004 en tant que prêt permanent, de la projection vidéo réalisée en 2016 par Christina Hemauer et Roman Keller *Solarballonflug (Gemnipass - Reggio Emilia)* et acquise en 2022, ainsi que du nouveau certificat établi par Zilla Leutenegger en 2023 à propos de son installation vidéo *Der Mann im Mond* (2000). En 1998, Hervé Graumann était déjà conscient du caractère éphémère de son œuvre numérique fondée sur une programmation de l'image à l'aide d'un vieux Macintosh, *Raoul Pictor cherche son style...* (1993-1998). Il avait même inscrit la possibilité d'une résiliation du contrat entre l'artiste et le musée comme option dans le contrat de licence de l'utilisateur. En s'appuyant

sur les quatre exemples cités, notre essai explique ce que la gestion concrète de l'art contemporain implique en termes de responsabilité partagée, de confiance mutuelle et de communication régulière.

Teresa Hubbard et Alexander Birchler : *Eight*, 2001

La vidéo *Eight* montre, avec des mouvements de caméra extrêmement lents, une fillette qui, sous une pluie torrentielle, essaie de sauver une part de son gâteau d'anniversaire (ill. p. 178). Alternant sans transition de l'espace intérieur à l'espace extérieur, ce récit réduit à l'essentiel révèle le décor du film, minutieusement construit. Fidèle à l'esprit de la *staged photography*, le couple d'artistes parle de *long photographs*, qu'il associe à leur intérêt soutenu pour les mécanismes de l'illusion cinématographique⁵. Leur *Certificate of Authenticity and Technical Requirements* de 2004 commence par une remarque signalant que l'installation vidéo doit être projetée dans un espace sombre et que, non seulement les artistes devront être consultés pour l'installation, mais qu'ils devront eux-mêmes – ou l'un ou l'une des technicien·ne·s de leur choix – être présent·e·s afin de garantir l'authenticité de l'œuvre. Suivent de longues instructions d'installation assorties de données techniques. À l'époque, ils prévoyaient déjà que ces spécifications techniques seraient bientôt obsolètes et concluent : « For the presentation of the work, it is the intention of the artists that the most up to date equipment producing the best image quality and audio environment should always be used. »⁶

Sans revenir au débat sur l'« authenticité » et l'« intention » mentionné par Hanna B. Hölling dans son texte (p. 162-175), une chose est ressortie clairement lors d'un entretien avec Hubbard/Birchler au printemps 2023 : les deux ont toujours attaché une grande importance à réaliser une présentation de l'œuvre qui ne soit pas désuète, y compris aux yeux de leur public futur. Anticipant les évolutions techniques, ils avaient tourné *Eight* au format 16:9 – alors qu'au début du XXI^e siècle, les musées ne disposaient que d'appareils de projection au format 4:3 – afin d'obtenir une image grand écran à haute résolution inspirée du cinéma. Avec le DVD



Teresa Hubbard / Alexander Birchler
Eight, 2001
Vue de l'exposition *Avant · Dedans · Après*.
La collection en transition
Aargauer Kunsthau, 2022



commercialisé à l'époque par le couple d'artistes, ni le public ni les professionnels du musée ne purent voir l'intégralité du contenu visuel original durant la première décennie. Les commissaires d'exposition, les technicien·ne·s, régisseur·euse·s d'œuvres des collections de l'Aargauer Kunsthaus étant toutefois régulièrement en contact avec le couple d'artistes depuis que l'œuvre a intégré le musée, le changement de format prévu a effectivement eu lieu dès que les projecteurs en format 16:9 sont devenus abordables. Le fait que, soudain, de nouveaux détails du contenu de la vidéo apparaissaient grâce à ce nouveau format de présentation n'a curieusement pas eu d'impact sur la réception critique de cette œuvre.

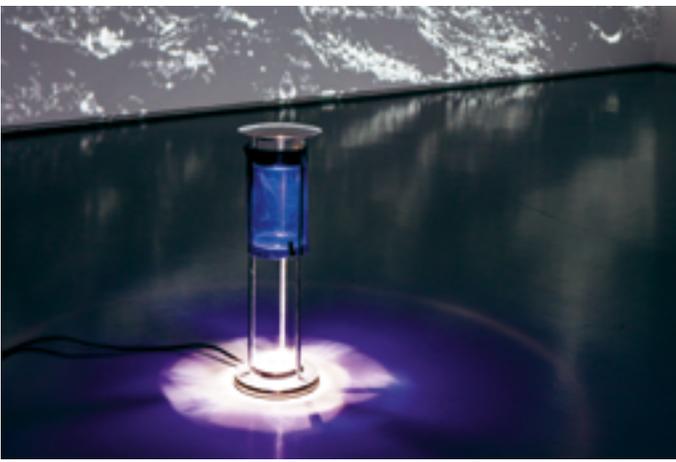
Dans le même entretien, il a apparu que, dans le vieux certificat, la raison pour laquelle Hubbard / Birchler souhaitaient une qualité de son et d'image optimale n'était pas explicitement formulée⁷. Toutefois, comme aujourd'hui, il s'agissait pour eux de créer l'effet d'une expérience cinématographique : « It is intended to be seen as a cinematic experience. For any showings in the future, we would like to simulate that cinematic experience. So, it has to be immersive. The sound has to be loud, so you have the sense that you are standing in a room where it's raining. »⁸ Ils mentionnent des écrans géants à LED comme possibilité future de présentation de *Eigh*, grâce auxquels l'obscurité exigée à l'origine ne serait plus déterminante pour le sentiment d'immersion⁹. Comme nous ne savons pas à quoi ressemblera le cinéma de demain, et que la salle de cinéma aujourd'hui partagée avec d'autres est peut-être en passe de devenir complètement virtuelle, développons l'idée et demandons-nous ce qui pourrait arriver après la disparition des artistes en personne. Un regard rétrospectif sur les débuts de leur collaboration trentenaire montre combien leur attitude à l'égard des institutions qui les exposent s'est transformée et comment les compétences dans le traitement de cette forme d'art ont évolué. Aujourd'hui, dans leurs certificats, Hubbard / Birchler n'exigent plus leur présence lors de la mise en place d'une installation, car ils se fient au fait que leurs œuvres seront exposées comme il se doit¹⁰. Outre leur confiance accrue à l'égard du personnel du musée, le couple souligne à juste titre combien de ressources et de

personnes différentes sont nécessaires jusqu'à ce que l'œuvre installée donne l'impression d'avoir été créée pour ce lieu ; et que le défi des mises à jour et des adaptations constantes est surtout un plaisir quand le musée s'investit en tant qu'interlocuteur¹¹.

Dans ce processus commun, il incombe aux musées d'aborder activement (et régulièrement) la question de l'avenir d'une œuvre avec les artistes. Avant cet entretien avec Hubbard/Birchler, nous savions que *Eight* n'était pas lié à certains appareils de lecture et d'affichage spécifiques. En revanche, nous ignorions avec quelle logique les artistes faisaient dépendre la réception de l'œuvre des réalités de la vie future. Quant à *Eight*, il est désormais clair qu'un format de présentation historisant ne sera approprié – au cas où la salle de cinéma n'aurait un jour définitivement plus cours –, mais plutôt une expérimentation des futures équipes du musée avec les possibilités cinématographiques immersives de leur génération.

Zilla Leutenegger : *Der Mann im Mond*, 2000

Compte tenu de l'évolution technique constante, Zilla Leutenegger a pris une autre décision pour son installation vidéo *Der Mann im Mond*. L'œuvre originale, entrée dans la collection en 2002, comprenait une projection vidéo en noir et blanc et une lampe placée sur le sol qui permet de visionner la diapositive de l'image du globe terrestre coloré dans l'angle supérieur gauche. La vidéo montre un paysage lunaire dans lequel une figure féminine (comme toujours, l'artiste elle-même) urine debout dans un cratère (ill. p. 186) tout en sifflant nonchalamment l'air du film *Il était une fois dans l'Ouest* et fixant le globe terrestre – comme si elle venait d'accomplir son alunissage. Dès le début, Leutenegger a conçu cette installation vidéo sous forme de projection monocanal en noir et blanc et de représentation spatiale dont la diapositive avec l'image de la planète constitue la composante variable. Les raisons de ce choix sont aussi concluantes que révélatrices des conditions inhérentes à la vidéo en tant que médium artistique. Pour les festivals et les projections vidéo, il existe la version monocanal, et pour les expositions, la version variable : « En l'an 2000,



Zilla Leutenegger, *Der Mann im Mond* (détail), 2000, Vue de l'exposition *Avant · Dedans · Après. La collection en transition*, Aargauer Kunsthaus, 2022

j'ai découvert comment rompre avec le format vidéo classique (encore 4:3 à l'époque) en agrandissant la projection avec la diapositive, ce qui me permettait à chaque fois de l'adapter à la paroi ou l'écran de projection. L'œuvre est devenue spatiale – créant un vis-à-vis –, et l'installation avec la planète en couleurs est soudain devenue plus proche de la réalité. »¹² Dans ses premières instructions d'installation en 2000, Leutenegger indique que le bord inférieur de l'image projetée doit être au ras du sol, tandis que, pour la paroi, on cherchera à atteindre le format d'image le plus large possible¹³. Ce travail a été présenté à plusieurs reprises à l'Aargauer Kunsthaus, mais vingt ans après son acquisition, un changement s'est imposé qui a soulevé plusieurs questions¹⁴. Bien que l'artiste ait testé différents projecteurs avec l'équipe technique du musée, elle s'est rendue compte que l'image du globe terrestre n'était pas assez contrastée par rapport à la projection en noir et blanc : la lampe du projecteur de diapositive était restée la même, alors que les nouvelles générations de vidéoprojecteurs étaient devenus toujours plus puissants et contrastés¹⁵. En concertation avec l'artiste, une nouvelle lampe a été fixée au plafond qui projetait désormais sur le mur une image plus fortement colorée de la Terre. Cette nouvelle luminosité a toutefois soulevé des interrogations de la part des commissaires d'exposition et de l'équipe technique, qui connaissaient l'œuvre présentée dans les anciennes expositions et le matériel documentaire : le contenu n'était-il pas modifié par l'image dé-

sormais dominante de la planète, et surtout, que faire de la lampe du projecteur de diapositives au sol, devenue inutile ? L'artiste a alors décidé que celle-ci devait rester branchée, mais sans diapositives et, un an plus tard, elle a écrit à ce sujet : « La lampe originale du projecteur de diapositive ayant encore une présence satellitaire, elle fait toujours partie de l'installation, car elle est, elle aussi, luminescente et forme un halo de lumière. »¹⁶

L'importance de ces deux facteurs – le rapport de l'intensité lumineuse entre la Lune et la Terre ainsi que l'objet lumineux dans l'espace – ne sera clarifiée qu'au cours d'un dialogue constructif avec l'artiste, ouvrant la voie à la gestion future de l'objet. D'une part, les deux projecteurs doivent présenter une intensité lumineuse ou une luminosité en lumens ANSI similaire¹⁷. D'autre part, la lampe de projection de la diapositive originale n'est pas simplement une relique, mais contribue encore, en tant qu'élément sculptural et spatial, au message poétique de l'installation. La nouvelle lampe du projecteur au plafond, en revanche, n'a pas de fonction esthétique déterminante pour l'œuvre¹⁸. Contrairement à Hubbard / Birchler, qui anticipent le développement de projecteurs toujours plus puissants pour les futures présentations de la vidéo *Eight* et se distancient ainsi de leur première présentation, Zilla Leutenegger utilise la fonction ECO du projecteur et atténue la lumière de la lampe. Outre le fait que les bords sombres de l'image vidéo sont ainsi plus faciles à dissimuler, l'image présente désormais une qualité plus douce et moins saturée, plus proche du dessin qui est à la base de l'œuvre de l'artiste.

Christina Hemauer et Roman Keller :
Solarballonflug (Gemmipass – Reggio Emilia), 2016 et *Balloon Flight Predictor*, 2021

Comme il s'agit de deux œuvres distinctes présentées et acquises en même temps lors de l'exposition collective *Art as Connection* (2021/22), la première question de l'autrice concernait leur interdépendance. Selon Hemauer / Keller, ces travaux peuvent être exposés ensemble ou séparément, bien que les pronostics de vol du *Balloon Flight Predictor* seraient moins aisément compréhensibles sans les vues



Zilla Leutenegger, *Der Mann im Mond*, 2000
Vue de l'exposition *Avant · Dedans · Après*.
La collection en transition
Aargauer Kunsthau, 2022





Christina Hemauer / Roman Keller
Solarballonflug (Gemmipass - Reggio Emilia), 2016
Vue de l'exposition *Art as Connection*
Aargauer Kunsthhaus, 2021/22



aériennes prises durant le vol du ballon solaire présentées parallèlement. Pour observer la couleur du ciel, les deux artistes ont fait voler le ballon qu'ils avaient eux-mêmes conçu, la caméra vidéo de l'aérostat filmant le vol du Valais à la plaine du Pô dans la basse stratosphère jusqu'à 17 km d'altitude. Dans le contexte de l'exposition, la vidéo est projetée sur la totalité de la surface d'une paroi indépendante¹⁹ (ill. p. 182). Avec le *Balloon Flight Predictor* exposé en même temps, Hemauer / Keller révèlent au public comment ils déterminent les différentes trajectoires de vols, notamment afin de pouvoir récupérer leur ballon solaire (ill. p. 183). Sur l'écran à LED, grâce à un ordinateur monocarte et un logiciel *open source* permettant de calculer la trajectoire des ballons solaires, on peut voir jusqu'où le ballon volerait chaque jour en partant d'Aarau. La trajectoire potentielle, recalculée toutes les demi-heures, dépend de la durée de l'ensoleillement, du vent et des nuages, donc de données qui ne sont pas mesurées par les artistes eux-mêmes. À la demande du musée concernant les mesures conservatoires liées à l'achat de l'œuvre, ils ont réagi en réécrivant le programme dans le langage de programmation Python. Programme qui peut ainsi être archivé, avec les instructions et les captures d'écran, auprès de videocompany, une entreprise spécialisée dans l'art vidéo, et être consulté de nouveau à une date ultérieure. Le couple d'artistes fait remarquer que « le calcul étant tributaire d'autres services en ligne, le risque subsiste que le programme doive être adapté au fil du temps. Nous avons déjà dû changer de service météo, car celui que nous utilisons a entre-temps été racheté et bloqué par Apple. Le calcul des données de vol a en outre été déplacé sur un autre serveur *open source* »²⁰.

Confronté à ces deux travaux, le musée doit tenir compte de deux exigences différentes. Pour la projection vidéo de la vue aérienne, il s'agira pour les futures présentations de conserver l'effet d'apesanteur. C'est actuellement le cas grâce à la projection sur une paroi suspendue²¹. Le matériel informatique ne joue pas ici de rôle déterminant. Dans *Balloon Flight Predictor*, le défi à relever ne réside pas non plus dans le matériel – l'actuel écran ne possède en effet aucune importance sculpturale spécifique –, mais plutôt dans le logiciel et la traçabilité des données



Christina Hemauer / Roman Keller
Balloon Flight Predictor, 2021
 Vue de l'exposition *Art as Connection*
 Aargauer Kunsthau, 2021/22
 en bas : capture d'écran



sur lesquelles ce travail est basé. Avec videocompany, le réseau des connaissances nécessaires s'étend ici à une société externe qui travaille en étroite collaboration aussi bien avec les artistes qu'avec l'institution.

Hervé Graumann : *Raoul Pictor cherche son style...*, 1993/1998

La satisfaction de posséder avec *Raoul Pictor cherche son style...* l'un des premiers et des plus célèbres exemples d'art informatique en Suisse est quelque peu ternie par la constatation que cette œuvre conservée à l'Aargauer Kunsthau a été exposée la dernière fois en 2009–2010 – un laps de temps très long si l'on tient compte du processus d'obsolescence rapide du matériel et des logiciels. Or, puisqu'Hervé Graumann n'a cessé de développer son *Raoul* depuis trente ans, quand on lui demande quelles ont été étapes les plus importantes de sa démarche, il répond en



Hervé Graumann, *Raoul Pictor cherche son style ...* (détail), 1993/1998

fournissant une chronologie écrite qui nous permet non seulement de situer notre version, mais aussi de découvrir l'attitude de l'artiste vis-à-vis des évolutions. Dans la version du musée, l'animation de Raoul Pictor, l'alter ego d'Hervé Graumann, est présentée sur l'écran 14 pouces d'un Macintosh Performa 5200 (ill. p. 185). Cette sympathique figure d'artiste, soigneusement stéréotypée, peint et signe dans son atelier des œuvres de divers styles que l'on peut imprimer sur l'imprimante placée à côté de l'ordinateur et acheter « pour au moins cinq francs », selon le contrat de licence (ill. p. 184). Tout comme le résultat pictural aléatoire, les mouvements et les activités du peintre dans son atelier sont à chaque fois programmés différemment. Dans la perspective actuelle, l'œuvre peut être considérée comme un exemple précurseur des images produites par un logiciel d'intelligence artificielle dont la valeur artistique fait aujourd'hui l'objet d'un vaste débat. Déjà entre la première version de 1993 et celle de 1998, que le musée possède, Graumann avait procédé à des adaptations²². Suivront d'autres étapes de développement majeures : en 2001 paraît la version flash *R.P. web studio | version internet* ; en 2009, Yves Bresson programme pour Hervé Graumann l'édition sur iPhone *v.1 - Raoul Pictor Pocket painter - iOS app*, qui permettait pour la première fois de commander les peintures exécutées à l'huile ; et à l'occasion du 20^e anniversaire de l'œuvre, Hervé Graumann réalise, en collaboration avec Matthieu Cherubini, l'application gratuite *Raoul Pictor Mega Painter* (2013) en re-

courant à la « réalité augmentée »²³. Quand on connaît la soif d'innovation qui l'anime, il n'est pas surprenant qu'à la question comment il imagine l'avenir de *Raoul Pictor* ?, Graumann indique deux directions possibles : soit plutôt comme une reconstruction (même avec la toute nouvelle technologie de l'IA), soit comme un nouveau développement dans le métavers²⁴.

Bien qu'entre-temps les responsables des départements Conservation et technique de l'Aargauer Kunsthhaus aient vérifié le bon fonctionnement des appareils et du programme, lors de ses discussions avec l'autrice, Hervé Graumann lui a soumis une proposition pour l'avenir qui prend en compte les conditions institutionnelles limitées et son rôle moteur derrière son alter ego Raoul Pictor : à la question de savoir si ce travail pourrait un jour être montré uniquement sous forme documentaire, avec les œuvres imprimées, il répond que, comme lors du décès d'un artiste réel, ses œuvres et les documents de travail pourraient être exposés : « Le fait que le peintre à l'écran produit dans le réel (dans sa version originale) c'était aussi ça : le jour où il est "mort" il y aura toujours ses "œuvres", ainsi que des copies d'écrans, du matériel, des traces de son "existence", pourquoi pas... Ça peut être drôle. »²⁵

Avec un projet d'une telle radicalité, Hervé Graumann va au-delà des limites de la dialectique habituelle de l'art médiatique²⁶. Et même si les appareils historiques sont importants pour la compréhension du contexte de la création ou des différentes versions de l'animation, il ne s'agit pas pour lui d'assurer que le programme puisse être montré indéfiniment sur ces appareils, notamment par une émulation ou une simulation. Alors que l'artiste lui-même développe les générations suivantes de *Raoul Pictor* dans de nouveaux formats et pour de nouveaux supports, la version conservée à l'Aargauer Kunsthhaus pourrait, dans un avenir proche et en dernier ressort, n'être visible que sous forme documentaire. Seuls les échanges personnels permettront d'arriver à une telle prise de conscience et à un consensus entre l'artiste et l'institution.



Hervé Graumann, *Raoul Pictor cherche son style ...*, 1993/1998



Coopération, responsabilité et confiance

Les quelques exemples cités ici montrent à eux seuls l'étendue des approches en matière de conservation des œuvres, de pratiques curatoriales, ou encore de faisabilité technique. Si le matériel informatique d'origine joue un rôle important dans les œuvres de Leutenegger et Graumann en tant que vestige, ce la n'est pas le cas chez Hemauer / Keller ou Hubbard / Birchler. Dans le *Balloon Flight Predictor* de Hemauer / Keller, les mises à jour des logiciels qui ne cessent d'évoluer relèvent de la responsabilité du musée, au contraire du *Raoul Pictor* de Graumann, dont les formats ultérieurs nouvellement programmés et développés sont des œuvres autonomes. Alors que la vidéo de Hubbard / Birchler doit être restituée dans une qualité de l'image toujours plus proche de la perfection, celle de Leutenegger devrait globalement conserver l'effet de l'époque de sa création. Chaque cas doit être considéré individuellement. Que la technique doive être constamment adaptée aux progrès technologiques ou que la forme de présentation originale doive être, dans l'idéal, conservée, l'institution est invitée à relever le défi. Pour un traitement pleinement responsable d'œuvres qui se transforment, il est essentiel que la communication entre l'institution et les artistes se poursuive au fil des ans, que d'autres spécialistes ainsi que les prestataires externes ou les assistant·e·s de l'artiste soient impliqué·e·s, et qu'au sein même de l'institution il règne une communication transparente et équitable entre curateur·rice·s, les régisseur·euse·s des collections, et l'équipe chargée de la technique. Même si l'importance d'une base documentaire commune soigneusement entretenue est reconnue, une telle base doit faire l'objet de vérifications et, au besoin, être adaptée à chaque nouvelle installation. Comme le personnel du musée a souvent recours au matériel de documentation d'expositions précédentes lors de nouvelles présentations, mais que les points de repère d'une forme antérieure de la présentation ne sont pas toujours pertinents, il est important que le dialogue avec les artistes soit maintenu. Nous faisons chaque jour l'expérience de ce changement de paradigme dans une pratique muséale qui repose de plus en plus sur une coopération consciente, une respon-

sabilité partagée et une confiance réciproque au sein de tout ce réseau de parties prenantes. En général, dans l'art médiatique, la règle veut que plus nous montrons une œuvre et en parlons et plus nous acceptons ce processus comme une stratégie de conservation, plus elle a des chances de surmonter l'épreuve du temps. À nous de préparer ensemble son avenir.

Découvrir les contributions numériques de ce texte :



- 1 Dans son essai « Framing Intention. Presentation as Preservation Strategy in Video Art », l'autrice en arrive à la conclusion qu'une présentation récurrente de la vidéo ou l'installation d'un travail réalisé sous forme de vidéo constitue en même temps la stratégie de conservation la plus efficace. Compte tenu du caractère latent propre à ce média, qui doit d'abord se matérialiser et se spatialiser sous une certaine forme pour être vu, chaque nouvelle présentation garantit son fonctionnement futur. V. *The Explicit Material. Inquiries on the Intersection of Curatorial and Conservation Cultures*, Hanna B. Hölling, Francesca G. Bewer et Katharina Ammann (éd.), Leyde/Boston : Brill, 2019, p. 142-166.
- 2 L'ouvrage intitulé *Rethinking Curating. Art after New Media* part du principe que le travail avec des médias interactifs, basés sur des processus et orientés sur des réseaux, permet et nécessite de nouveaux modes de conservation. V. *Rethinking Curating. Art after New Media*, Beryl Graham et Sarah Cook (éd.), Cambridge, MA : MIT Press, 2010. Dans *Preserving and Exhibiting Media Art*, de nouvelles stratégies de conservation et de documentation sont discutées, notamment dans l'entretien avec la conservatrice Pip Laurenson, afin d'attirer l'attention sur la collaboration impérativement nécessaire et de plus en plus étroite entre les commissaires d'exposition, les historien·ne·s de l'art et les conservateur·rice·s. V. Julia Noordegraaf, « Case Study: The Conservation of Media Art at Tate. An Interview with Pip Laurenson », in : *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*, Julia Noordegraaf et al. (éd.), Amsterdam : Amsterdam University Press, 2013, p. 282-290. Quant à l'ouvrage *Authenticity in Transition. Changing Practices in Art Making and Conservation*, il analyse les défis matériels que posent l'art médiatique et l'art contemporain dans son ensemble, ainsi que l'assouplissement des différentes fonctions professionnelles. V. *Authenticity in Transition: Changing Practices in Art Making and Conservation*, Erma Hermens et Frances Robertson (éd.), Londres : Archetype Publications, 2016.

- 3 Teresa Hubbard et Alexander Birchler dans un entretien du 14 février 2023 avec l'autrice.
- 4 Pip Laurenson parle de ce processus de formalisation qui s'instaure généralement lorsqu'une installation basée sur des paramètres temporels entre dans une collection. Pip Laurenson, « Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations », in : *Tate Papers*, n° 6, automne 2006, www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations (consulté en dernier le 25.8.2023).
- 5 Hubbard / Birchler, 14.2.2023, *op. cit.* En 2013, Hubbard / Birchler produisent une nouvelle vidéo intitulée *Eighteen*, tournée avec la même protagoniste et se référant directement à la première version qui se trouve également dans la collection de l'Aargauer Kunsthaus.
- 6 Teresa Hubbard / Alexander Birchler, *Certificate of Authenticity and Technical Requirements: Eight, 2001*, 14.4.2004.
- 7 Actuellement, ils élaborent un nouveau certificat pour l'Aargauer Kunsthaus.
- 8 Hubbard / Birchler, 14.2.2023, *op. cit.*
- 9 « We really think as the cinematic experience evolves, the work can also evolve. At the beginning, we always insisted it needs to be a dark room and a projection just because that is the closest experience of being in a cinema. As technology evolves, cinemas are maybe converting to screens rather than projective film. Like these newest video tile walls started to become very popular. I can imagine that Eight can be shown this way. I think people's perception of cinema changes, and with our work we are not so fixed on this notion that it needs to stay in the way we showed it at the time when we presented it. » Hubbard / Birchler, *ibid.*
- 10 « The thing that's changed is the experience of curators and of museums that has exploded with their experience of working with media and artists working in media. [...] So I think 30 years ago the idea that we would say to a curator, "You can take this film installation and just experiment [...]". But I think I'm much more open now, because I see that everything from the institutional experience to the interest of curators and just their knowledge has evolved. » Hubbard / Birchler, *ibid.*
- 11 « When it's done well, our work looks easy. It looks like "Oh, this work belongs here, was always here" but that takes a lot of resources and a lot of work by a lot of people to make that happen. » Hubbard / Birchler, *ibid.*
- 12 Zilla Leutenegger dans un courriel adressé à l'autrice le 23 mars 2023.
- 13 Zilla Leutenegger, certificat pour *Der Mann im Mond* (2000) comportant des instructions d'installation, 2000.
- 14 Présentation dans l'exposition *Avant · Dedans · Après. La collection en transition* (2022).
- 15 L'amélioration de la qualité de l'image des nouveaux projecteurs résulte d'une meilleure résolution (nombre de pixels), de la luminosité (lumens ANSI) et du rapport de contraste. Même lorsque l'intensité lumineuse est réduite ou que les nouveaux projecteurs fonctionnent en mode ECO (économie d'énergie), ils offrent une bien meilleure différenciation que les anciens grâce à un plus grand nombre de nuances de couleurs.
- 16 Zilla Leutenegger dans un courriel adressé à l'autrice le 3 février 2023.
- 17 « Die Dia-Projektion Erde und die Video-projektion der Figur auf dem Mond stehend sollen in einer ähnlichen ANSI-Lumen-starken Projektion einander angepasst werden » Zilla Leutenegger, *ibid.*
- 18 « Die neue Dia-Lampe ist eine Gobolampe und auf dem neuen Stand, immer noch gut erhältlich auf dem jetzigen Markt – sie kann aber auch ersetzt werden, da das Objekt «Lampe» keine Wichtigkeit hat – das Bild der Erde ist nicht eine von mir bearbeitete oder spezielle Erde – somit kann man eine auf dem Markt erhältliche Gobo-Dia-Scheibe neu bestellen. » Leutenegger, 23.3.2023, *op. cit.*
- 19 « Projektion auf freistehende Wand, randlos bis zum Boden mit Sitzgelegenheiten in einem abgedunkelten Raum. Nach Möglichkeit Raumfarbe RAL 7042, Projektionsfläche weiss. » Christina Hemauer et Roman Keller, *Nutzungsvereinbarung für das Aargauer Kunsthaus*, 6.1.2023.
- 20 Hemauer / Keller dans un courriel adressé à l'autrice le 16 mars 2023. Les deux artistes précisent certains détails supplémentaires concernant la précédente base de calcul dans un courriel du 17 février 2023 à une autre collaboratrice du musée : « Die Berechnungen basieren auf einem von der Cambridge University Spaceflight Student Society (www.cusf.co.uk/about) entwickelten Flugrouten-Vorhersage für Ballone (www.sondehub.org). Wir haben diese Open Source Software dazu genutzt, eine Vorhersage für Solarballone zu berechnen, was von dem Programm nicht vorgesehen ist. Die Flugrouten-Voraussage wiederum basiert auf Daten, die sonst für Wettervoraussagen genutzt werden : <https://www.ncdc.noaa.gov/data-access/model-data/model-datasets/global-forecast-system-gfs>. Zusätzlich verwenden wir noch Vorhersagen von Meteo Schweiz und Darknet. Darknet wurde leider von Apple gekauft und stellte seinen Service Ende März ein. Auch bei der Flugvorhersage-Plattform hat sich einiges geändert, weshalb wir unsere Programmierung anpassen müssen. »
- 21 « Es geht um die möglichst immaterielle, frei schwebende Qualität der Projektion. Das randlose, bis zum Boden reichende Bild unterstützt beim Betrachten die schwebelose, schwebende Empfindung. » Hemauer / Keller dans un courriel adressé à l'autrice le 17 avril 2023.
- 22 « La première modification du projet peut sembler minime. Très rapidement après la version 1.0 on ne trouvait plus d'écrans 12 pouces (512 × 384 pixels), j'ai dû redessiner l'atelier pour un écran 14 pouces (640 × 480 pixels). Je voulais que l'atelier remplisse complètement l'écran et ne voulais pas de marges noires autour. J'en ai aussi profité pour améliorer le code de l'animation. J'ai vite constaté que ce type de travail était très dépendant du hardware et plus tard, quand le OS du Mac est passé en OS X, aussi au software (l'application ne fonctionnait plus). » Document rédigé par Hervé Graumann dans un courriel adressé à l'Aargauer Kunsthaus le 8 février 2023.
- 23 Résumé de Bettina Back : www.hek.ch/sammlung/kunstwerke/raoul-pictor-mega-painter/ ou sur le site web www.raoulpictor.com (consultés en dernier le 25.8.2023).
- 24 « Peut-être que tout pourrait être virtuel, Metavers ou autre, on pourrait voir la pièce telle qu'elle était fonctionner avec un masque immersif ou un casque directement relié au cortex visuel... L'intelligence artificielle pourrait coder tout ça (ou y participer) et l'ensemble, bien qu'étant une forme de reconstitution, pourrait restituer cette époque révolue. Récemment, j'ai échangé avec l'artiste Jonathan Delachaux, qui développe sa ville imaginaire Tchan-Zäca en collaboration avec le producteur zurichois Roger Haas sur la plateforme ArtMeta. Jonathan se disait que pour les trente ans de Raoul P. il imaginait baptiser une route de sa ville avec le nom du peintre. Aussi qu'un atelier pourrait être installé dans cette ville et que ce projet aurait ainsi une possibilité de se développer via ces technologies. Il s'agirait d'une nouvelle version. Faire évoluer le projet dans ce sens me semble une voie très intéressante à explorer. » Hervé Graumann, 8.2.2023 *op. cit.*
- 25 Hervé Graumann dans un courriel envoyé à l'autrice le 11 février 2023.
- 26 La question de l'« originalité » historique des appareils a été largement débattue dans le contexte de la conservation de l'art électronique depuis le début des années 2000 et est, selon Joanna Phillips, « un exercice d'équilibre entre rediffusion autorisée et interprétation fidèle à l'authenticité historique ». V. Joanna Phillips, « The reconstruction of video art. A fine line between authorized re-performance and historically informed interpretation », in : *Reconstructing Swiss video art from the 1970s and 1980s*, Irene Schubiger (éd.), cat. exp. (Lucerne, Kunstmuseum Luzern), Zurich : JRP | Ringier, 2009, p. 158-165.

Matérialité des performances et statique du musée

Rachel Mader

Bien que les institutions artistiques ne collectionnent les performances de manière ciblée que depuis une dizaine d'années, on pense couramment à tort que ce type d'art éphémère n'est devenu un objet de musée qu'en raison de ces récents efforts¹. Cette présomption est soit décrite comme la conséquence d'une attitude artistique qui voulait voir le performatif compris comme une opposition au canon de valeurs du monde de l'art de l'après-guerre, soit justifiée par le rejet de la part des musées estimant, au regard du caractère éphémère de cet art, ne plus être en mesure de répondre à leur mission de conservation². Cependant, les liens étroits entre les processus artistiques éphémères et les mécanismes de gestion au sein d'un musée sont beaucoup plus complexes, comme le montrent de nombreuses études à ce sujet. Les musées se sont intéressés à cette forme d'art dès les débuts de l'art performatif dans les années 1960, faisant office par exemple de lieu d'accueil et collectant des fragments de prestations qui sont aujourd'hui de précieux témoignages. Par ailleurs, le statut imprécis des œuvres performatives soulève toujours des questions sur le plan de la conservation et parfois même du droit. De même

le marché de l'art, comme les galeries et les collectionneur·se·s privé·e·s, trouva rapidement les moyens de faire des œuvres comportant des éléments performatifs des objets négociables, et ce très souvent en étroite coopération avec les artistes eux-mêmes³. Néanmoins, la relation entre art performatif et collection est restée longtemps problématique. Cette forme d'art, caractérisée par la fugacité et la célébration du moment, semblait contraster au plus haut point avec l'institution que représente un musée ayant pour mission de conserver ses objets dans un état aussi inchangé que possible. C'est précisément à cette zone de tensions que la discipline de la conservation s'est avant tout attaquée ces dernières années, soulignant sous forme d'auto-critique qu'au regard de l'évolution des pratiques artistiques vers des formats dits temporels, il est urgent de revoir les paramètres de son action. Cela traduit un changement de paradigme dans la relation entre création artistique et pratiques muséales, latent depuis déjà un certain temps mais dont les musées ne se sont emparés et ne se réclament ouvertement dans leur programme que récemment : les musées ne se considèrent plus exclusivement comme des lieux de collection et de préservation, mais – comme le dit l'UNESCO – « [comme] des plateformes de débat et d'échange, s'intéressant aux problèmes complexes de la société et encourageant la participation de la société civile »⁴. L'art de la performance est, selon la thèse du présent texte, étroitement lié à ce changement qu'il a aussi fait avancer ponctuellement.

Évolution de l'objet de collection et de l'idée que l'on s'en fait

Pendant très longtemps, l'objet de collection semblait défini ontologiquement : initialement l'œuvre d'art acquise avait été conçue en tant qu'unité cohérente, présentant un état original qu'il convenait d'enregistrer et de préserver aussi longtemps et intégralement que possible. Depuis les années 1960, nombre de pratiques artistiques ont remis en question ces principes : outre la performance, citons par exemple l'art cinématographique et vidéo, ou bien encore des œuvres conceptuelles ou *in situ*, qui tous se caractérisent par une variabilité artistiquement voulue. Dans le monde anglophone, leur spécificité est syn-

thétisée dans l'expression *time-based* et a déjà conduit à la création de départements distincts dans les musées ainsi qu'à de vastes projets de recherche. Il ne s'agissait pas seulement d'établir une nouvelle compréhension de l'objet, qui, comme le suggère la conservatrice Pip Laurenson, spécialiste de l'art temporel, doit être déterminée moins par l'authenticité matérialisée qu'au moyen de son identité résultant des contenus. Il s'agit également d'adapter les processus de travail au sein même des institutions, de sorte qu'elles soient en mesure de tenir compte de cette nouvelle perception⁵. Et c'est précisément ici que le changement de paradigme évoqué au début à propos des processus curatoriaux et conservatoires devient, certes indirectement, mais inéluctablement, perceptible : souvent, il ne s'agit plus d'acquérir un objet d'art tangible, mais bien plus d'adapter celui-ci au contexte muséal en échange direct avec les artistes ; de plus, lors de son entrée dans la collection, l'institution ne dispose pas d'une version achevée d'une œuvre d'art, notamment parce que chaque réactivation doit réagir à la situation spécifique du moment et des lieux. Lorsque le Stedelijk Museum d'Amsterdam a décidé en 2019 d'acquérir la performance *Higher xtn.* (2018, ill. p. 190) de Michele Rizzo suite à une présentation dans ses murs, ce n'est pas seulement l'œuvre qui a d'abord dû être enregistrée comme objet de collection. Il a également fallu, en partant de rien, établir les modalités nécessaires à l'entrée et l'entretien d'une performance live au sein du musée. Après de longs entretiens avec l'artiste, une partie des mesures élaborées à cette fin ont permis de définir, entre autres, la conception de l'ouvrage en tant qu'édition ou bien encore les conditions d'une réactivation⁶. Des entretiens ont aussi joué un rôle central lors de la réexécution des trois œuvres de Joan Jonas, que la Dia Art Foundation a mises en place comme installations à long terme sur son site Dia Beacon, au nord de New York, à l'été 2021. L'exposition comprend trois ensembles d'œuvres de l'artiste, deux installations datant des années 1970 ainsi qu'une performance de 2005/2006, conçue comme œuvre de commande pour la fondation privée, que l'artiste a maintenant recomposées en un « new, site-specific layout » (ill. p. 190)⁷. Au cours de plusieurs séjours sur place, parfois longs, l'artiste et l'équipe du Dia Beacon –



Michele Rizzo, *Higher xtn.*, 2018
Performance Stedelijk Museum Amsterdam



Joan Jonas, *The Shape, the Scent, the Feel of Things*, 2004, Vue de l'exposition
Dia Beacon, Beacon, New York, 2021

outre la curatrice Heidie Giannotti, dont l'expertise technique était également indispensable – ont concocté le nouvel arrangement au fil d'un « collaborative process », de même pour la documentation de cette méthode de travail⁸. Et bien que la Dia Art Foundation ait qualifié les perspectives de l'artiste de « paramount throughout every detail of this installation »⁹, cette dernière a elle-même fait preuve d'un grand pragmatisme, notamment lorsqu'il s'est agi de reproduire certains éléments matériels de l'installation, et a confié l'ensemble de la mise en œuvre concrète aux responsables de Dia Beacon¹⁰. De telles modalités de travail traduisent de manière éloquente les changements que les œuvres temporelles exigent dans un contexte muséal et qui, souvent, ont déjà eu lieu, petit à petit et par pure nécessité : un enregistrement centré sur la matérialité cède la place à une intégration

basée sur le dialogue et orientée vers le processus, qui doit, en outre, être abordée sous l'angle de la *cross-disciplinary*¹¹. Cela vaut tout particulièrement lorsque l'œuvre devient une œuvre du seul fait de son entrée dans la collection, comme ce fut par exemple le cas pour le travail de San Keller *Sans titre* (Keller) (2009, ill. p. 191), dont l'artiste a fait don à l'Aargauer Kunsthau en 2009. Celui-ci se compose de reliquats et de documents venant de performances antérieures, que l'artiste a sélectionnés dans son important fonds puis assemblés en une nouvelle œuvre à part entière. Une vidéo (ill. p. 192) qui retrace ce processus de sélection en fait aussi partie. Une présentation de ce travail n'a pas encore eu lieu jusqu'à présent, si bien que les questions portant sur l'activation sont en grande partie en attente de réponses. Cela va tout à fait dans le sens de San Keller, qui met ainsi en pratique son principe artistique fondamental consistant à recréer ses œuvres dans chaque nouvelle situation, même dans un contexte muséal¹². Dans le cas présent, il en résulte que les responsables de la collection se voient accorder une grande marge de manœuvre, une situation nouvelle à laquelle les institutions doivent désormais faire face.

La vie des documents et l'espace d'improvisation

Parmi les musées qui acquièrent des œuvres temporelles et performatives depuis déjà un certain temps, nombreux sont ceux qui ont réagi aux nouvelles exigences en élaborant des documents visant à clarifier les spécifications complémentaires et permettre leur communication de façon pérenne. La Tate Modern de Londres, par exemple, a développé ce que l'on appelle des « Documentation Tools » dans le cadre du projet de recherche *Documentation and Conservation of Performance* (2016–2021) – en partant de sa propre expérience suite à l'acquisition de performances depuis 2005. Cela permet non seulement de caractériser et d'enregistrer l'ouvrage proprement dit, mais aussi son activation. De même, des formats de documentation spécifiques ont été mis en place pour les accessoires matériels, et une « map of interactions » a pour objectif de décrire de manière aussi complète que possible le réseau (« human and non-human ») indispensable à la préservation et



San Keller, *Sans titre (Keller)*, 2009
Photo du dépôt 2023



San Keller, *Sans titre (Keller)* (détail), 2009
Image extraite de la vidéo

la réexécution¹³. Dans les rapports portant sur la pratique d'autres institutions, les curateur·rice·s et conservateur·rice·s soulignent que les documentations ne sont nullement achevées une fois l'acquisition réalisée. Il faut, bien au contraire, sans cesse les actualiser avec les retours d'expérience suite à de nouvelles activations, d'autant plus s'il s'agit, en termes de compétences nécessaires, de connaissances corporelles, des interprètes impliqués. C'est le cas, par exemple, de l'œuvre désormais légendaire de Simone Forti *Huddle* (1961, ill. p. 193), que le Museum of Modern Art à New York a acquise en 2015. L'examen analytique des premières présentations mène Athena Holbrook, la curatrice responsable à l'époque, à la conclusion que tant la transmission physique des connaissances que l'implication des groupes pertinents (par exemple du monde de la danse) sont essentielles pour garder *Huddle* adéquate, c'est-à-dire vivante¹⁴.

Il n'est pas rare non plus que les documents soient conçus en étroite collaboration avec les artistes eux-mêmes, avec l'intention non pas de suivre avant tout les routines institutionnelles d'acquisition, mais de répondre de manière optimale aux exigences spécifiques de l'œuvre artistique en question. « Recognising a strong engagement is needed before acquiring a performance », conclut Eric Booker, curateur au Studio Museum in Harlem, après avoir accompagné la première acquisition d'une performance live pour son institution. Suite à la résidence de l'artiste principalement performative Autumn Knight, le Studio Museum in Harlem décida de faire entrer dans sa collection la performance, déjà réalisée, *WALL* (2016, ill. p. 193). L'œuvre était en quelque sorte un terrain inconnu, notamment parce qu'elle faisait appel à des figurants, ce qui incita Eric Booker à confier l'élaboration de la documentation requise à Cori Olinghouse, spécialisée dans la conservation de l'art performatif¹⁵. Au final, huit documents furent réalisés avec pour objectif d'appréhender l'œuvre selon différents axes et permettre sa réactivation. Ils comprennent, outre une « Opening Letter » dans laquelle l'artiste caractérise son œuvre, le « Ethical Outline », qui établit les règles de base de la coopération avec les figurants, ainsi qu'un protocole d'actions comprenant des informations techniques, logistiques et chorégraphiques pour de nouvelles exécutions¹⁶. De ce fait,



Simone Forti, *Huddle*, 1961
Performance, 10 min., Committee on Media and Performance Art Funds, object number: 1766.2015.1, Museum of Modern Art (MoMA), New York, USA



Autumn Knight, *WALL*, 2016/2019
Performance, 45 min.
The Studio Museum in Harlem
Achat du musée avec les moyens de la commission des acquisitions 2017.41, Danspace Project, New York, NY. Krystique Bright, Niala Epps, Leila Fuentes, Mzuri Hudson, Tanisha Jones, Autumn Knight, Mia Matthias, Shelly Montrose, Sandra Parris, Sydney Rodriguez, and Natasha L. Turner

les artistes se voient attribuer – ou plutôt endosser – un rôle plus important lors de l'entrée d'une œuvre performative dans une collection que ce n'était le cas auparavant avec les œuvres se présentant sous forme d'objets. C'est exactement dans cette perspective que l'artiste suisse Florence Jung, présente dans la collection de l'Aargauer Kunsthaus avec les performances *Jung53* (2017), *Jung69* (2019) et *Jung75* (2020), adopte une approche très proactive avec son contrat type qui existe depuis 2017 pour la vente

de ses scénarios (elle ne parle pas de performances)¹⁷. Avec le prix de 20 000 francs suisses reçu à l'occasion des Swiss Art Awards, elle a engagé une juriste française afin de mettre au point un document contractuel qu'elle pourrait utiliser à l'avenir pour toutes ses ventes – car vendre son travail à des collections est bien son objectif. L'artiste ne souhaite pas laisser les clarifications contractuelles aux seuls soins des responsables des collections, mais leur laisse toutefois une certaine marge de manœuvre dans l'arrangement des scénarios ainsi que pour les réactivations. Non seulement parce que, par principe, elle ne conçoit ses œuvres que sur invitation, mais aussi parce que les responsables des musées maîtrisent souvent bien mieux les questions de détail¹⁸.

Des deux derniers exemples cités ressort une nouvelle conception et répartition des compétences entre responsables de collection et artistes. Si ces derniers, en raison du caractère éphémère de leur travail, tiennent à préciser clairement l'idée de l'œuvre et les grandes lignes d'une nouvelle présentation dans les documents accompagnant la vente, ils laissent en revanche aux bons soins des experts en collection les décisions touchant au quotidien de l'institution. Chez Autumn Knight, par exemple, le nombre d'interprètes invités peut parfaitement varier en fonction de l'espace disponible, tandis que Florence Jung invite les institutions à recourir aux matériaux présents sur place pour ses scénarios. Il n'est donc pas surprenant que tous les musées ne réagissent pas de la même manière à ces nouvelles compétences qu'ils se voient attribuer. Si rares sont ceux en mesure d'entreprendre des efforts de conservation d'une ampleur comparable à ceux de la Tate, l'exemple du FRAC (Fonds régional d'art contemporain) Lorraine, qui depuis sa création en 1983 collectionne exclusivement des œuvres d'art immatérielles, montre cependant qu'une nécessaire approche taillée sur mesure peut être abordée avec une bonne dose de pragmatisme. Selon Claire Valageas et Agnès Violeau, les deux curatrices responsables, la volonté d'établir un dialogue continu comme condition de base doit toutefois exister¹⁹.

Sollicitude et dialogue : changement de paradigme dans les collections et la conservation

Le fait que les musées sont de plus en plus disposés à s'engager en faveur de ces pièces d'exposition encore inhabituelles, c'est ce que démontre l'achat d'une œuvre de Roland Roos par l'Aargauer Kunsthaus. Conçue au départ comme une contribution à l'exposition *Art as Connection* (2021/22), l'œuvre du même nom (2021, ill. p. 195) peut aussi, comme les travaux de Florence Jung, être considérée comme faisant partie du groupe de ce que l'on appelle les *delegated performances*. Ce terme fait référence à des performances dans lesquelles les artistes ne se produisent pas eux-mêmes, mais pour lesquelles ils conçoivent simplement des protocoles d'actions ou des chorégraphies exécutées ensuite par des tiers. Selon l'historienne de l'art Claire Bishop, ce format, du fait d'une mise en œuvre indépendante des artistes, tient particulièrement compte de l'intérêt croissant des musées pour l'art de la performance. Toutefois, il comporte aussi le risque d'un recours abusif à des tiers, selon la thèse de Claire Bishop. En effet, souvent mal rémunérés – généralement en honoraires sur la base d'une embauche temporaire –, ces derniers doivent se glisser dans un rôle qui ignore leur propre précarité²⁰. Beaucoup de jeunes artistes performatifs prennent en compte cette situation en fixant des mesures préventives par écrit. Roland Roos s'est penché également sur ce sujet dans son travail, prudemment et artistiquement mais avec détermination. Le concept présenté dans un protocole d'actions prévoit que le personnel de caisse demande aux visiteurs s'ils connaissent Roland Roos. Si c'est le cas, et il n'est pas nécessaire que ce soit l'artiste en personne, ils peuvent entrer gratuitement au musée. Le personnel de caisse impliqué n'est donc pas recruté spécialement, mais se voit confier une nouvelle tâche lors de l'exécution de l'œuvre de Roland Roos, tâche à laquelle il est préparé à l'aide de textes décrivant l'intention de l'artiste et de rapports d'expérience antérieurs²¹.

Finis le temps où seuls les restes de performances se retrouvaient dans les musées où une expertise, sous l'angle de l'histoire de l'art,



Roland Roos, *Art as Connection*, 2021
Vue de l'exposition *Art as Connection*
Aargauer Kunsthhaus, 2021/22



les élèvent parfois tout de même au rang d'œuvres à part entière²². De ce fait, l'idée que les performances doivent s'adapter aux règles institutionnelles en entrant au musée semble également avoir largement disparu. En revanche, il y a de plus en plus d'institutions, tel l'Aargauer Kunsthaus²³, qui ont l'intention de concilier leurs méthodes de travail avec les spécificités de la pratique artistique, y compris pour l'activité de collection. Philip Bither qui, en tant que *Senior Performing Arts Curator* au Walker Art Center de Minneapolis, s'occupe de l'acquisition de performances depuis de nombreuses années, y voit même l'opportunité de libérer les institutions de longue tradition de leurs structures rigides et de les faire évoluer²⁴. Toutefois, promesse et défi sont très proches l'une de l'autre, car les ressources et les compétences requises pour l'image institutionnelle d'un « caretaker of an organic organism » ne sont en aucune façon disponibles à tous les niveaux²⁵. L'échange entre spécialistes sur les différents domaines de compétence devrait être facilité, la hiérarchisation des connaissances, par exemple entre expertise technique et expertise liée au contenu, abolie, et, d'une manière générale, une pluralité de voix devrait être visée. Cela ne demande pas nécessairement des actions de l'ampleur du projet de recherche de la Tate – de petites institutions telles que le FRAC Lorraine prouvent qu'une bonne part peut être mise en œuvre avec une sensibilité et une curiosité pour les spécificités de l'art contemporain.

Découvrir les contributions numériques de ce texte :



- 1 En 2005, la Tate Modern de Londres fut l'un des premiers musées à acquérir une performance live, *This is propaganda* (2002) de Tino Sehgal. D'autres acquisitions de Sehgal suivirent : en 2005 aussi, *Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things* (2000) entrant dans les collections du Stedelijk Museum d'Amsterdam et, en 2006, le Van Abbemuseum d'Eindhoven achetait *This is Exchange* (2002). En 2008, le MoMA de New York acheta également une œuvre de Sehgal, *Kiss* (2003), et en 2014 le Kunsthaus Zürich se dotait lui aussi d'un travail de Sehgal, l'artiste qui vendit de loin le plus de performances live dans les premières années. La Tate acquérait également en 2005 une œuvre de Roman Ondak (*Good Feelings in Good Times*, 2003), ainsi que *Tatlin's Whisper #5* (2008) de Tania Bruguera en 2009.
- 2 Pour le *topos* « performance [...] as an art of resistance », v. notamment l'introduction de Nancy Princenthal in *Regarding Today's Art. Performance Notations*, Richard Flood et Nancy Princenthal (éd.), Philadelphie : Foundation for Today's Art, 1984, s. p. Pour le *topos* sur la performance en tant que moment unique et éphémère, v. Rebecca Schneider, « Performance Remains », in : *Performance Research. A Journal of the Performing Arts*, vol. 6, n° 2, 2001, p. 100-108. L'historienne de l'art et curatrice RoseLee Goldberg, spécialisée dans l'art performatif, désigne le passage au nouveau millénaire comme étant le moment où l'art de la performance sortit de l'ombre et fut remarqué par le grand public s'intéressant à l'art. V. RoseLee Goldberg, *Performance Now. Live Art for the 21st Century*, Londres : Thames & Hudson, 2018, p. 7.
- 3 Ces diverses pratiques du marché de l'art concernant l'art performatif, en général soumises à un pragmatisme au quotidien, ne sont encore que très peu étudiées. Un examen, par exemple des activités du gale-riste new-yorkais Leo Castelli ainsi que du couple de collectionneurs étatsuniens Dorothy et Herbert Vogel témoigne de leur engagement précoce dans la vente ou l'acquisition d'œuvres performatives. Les deux archives sont accessibles aux Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C., v. www.aaa.si.edu (dernière consultation : 4.7.2023).
- 4 www.unesco.org/fr/museums (dernière consultation : 4.7.2023).
- 5 À titre d'exemple, mentionnons ici les efforts de Pip Laurenson elle-même, qui fut directrice de la « Time-based Media Conservation » à la Tate Modern de Londres et a défini dans plusieurs publications les enjeux théoriques fondamentaux. V. par exemple Pip Laurenson, « Authenticity, Change and Loss in the Conservation of Time-Based Media Installations », in : *Tate Papers*, n°6, automne 2006, www.tate.org.uk/research/tate-papers/06/authenticity-change-and-loss-conservation-of-time-based-media-installations (dernière consultation le 4 juillet 2023).
- 6 Les informations concernant l'achat de l'œuvre proviennent d'échanges de l'autrice avec la curatrice responsable, Karen Archey, et l'artiste le 27.9.2022.
- 7 Extrait du communiqué de presse pour l'ouverture de l'exposition : www.diaart.org/about/press/exhibition-of-large-scale-works-by-joan-jonas-to-open-at-dia-beacon-this-fall/type/text (dernière consultation : 4.7.2023).
- 8 Les explications concernant la collaboration proviennent de Heidie Giannotti au cours d'un entretien sur place avec l'autrice le 15.8.2022.
- 9 « primordiales pour chaque détail de cette installation ».
- 10 La citation est extraite du communiqué de presse (v. note 7) ; les explications concernant la mise en œuvre concrète lors de la mise en place de l'exposition proviennent de l'entretien avec Heidie Giannotti, 15.8.2022, *op. cit.*
- 11 La conservatrice Joanna Phillips et la curatrice de collection Lauren Hinkson ont analysé, sur la base de quelques-unes des performances acquises depuis les années 2000, comment les exigences de leur travail quotidien au Guggenheim Museum ont évolué. Elles ont qualifié l'orientation vers les processus et la collaboration entre les départements comme étant la plus importante des nouvelles composantes. V. à ce propos Joanna Phillips et Lauren Hinkson, « New Practices of Collecting and Conserving Live Performance Art at the Guggenheim Museum », in : *VDR-Beiträge zur Erhaltung von Kunst und Kulturgut*, n° 1, 2018, p. 124-132.
- 12 L'artiste a formulé cette conception de l'œuvre et de sa réexécution lors d'un entretien avec l'autrice le 7.12.2022.
- 13 Le projet et ses résultats sont largement documentés sur le site web du musée : www.tate.org.uk/about-us/projects/documentation-conservation-performance (dernière consultation : 4.7.2023).
- 14 À propos du rapport d'Athena Holbrook sur les efforts de conservation autour de *Huddle*, v. Athena Christa Holbrook, « Second-Generation *Huddle*. A Communal Approach to Collecting and Conserving Simone Forti's *Dance Constructions* at The Museum of Modern Art », in : *VDR-Beiträge*, *op. cit.*, p. 118-123.
- 15 Vous trouverez la citation d'Eric Booker ainsi que des informations sur l'engagement de Cori Olinghouse en lien avec *WALL* d'Autumn Knight, mais aussi d'autres œuvres, sur son site web : [//theportal.place/p/autumn-knight-wall-the-studio-museum-in-harlem-at-danspace-project](http://theportal.place/p/autumn-knight-wall-the-studio-museum-in-harlem-at-danspace-project) (dernière consultation : 4.7.2023).
- 16 Cet ensemble de documents n'est pas accessible au public. Cependant, Eric Booker l'a montrée et expliqué en détail lors d'un entretien avec l'autrice le 9.8.2022.
- 17 Florence Jung précise également dans le contrat qu'il n'est pas permis de photographier ni d'enregistrer ses scénarios. Par conséquent, il n'existe pas d'images.
- 18 Florence Jung lors d'un entretien avec l'autrice le 1.11.2022.
- 19 Entretien de l'autrice avec les curatrices le 17.5.2022 ; le site web donne un aperçu de la collection : collection.fraclorraine.org (dernière consultation : 4.7.2023).
- 20 Claire Bishop, « Delegated Performance: Outsourcing Authenticity », in : *October*, vol. 140, printemps 2012, p. 91-112.
- 21 Roland Roos a compilé des informations sur l'œuvre et son exécution dans un document de 14 pages à l'intention de l'Aargauer Kunsthaus. V. aussi Roland Roos, « Art as Connection », in : *Art as Connection*, Aarau : Aargauer Kunsthaus, 2022, p. 54-55.
- 22 Sur le statut en constante évolution des matériels de documentation des performances, v. Barbara Clausen, « After the Act. Die (Re)Präsentation der Performancekunst », in : *After the Act. Die (Re)Präsentation der Performancekunst*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien et Barbara Clausen (éd.), Nuremberg: Verlag für moderne Kunst, 2005, p. 7-20.
- 23 L'Aargauer Kunsthaus se penche actuellement sur les questions en lien avec les possibilités et les défis que pose l'entrée de performances live dans la collection, et ce également dans le contexte des acquisitions dont il est question dans le texte. Simona Ciuccio, responsable de la collection, souligne que l'infrastructure muséale n'est certes pas encore prête pour accueillir des œuvres éphémères, mais qu'une approche pragmatique développée en étroite concertation avec les artistes, comme c'est d'une manière générale le cas pour l'art contemporain, a toujours conduit jusqu'à présent à des solutions. Simona Ciuccio en conversation avec l'autrice, le 22.12.2022.
- 24 Philip Bither, « Rethinking the Role of Institutions and Curators in a New Interdisciplinary Age », in : *Curating Live Arts. Critical Perspectives, Essays, and Conversations on Theory and Practice*, Dena Davida *et al.* (éd.), New York/Oxford : Berghahn Books, 2019, p. 315-319.
- 25 Athena Holbrook, *op. cit.*, p. 123.

Nouvelles constellations. Un entretien à propos d'œuvres liées à l'espace et au contexte, entre RELAX (chiarenza & hauser & co), Shirana Shahbazi et Marianne Wagner

MARIANNE WAGNER En 2022, l'Aargauer Kunsthaus a présenté l'exposition *Avant • Dedans • Après. La collection en transition*, une vue d'ensemble des représentants contemporains de sa collection – sous un titre qui est à lui seul une narration. Le communiqué de presse précise : « En trois chapitres, l'exposition déploie de nouveaux arcs narratifs répartis sur l'ensemble de la surface du Kunsthaus de 3000 m². L'exposition [...] reflète le passé, interroge le présent et ose porter un regard sur le futur. »¹ L'ambition de l'objectif formulé exprime également l'engagement qu'il implique. Si ce genre d'événements s'inscrit assez naturellement dans l'histoire, la politique d'acquisition (avec les questions de dépôt et de restauration qu'elle pose) et l'identité d'une institution dotée d'un crédit d'achat et d'une collection, ce titre n'est pas sans soulever des questions également sur le plan strictement artistique. Car quand il s'agit d'une exposition, « avant », « dedans » et « après » sont forcément trois différents stades ou situations d'une œuvre d'art.

Shirana Shahbazi, Marie-Antoinette Chiarenza et Daniel Hauser du collectif RELAX, si on songe aux techniques de production et aux conditions d'exposition indépendamment de cette exposition à Aarau, force est de constater que nombre de vos travaux ne peuvent guère être considérés comme des tableaux ou des objets clairement délimités, en fait, vos œuvres se constituent en rapport avec l'espace environnant ou le contexte, qu'elles englobent comme partie intégrante des installations. Je les définirais donc plutôt comme un processus créatif que comme des œuvres à proprement parler. Dans les contenus de vos travaux, Shirana, il n'est pas rare que les genres se côtoient : portraits, paysages, natures mortes reliés par des surfaces de couleur abstraites. Toute hiérarchie ou préférence de genres de votre part cède la place à un mélange de peintures murales et de photographies dont la surface présente différentes qualités et entretiennent différentes relations. L'assemblage de ces techniques, genres et médias crée souvent une situation spatiale. Dans l'art contemporain, on a tôt fait de parler d'« installation ». Comment décririez-vous ces ensembles ?

SHIRANA SHAHBAZI Tous ces travaux trouvent leur origine dans la photographie, un médium à première vue éphémère, aussi bien dans le processus de production que dans notre rencontre avec elle. On est habitué à vouloir saisir, comprendre et classer rapidement une image photographique. Or, le recours à différents genres et formats fait surgir des voisinages privés de hiérarchie, dont la rencontre peut faire surgir du nouveau. Est-il pertinent de parler d'installation dans ce contexte ? Dans un texte consacré à mon travail, l'historien de l'art Damian Christinger utilise un terme emprunté à l'astrologie et qui a l'avantage d'inclure les observateurs : « constellation »². Un terme qui inclut la question de savoir où se situe l'homme, quel rôle lui revient dans l'espace. Mes travaux ne se révèlent aux observateur·rice·s qu'à condition que ceux-ci se déplacent et prennent différentes positions dans la salle. Les diverses perspectives n'ont donc pas seulement une signification spatiale, elles conditionnent également la manière de lire mes travaux.

MW Votre travail *Untitled II-2012* (2012), qui occupe toute une salle, a d'abord été présenté lors de l'exposition collective *La jeunesse est un art. Anniversaire du Prix Culturel Manor 2012* à l'Aargauer Kunsthaus (ill. p. 202)³. Utilisez-vous aussi le terme de constellation ou de système de coordonnées pour le définir ?

SS Je travaille toujours de manière installative et spatiale. Mais j'ai rarement la chance que mes œuvres soient achetées en un grand groupe, ou comme installation, pour une collection, et qu'elles restent ensemble. À l'Aargauer Kunsthaus, *Untitled II-2012* est déjà présenté dans sa troisième version, et sous une forme légèrement adaptée (ill. p. 200-201). Lorsqu'elles sont collectionnées, les œuvres se trouvent toujours fragmentées et modifiées, car elles doivent « fonctionner » également dans d'autres contextes spatiaux. Il n'y a jamais de solution unique.

MW C'est un point intéressant que vous évoquez et sur lequel j'aimerais rebondir pour parler du travail de Marie-Antoinette Chiarenza et de Daniel Hauser. Il existe une œuvre en plusieurs parties intitulée *HEALTH COMPLEX* (2021, ill. p. 204-206), qui a été exposée à l'Aargauer Kunsthaus en 2021/22⁴. Sa deuxième partie a été exposée comme suite au Kunsthaus de Zurich sous le titre de *HEALTH COMPLEX 2* (2022, ill. p. 203)⁵. *HEALTH COMPLEX* nous parle de l'importance du travail rémunéré et non rémunéré dans le domaine des soins, du travail de *care* fourni, du travail d'assistance. L'œuvre présentée à Aarau est constituée d'objets disposés dans une salle et sur les murs, de deux vidéos dont une interview, et d'un rideau à lamelles, un tableau pour ainsi dire, qu'on traverse pour quitter l'installation (ill. p. 206). *HEALTH COMPLEX* apparaît donc comme un espace circonscrit. Serait-il possible de le reconstruire à l'identique sans votre concours, en s'appuyant simplement sur la documentation ?

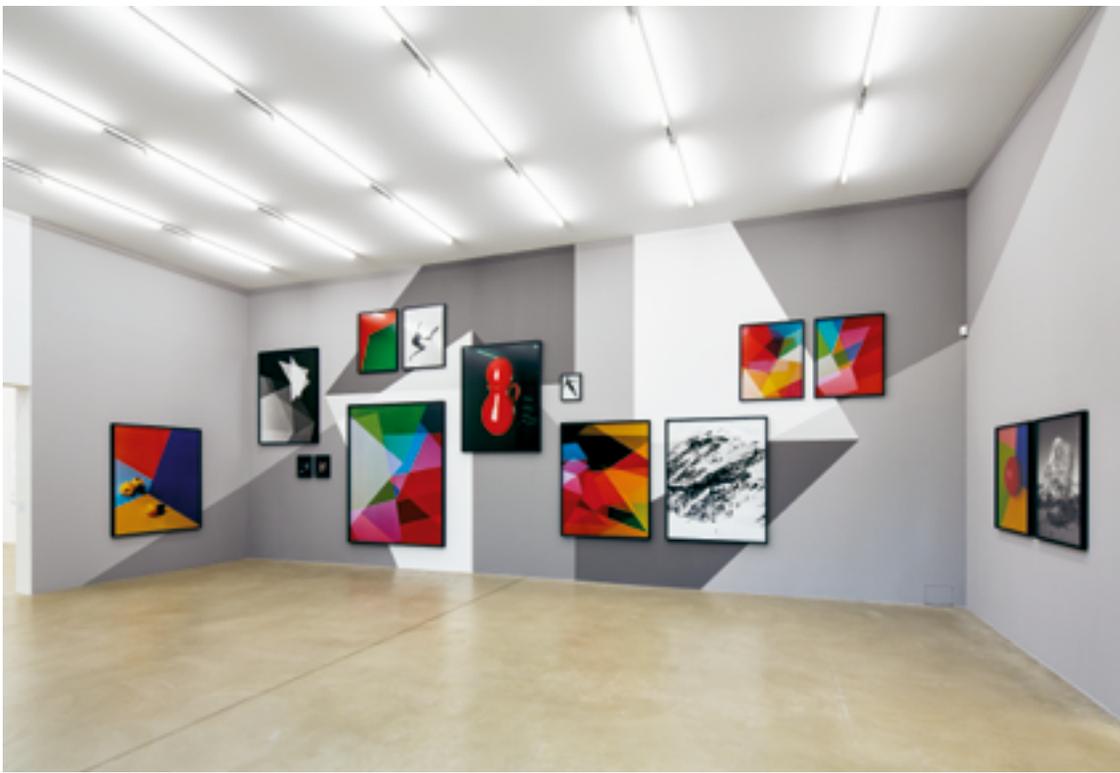
RELAX (MC) D'une manière comparable aux mesures d'un tableau ou d'une instruction d'utilisation d'un verre particulier, nos œuvres sont munies de plans d'installation, de sorte que les équipes curatoriale et technique peuvent la reconstruire même sans nous. Dans le cas de *HEALTH COMPLEX*, cela est relativement aisé,



Shirana Shahbazi, *Untitled II-2012*, 2012
Vue de l'exposition *Avant · Dedans · Après.*
La collection en transition
Aargauer Kunsthau, 2022







Shirana Shahbazi, *Untitled II-2012*, 2012
Vue de l'exposition *La jeunesse est un art.*
Anniversaire du Prix Culturel Manor, Aargauer
Kunsthau, 2012



Shirana Shahbazi, *Untitled II-2012*, 2012
Vue de l'exposition *Desiderata. Nouveautés*
de la Collection, Aargauer Kunsthau, 2014

car tout est basé sur une diagonale et donc facile à installer dans n'importe quel espace ouvert avec quatre murs. Le plan est précis au centimètre près et ne laisse aucune marge d'interprétation. En revanche, lorsque nous travaillons en séries, il peut aussi y avoir des variables.

MW Un travail dépend-il du contexte dans lequel il est exposé ? En vous posant cette question, je pense moins à une spécificité liée au lieu qu'à une spécificité contextuelle ...

RELAX (DH) Nos installations doivent fonctionner dans plusieurs espaces. C'est pourquoi nous privilégions la notion de variable, qui entretient un rapport dynamique avec la constante. La variable est déterminée par le contexte spatio-temporel, qui devient tangible par exemple en conversant avec des gens à propos de leurs histoires, dans des structures sociales, et en fonction des conditions économiques du moment. Et la variable défie toujours la constante, qui représente la proximité avec le concept que nous développons pour une œuvre.

RELAX (MC) Cette œuvre peut être exposée n'importe où, parce qu'il y a des hôpitaux et du personnel soignant à peu près dans tous les coins de la planète. Même si l'interview de la vidéo a été tournée dans un contexte très spécifique – soit à l'hôpital cantonal d'Aarau –, les thèmes comme le temps, la fatigue ou les textiles portés par le personnel sont universels et parlent à tout le monde (ill. p.206).

MW Dans vos travaux, des éléments d'œuvres antérieures réapparaissent parfois dans d'autres variantes. Shirana, les photographies sont reproductibles : dans vos constellations, il est tout à fait possible qu'un élément présenté dans le cadre d'une installation qui a été vendue refasse surface, sous une autre forme, dans un autre travail ...

SS Dans les photographies, on trouve constamment des protagonistes qui semblent jouer un rôle porteur et d'autres au contraire dont le rôle est plutôt secondaire. Or, il me les faut tous. C'est pourquoi il n'est pas exclu que certaines œuvres de l'installation d'Aarau se présentent dans une autre combinaison. Ce qui



RELAX (chiarenza & hauser & co)
HEALTH COMPLEX 2, 2022
Vue de l'exposition *Take Care. Kunst und Medizin*, Kunsthaus Zürich, 2022

m'intéresse le plus à cet égard, c'est d'une part une flexibilité au-delà de l'arbitraire et, de l'autre, l'éventail des contenus sémantiques possibles. Quant à la capacité d'un travail à changer de forme, je dois dire que c'est un aspect qui serait plus facile à gérer si j'avais des plans fixes avec des mesures, et que je m'y tenais. Ce serait sans doute un avantage pour tout le monde si tout était parfaitement documenté dans mon travail (rires). Mais finalement, la présence d'un espace s'avère à chaque fois différente, et il n'est pas rare que je doive adapter le plan aux conditions spatiales de l'exposition en faisant preuve d'une certaine ouverture.

MW Chez RELAX, on trouve des éléments issus de travaux passés, y compris des œuvres performatives, pour lesquels on est en droit de se demander comment les montrer ou les reproduire lors d'une éventuelle nouvelle exposition. *HEALTH COMPLEX* par exemple se réfère à la pandémie de Covid-19 et à ses effets.



RELAX (chiarenza & hauser & co)
HEALTH COMPLEX, 2021
Vue de l'exposition *Art as Connection*
Aargauer Kunsthaus, 2021/22







RELAX (chiarenza & hauser & co)
HEALTH COMPLEX (détail), 2021
Image extraite de la vidéo



RELAX (chiarenza & hauser & co)
HEALTH COMPLEX, 2021
Vue de l'exposition *Art as Connection*,
Aargauer Kunsthhaus, 2021/22

RELAX (DH) *HEALTH COMPLEX* est un travail achevé, mais dont nous continuons à utiliser certains éléments. Une photographie montrant du personnel soignant réapparaît dans une vidéo dans *HEALTH COMPLEX 2* au Kunsthaus Zürich. Le passage à travers le rideau pour pénétrer dans un espace ou le quitter, un autre élément récurrent, se retrouve également dans cette installation. Certains autres éléments continuent à exister en tant qu'édition d'art ou peuvent être transférés dans une nouvelle installation sous une forme métamorphosée.

MW Avez-vous jamais essayé de transférer dans une collection des éléments performatifs appartenant à une œuvre ?

RELAX (DH) Oui, c'était le cas de *what is wealth ?*, montré au Cornerhouse à Manchester en 2010 et au Kunstmuseum Liechtenstein en 2017 (ill. p. 207). Un travail qui met en avant les enjeux performatifs qui peuvent résulter de trois situations : il y a une *Cage Room*, une *Waste Room* et *The Wheel of Fortune*. Nous avons donc créé des situations qui permettent aux gens de s'approprier les choses le plus librement possible, et dans le même temps d'être accueillis comme visiteur·se·s. Tâche qui a été assumée par l'équipe de surveillance, qui invitait activement le public à passer du temps dans l'installation, par exemple en actionnant la roue de la fortune. Dans ce cas, ce ne sont pas les éléments de l'installation qui se modifient, mais le contexte temporel et les différentes manières de s'adresser au public qui assurent la variation.

MW S'agissant des variables, certaines questions se posent au moment où les œuvres intègrent des collections. Car des situations spatiales doivent pouvoir être reproduites, même plusieurs années après. Or, dans l'intervalle, il se peut que le personnel de surveillance ait changé, que les salles aient été rénovées, ou que le travail soit montré dans un autre lieu. Quels documents remettez-vous lors de la vente de vos œuvres ? Doit-on à la limite imaginer des négociations contractuelles allant au-delà des règles d'un manuel pour « assurer » un travail fidèle à votre esprit ?



RELAX (chiarenza & hauser & co)
what is wealth?, 2010-2017
Vue de l'exposition *Who Pays?*
Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, 2017

RELAX (MC) Pour *what is wealth ?*, nous avons élaboré un manuel qui était trois fois plus long que pour *HEALTH COMPLEX* présenté à Aarau. C'était une sorte de manifeste dans lequel tout était décrit, y compris les éléments performatifs. Nous devons être très clair·e·s dans ce que nous consignons. C'est pourquoi, plutôt que de variations, nous parlons de variables, une notion qui renvoie à ce qu'on ne maîtrise pas, à ce qu'on ne peut pas prévoir.

MW Shirana, comment gérez-vous cet aspect ? Est-il stipulé dans le contrat de vente ou dans quelque autre document que vous êtes vous-même présente lors d'un nouveau montage ?

SS Malgré la légèreté et la flexibilité que je prône ici, je dois dire que ce n'est qu'à moitié vrai. Car quand je laisse faire les autres, pour chaque installation, ces différentes combinaisons ne fonctionnent jamais – même à l'échelle des détails. Voilà pourquoi, dans les contextes institutionnels, je me charge presque toujours moi-même de la présentation. Les documentations fixes, c'est peut-être la seule petite tâche que je délègue. C'est dans l'intérêt de tout le monde que nous nous occupions du montage ensemble. Je prends très au sérieux cette liberté – on pourrait aussi parler de contrôle pointilleux... Mais qu'en est-il après plusieurs années ? Du point de vue temporel, je suis ailleurs, je ne suis plus « dans le coup » : je devrais consulter des aperçus d'installations et des plans d'autres expositions pour arriver à m'orienter dans la

reconstruction. Ce ne sont pas tellement les nouveautés du contexte politique qui m'incitent à des modifications – car je continue moi aussi à évoluer en tant qu'être humain. J'ai toujours été un brin nerveuse à l'idée de revoir mes travaux à Aarau : j'ignore comment les choses vieillissent. Les œuvres d'art aussi ne sont que les fruits de leur temps.

MW Cela montre bien combien il est important que les artistes collaborent aux installations ultérieures de leurs travaux. Restons-en encore, si vous le voulez bien, à la question de la contemporanéité et du vieillissement d'une œuvre.

Du point de vue curatorial, ces sujets ont pris un tournant assez virulent, notamment après les *Skulptur Projekte 2017* de Münster. Dans l'esprit d'une notion élargie de la sculpture, nous, l'équipe de commissaires, avons invité plusieurs artistes à participer à l'exposition par des contributions performatives dont Xavier Le Roy et Scarlet Yu avec *Still Untitled* (2017, ill. p. 209) dans l'espace public, et Alexandra Pirici avec *Leaking Territories* (2017, ill. p. 209) dans la Friedensaal, la Salle de la Paix de l'Hôtel de ville de Münster⁶. Par la suite, nous avons proposé à la ville d'acquérir les deux œuvres. Tant le comité spécialisé que les représentant·e·s politiques ont bien sûr aussitôt posé la question de la valeur : « Que posséderons-nous si nous achetons cela ? Il n'y a rien de matériel. » Dans l'intervalle, nous avons préparé avec les artistes un document contenant les modalités d'une nouvelle représentation. Malheureusement, la municipalité de Münster a fini par renoncer à acquérir ces œuvres. Mais il a néanmoins été vital de débattre de ces questions entre commissaires, avec les artistes et au sein de la commission, avant de les présenter dans les médias et de les « déposer » dans les archives de *Skulptur Projekte Münster*⁷.

Vous avez parlé de « variables », une notion qui met en avant des aspects comme la vivacité, l'ouverture et la contextualisation et qui privilégie le présent – avant d'éventuelles difficultés surgissant au cours des procédures administratives. Vous est-il utile de savoir qu'une œuvre sera achetée déjà pendant sa création – cela influence-t-il votre manière de travailler ? Ou préférez-vous l'ignorer ?

SS Je viens de vendre un groupe d'œuvres, qui n'a pas encore été exposé, à un musée. Je me suis alors demandé quelles œuvres je souhaiterais voir rester ensemble et quelles œuvres je souhaiterais voir demeurer dans un musée. Il m'arrive parfois de compléter un groupe de travaux en faisant un don, surtout aux institutions avec lesquelles je suis en bons termes, et si c'est dans l'esprit de l'œuvre.

RELAX (MC) Pendant notre première décennie d'activité, au milieu des années 1980, il nous importait énormément de savoir ce qui était acheté dans le cadre de travaux performatifs. Cette époque a connu une première génération de créateur·rice·s dont l'attitude vis-à-vis des institutions était plus critique, et les musées étaient encore des lieux très poussiéreux. De nos jours, la collaboration avec les institutions est bien différente. Les musées sont devenus des lieux de discussion. Aujourd'hui, au lendemain de cette évolution, on se demande plus facilement ce qui fait qu'une collection est une collection. Par conséquent, il faudrait aussi repenser les processus économiques entre les commissaires et les artistes.

RELAX (DH) Même si nous sommes informés qu'une œuvre a trouvé un acheteur, ce sont toujours les contenus et les intentions qui comptent le plus pour nous. Nous avons proposé *HEALTH COMPLEX* à l'Aargauer Kunsthau et en même temps nous avons senti un intérêt très vif. Votre exemple de la performance d'Alexandra Pirici dans la Salle de la Paix est très intéressant. Car elle fait entre autres allusion à la guerre de Trente Ans (1618–1648), une période sanglante de l'histoire dont on reparle actuellement suite à la guerre en Ukraine. Cette œuvre est donc aussi une forme d'actualisation. En 1648, lors des pourparlers de paix de Münster, s'est posée une question fondamentale, à savoir comment faire concrètement pour faire taire les armes.

MW Dans le cas de la Salle de la Paix, la référence aux traités de Westphalie de 1648 recevait un ancrage géographique spécifique. En revanche, des expositions de collections comme *Avant • Dedans • Après. La collection en transition* à Aarau sont souvent nettement moins liées à un lieu spécifique. Quoiqu'elles présentent des



Xavier Le Roy mit Scarlet Yu
Still Untitled, 2017
 LWL-Museum für Kunst und Kultur,
 Westfälisches Landesmuseum,
 Münster/Skulptur-Projekte 2017



Alexandra Pirici, *Leaking Territories*, 2017
 Performance, LWL-Museum für Kunst
 und Kultur, Westfälisches Landesmuseum
 Münster/Skulptur-Projekte 2017

accents thématiques, elles sont souvent conçues comme des mises en scènes d'expositions collectives dans lesquelles les liens formels et thématiques entre les œuvres s'établissent avec une certaine désinvolture. Quel rôle jouent les voisinages par exemple dans le cas de *HEALTH COMPLEX* ou *HEALTH COMPLEX 2*, qui a été montré à l'occasion de deux grandes expositions thématiques ? Pour reprendre l'idée de « constellation » de Shirana : une œuvre n'existe pas qu'en rapport avec le mur, le sol, la fenêtre, donc avec l'architecture, mais également en relation avec ses voisines...

RELAX (MC) Dans le cas de *HEALTH COMPLEX* notamment, je dois dire que nous avons eu un échange très ouvert avec les commissaires à propos de toute l'exposition, y compris sur la question du voisinage.

RELAX (DH) C'est rarement l'architecture, les murs, le sol qui nous importent. Nous nous intéressons davantage aux histoires des personnes et à leur contexte. Pour nous, la notion de voisinage englobe donc autant les éléments employés dans un espace que les protagonistes de nos vidéos, qui doivent également se sentir à l'aise dans l'environnement de l'exposition.

MW J'aimerais en revenir à l'« après » mis en exergue par le titre de l'exposition d'Aarau. Dans le cas d'un prêt à une autre institution, les négociations sont autrement plus complexes... De tels processus m'occupent actuellement à Münster en lien avec des travaux liés à un lieu de Jeremy Deller et de Dominique Gonzalez-Foerster. Dans ces cas, il s'agit toujours de créer une nouvelle constellation, une situation adaptée à l'œuvre. Shirana, à ce propos me vient à l'esprit votre peinture murale *The Curve* (2007), qui était exposée à la Barbican Art Gallery à Londres (2007/08, ill. p.210)⁸. Si on se rappelle ce contexte, force est d'admettre qu'on ne trouvera plus jamais de lieu plus approprié.

SS *The Curve* est un beau travail : une courbe longue de 90 mètres formant un espace d'exposition, il fallait d'abord y penser ! Chorégrapheur cette paroi matérialisée, cela a effectivement été un défi. Un travail ancré au plus haut degré dans un lieu spécifique – ce qui était dû à une présence



Shirana Shahbazi, *The Curve*, 2007
 Vue de l'exposition
 Barbican Art Gallery, Londres, 2007/08



Nam June Paik, *The Sistine Chapel*, 1993/2019
 Vue de l'exposition *Nam June Paik*
retrospective, Tate Modern, Londres 2019/20

très marquée de la peinture, appliquée directement sur le mur. Le peintre est malheureusement décédé, ce qui serait un obstacle à une éventuelle reproduction. Présenter ce travail dans un autre lieu serait envisageable pour autant qu'on arrive à intercepter le geste holistique de la déambulation à travers le public. Une fois que les œuvres ne nous appartiennent plus, notre rôle en faveur des générations futures est tout à coup autre. Nous sommes soudain amenés à réfléchir à des questions de technique muséale telles que le nombre de lux. Mais c'est normal que certaines choses ne soient pas éternelles et ne puissent pas être répétées.

MW Aujourd'hui, la conservation, une des missions constitutives des musées, devient souvent superflue. L'artiste vidéo pionnier Nam

June Paik a fait part en diverses occasions de son pragmatisme sur la question de la conservation. Dans ses installations, il n'a jamais hésité à remplacer, si nécessaire, ses façons de faire par des nouvelles technologies qui lui semblaient plus modernes. Paik a pratiqué ce lâcher-prise en assumant toutes ses conséquences visuelles⁹. Comment gérez-vous cet aspect, chez RELAX, êtes-vous plutôt « relax » à cet égard, ou préférez-vous fournir vous-mêmes la technique ?

RELAX (DH) En fait, les manuels ne sont rien d'autre que des enveloppes extérieures des différentes possibilités de représentation. Nous avons vu l'exposition *Nam June Paik* à la Tate Modern à Londres (2019/20, ill. p. 210). L'actualisation des éléments techniques était effectivement une sorte d'extension, mais cela ne m'a pas déconcerté.

RELAX (MC) La technologie est certes importante, parce qu'elle a affaire à l'histoire économique et à celle du capitalisme. Selon l'historienne de l'art américaine Linda Nochlin, dans ces cas, le paramètre central n'est plus l'histoire de l'art, mais d'autres histoires comme l'histoire économique ou sociale. Et en ce sens, la technologie a beaucoup à nous dire.

SS J'aimerais revenir encore une fois aux efforts de conservation déployés dans les musées, pour préciser que ma mission d'artiste est autre. C'est méritoire que des commissaires en charge de collections assument leurs tâches futures avec toutes les possibilités qui sont les leurs. Quand des œuvres passent à une collection, ce moment est marqué sur la ligne du temps : quelque chose est repris et légué à quelqu'un d'autre. Un passage qui est aussi une transmission de la responsabilité vis-à-vis de ces œuvres. Heureusement, dans cette constellation, nous avons tous des rôles différents à jouer.

Découvrir les contributions numériques de ce texte :



- 1 Communiqué de presse *Avant · Dedans · Après. La collection en transition*, Aargauer Kunsthau, Aarau, mai 2022, www.aargauerkunsthau.ch/fr/medias/expositions (dernière consultation : 18.8.2023).
- 2 Damian Christinger, « Shirana Shahbazi: Konstellationen des Gleichzeitigen », in : *Kunstbulletin*, n° 1-2, 2021, p. 118-119.
- 3 *La jeunesse est un art. Anniversaire du Prix Culturel Manor 2012*, Madeleine Schuppli et Aargauer Kunsthau (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthau), Lucerne/Poschiavo : Edizioni Periferia, 2012.
- 4 *Art as Connection*, Aargauer Kunsthau (éd.), cat. exp., Aarau : Aargauer Kunsthau, 2022.
- 5 *V. Take Care. Kunst + Medizin*, Zürcher Kunstgesellschaft und Kunsthau Zürich (éd.), cat. exp. (Zurich, Kunsthau Zürich), Cologne : Wienand Verlag, 2022.
- 6 Kasper König, Britta Peters et Marianne Wagner, « Bruch und Kontinuität », in : *Skulptur Projekte Münster 2017*, Kasper König, Britta Peters et Marianne Wagner (éd.), cat. exp. (Münster, LWL-Museum für Kunst und Kultur), Leipzig : Spector Books, 2017, p. 109-115. À propos de Xavier Le Roy et Scarlet Yu, v. p. 257-262, et pour Alexandra Pirici, v. p. 243-248.
- 7 Les dossiers concernant les différentes éditions de *Skulptur Projekte Münster*, comme ceux sur les processus qui les accompagnent, sont conservés dans les archives des *Skulptur Projekte*. Une première étude de ce fonds a été publiée dans le cadre d'un vaste projet de recherche : *Public Matters. Debatten & Dokumente aus dem Skulptur Projekte Archiv*, Hermann Arnhold, Ursula Frohne et Marianne Wagner (éd.), Cologne : Verlag der Buchhandlung Walther König, 2019.
- 8 *Shirana Shahbazi. Meanwhile*, Kate Bush et Gianni Jetzer (éd.), cat. exp. (New York, Swiss Institute ; Londres, Barbican Art Gallery), Zurich : JRP | Ringier, 2007.
- 9 Hanna B. Hölling, *Paik's Virtual Archive: Time, Change, and Materiality in Media Art*, Oakland : University of California Press, 2017.

Touche ou pas touche ? Sur la pratique de conservation d'une collection à toucher, revêtir ou parcourir

Anna Schäffler

La collection d'art contemporain de l'Aargauer Kunsthhaus se caractérise par un bon nombre d'approches inhabituelles par rapport à la pratique usuelle des musées d'interdire de toucher les pièces exposées : selon les concepts artistiques, elles peuvent et doivent être explicitement tâchées, parcourues ou revêtues. Certaines sont même destinées à se décomposer. Au regard des défis que représentent le caractère éphémère et la processualité matérielle, la restauration, en particulier, se voit confrontée à un profond bouleversement qui affecte également le rôle des musées. Chaque époque pose de nouvelles questions à une collection. L'art en lui-même n'a pas à livrer de réponses ou de solutions, mais il peut encourager la prise de conscience de ces processus et rendre les liens visibles. En tant que lieux de transformation et de médiation, les institutions dépositaires de la mémoire ont un rôle central à jouer dans ce débat sociétal. Les exemples qui suivent nous emmènent dans les coulisses de la collection de l'Aargauer Kunsthhaus et dévoilent les défis posés à la conservation de l'art contemporain, entre intentions artistiques et méthodes de travail institutionnelles traditionnelles avec le patrimoine matériel. Dans toutes les pratiques artistiques mentionnées, la question du traitement par les institutions et des valeurs décisionnelles qui le sous-tendent¹ ne cesse de prendre de l'ampleur de façon exemplaire.

Processus et détérioration

Une des problématiques centrales réside par exemple dans la définition de la façon d'agir face à des œuvres qui se modifient en raison de leur matériau ou de leur technique et ne peuvent pas, à long terme, faire l'objet d'une conservation matérielle. De plus, tant l'aspect esthétique que la signification des matériaux, en termes de contenu, changent avec le temps. À ce propos, la collection argovienne renferme, par exemple, des œuvres datant des débuts de Doris Stauffer et de Dieter Roth dans les années 1960, utilisant à des fins artistiques des matières organiques telles que des biscuits, des haricots, des tranches de charcuterie, des graines pour oiseaux ou du chocolat (ill. p. 166-167). Ce choix artistique des matériaux est une provocation pour les conventions classiques de conservation basées sur un état matériel immuable. Contrairement aux catégories artistiques classiques ayant recours à des éléments plus durables tels que le marbre ou la peinture à l'huile, la caractéristique de ces œuvres réside dans l'intention même de leur variabilité. Ces créations vieillissent, se décomposent, modifient leur état matériel et finalement leur aspect esthétique ; bref, elles deviennent processuelles, en dépit de tous les efforts entrepris pour ralentir cette évolution². Car endiguer entièrement la détérioration matérielle serait, dans ce cas, contraire à l'intégrité du concept artistique de l'éphémère. Dans ce champ de tensions entre conservation matérielle et intention artistique, l'activité de restauration délaisse les analyses scientifiques ou technologiques traditionnelles pour se porter davantage vers les méthodes de documentation, afin notamment de fixer, par écrit et sous forme d'images, toutes les étapes du processus³. Tandis que l'état de la matière organique ne cesse de s'éloigner de l'aspect initial, la documentation de cette évolution dans le temps gagne de plus en plus en importance et élargit les catégories d'un original dans sa matérialité pure à un réseau de références constitué de matériaux, documentation et archives.

Utilisation et usure

Le dilemme de la conservation d'un état matériel se voit amplifié dans le cas d'œuvres

dont le concept artistique prévoit notamment qu'elles soient utilisées ou touchées par le public. Chaque contact comporte toujours le risque potentiel de dommages irréparables pour les matériaux, chaque exposition implique également une usure matérielle. L'œuvre *Little Planetary Harmony* (2006, ill. p. 214-215) de Mai-Thu Perret, dans laquelle il est possible de pénétrer, est faite d'aluminium, de bois, de plâtre, de cloisons sèches, de peinture latex, d'un éclairage au néon et d'acrylique sur du contreplaqué. À chaque mise en place, la structure s'en ressent, étant donné que les différents éléments se déforment de plus en plus en raison du vieillissement et des processus d'usure. Mais renoncer à exposer cet ouvrage ne serait pas une solution. Car seule la mise en scène spatiale offre au public un cadre adéquat lui permettant de faire l'expérience d'une installation. Conservation et exposition ne sont pas, ici, opposées, mais se fondent l'une dans l'autre, la présentation étant la condition préalable à l'expérience spatiale et haptique.

Un autre risque majeur pour la durabilité matérielle provient du public lui-même. Afin de le réduire autant que possible, il lui est, à quelques rares exceptions près, absolument interdit de toucher les pièces exposées. Cette logique institutionnelle s'étend aussi en partie aux intentions artistiques concernant la façon de traiter certaines œuvres. Par exemple, les visiteur-se-s, muni-e-s de gants, avaient initialement le droit d'activer, c'est-à-dire de mettre en rotation la sculpture *Sans titre (d'après Man Ray)* (1995-2005, ill. p. 218) de Markus Raetz. Aujourd'hui, seul le personnel du musée y est autorisé. De même, *The Magic Cupboard* (2018, ill. p. 216-217) d'Augustin Rebetez est conçu pour une utilisation par le public qui peut ouvrir les tiroirs. Ce fut cependant interdit pour des raisons de sécurité dans le contexte spécifique de sa dernière présentation lors de la rétrospective *La Sculpture suisse depuis 1945* (2021) à l'Aargauer Kunsthhaus. Dans son étude des pratiques de la restauration, Fernando Domínguez Rubio décrit le musée comme une « machine objectifiante » qui tente par la stabilisation matérielle de classer sans ambiguïté un objet⁴.

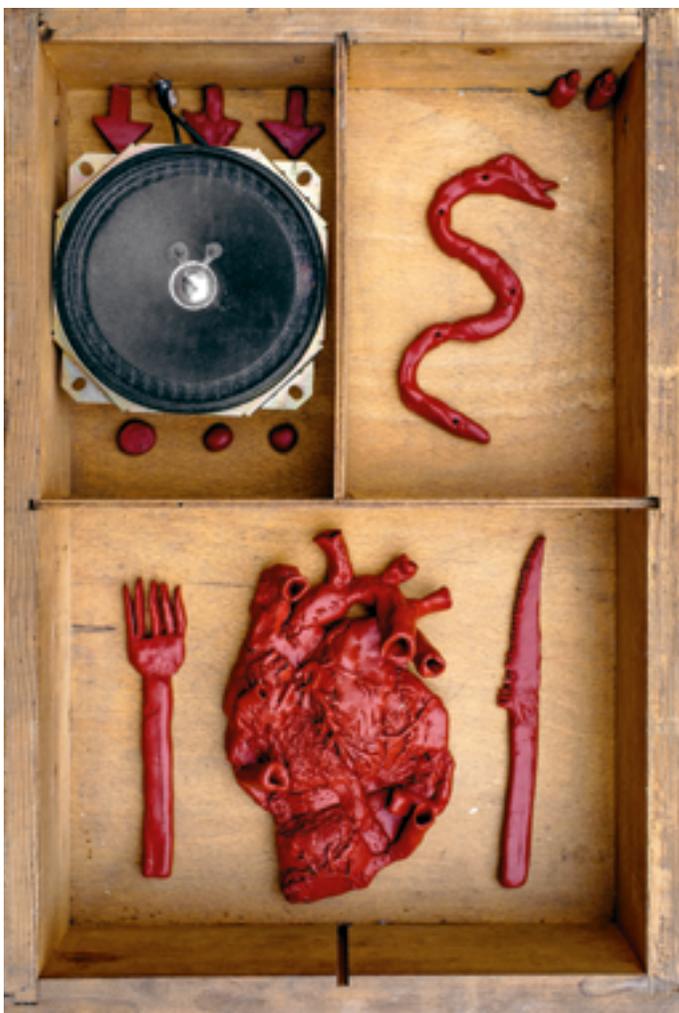
Ce problème devient encore plus évident au regard d'œuvres historiques telles que les *Tastsäcken* (1970, ill. p. 219) de Doris Stauffer, composés de sacs réalisés avec du tissu de



Mai-Thu Perret, *Little Planetary Harmony*, 2006
Vue de l'exposition *Avant · Dedans · Après*.
La collection en transition, Aargauer Kunsthaus,
2022







Augustin Rebetez, *The Magic Cupboard* (détail), 2018

drapeau bleu et remplis de divers objets que l'on pourrait identifier au toucher. Ici aussi, l'œuvre, à l'origine performative, devient, pour des raisons de conservation, une pièce de collection figée, dont l'état matériel est ainsi protégé au mieux contre une dégradation rapide. Mais le cas des *Tastsäcken* montre de manière éclatante que la dominance d'une convention institutionnelle sur l'intention de l'artiste rend l'œuvre quelque peu obsolète si, comme ici, il n'est plus permis de toucher le tissu. Le décalage entre intention artistique et logique institutionnelle éclate ici au grand jour.

Afin de minimiser le risque quant à l'intégrité matérielle, l'Aargauer Kunsthaus a opté dans le cas du groupe d'œuvres *The Name of Fear/Aarau* (2020) de Rivane Neuenschwander pour une approche alternative : les capes cousues sont le fruit d'échanges avec des enfants au sujet de leurs peurs et portent des titres tels

que *Tod/Erderwärmung*, *Coronavirus/Krieg* ou *Magendarmgrippe/Atomkraftwerke* (ill. p. 221). Au centre de ces créations se trouve l'expérience sensorielle des visiteur-se-s qui ont la possibilité d'enfiler les capes. Il manque à l'être humain un organe pour percevoir le rayonnement radioactif, mais la sensation ressentie en touchant les capes permet en quelque sorte de se l'approprier corporellement. Au travers des capes colorées, les émotions face à ces menaces souvent floues deviennent palpables sous forme d'objets physiques, et ainsi visibles et donc accessibles. Il s'agit là d'une condition préalable à la prise de conscience des défis posés par l'ère atomique et l'élaboration de perspectives à long terme concernant les déchets nucléaires. Il faut, dans ce but, des structures narratives telles que les capes qui les rendent tangibles grâce au toucher. En termes d'exposition, cela pose toutefois un défi pour l'institution : toute utilisation des capes inclut toujours la possibilité d'une fragilisation et d'une usure du matériau. Pour le Kunsthaus, cette utilisation intentionnelle par les visiteur-se-s pose problème car, au fil du temps, elle entraîne une altération de la matière et les capes pourraient littéralement se désagréger. Afin de répondre aux intentions artistiques de l'œuvre, des fac-similés ont cependant été réalisés. L'artiste ayant été associée à ce projet, les répliques, produites en même temps que les originaux, constituent, en tant que copies d'exposition activables, une possibilité légitime.

Mutation et visibilité

Historiquement, ce problème remonte au milieu du XX^e siècle. L'artiste Fluxus, George Brecht, revendiquait déjà une compréhension processuelle de l'œuvre dans la relation avec ses travaux interactifs. Si l'un de ses cabinets de curiosités sous forme d'armoire (*Repository*, 1961, ill. p. 220) est resté inaltéré dans la collection du Museum of Modern Art à New York – devenant aujourd'hui l'objet historique représentatif d'une conception institutionnelle de la prétendue préservation d'un original indissociable de sa matérialité –, lorsque l'on demandait à l'artiste comment les institutions devaient procéder au regard des dégradations redoutées, voire de la perte, de son travail *Medicine Cabinet* (1960), il recommandait : « First, by relaxing



Augustin Rebetez, *The Magic Cupboard*, 2018





Markus Raetz
Sans titre (d'après Man Ray), 1995-2005





Doris Stauffer, *Tastsäcke*, 1970
Ausstellungsansicht *Ding Ding. Art d'objets de la collection*, Aargauer Kunsthaus, 2016/17



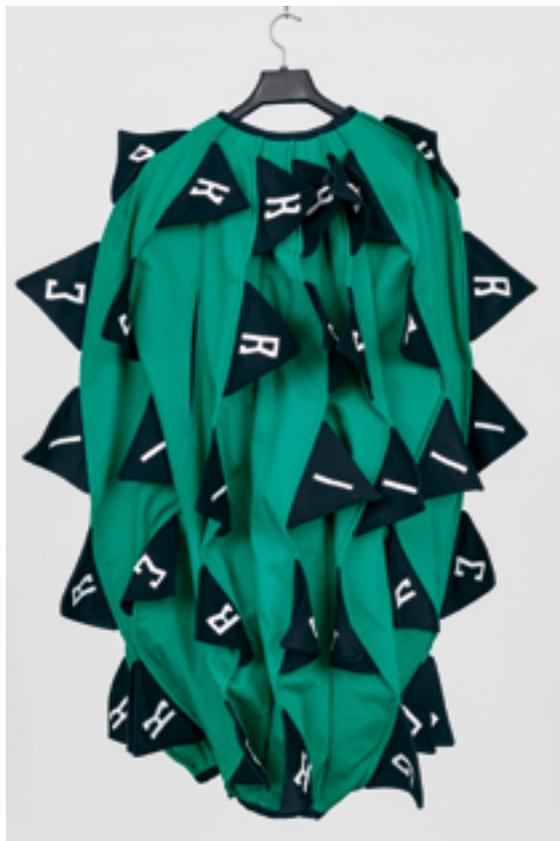


George Brecht, *Repository*, 1961
 Assemblage : armoire murale avec plusieurs
 objets, 102.6 × 26.7 × 7.7 cm
 Larry Aldrich Foundation Fund,
 Acc. n. : 281.1961, Museum of Modern Art
 (MoMA), New York, USA

[...]. »⁵ La modification de l'œuvre était même expressément voulue de sa part. L'invitation faite aux participant-e-s, comme Brecht appelait le public, consistait à prendre dans les mains les objets (notamment une cloche, une montre, une tasse et un yoyo) de l'armoire à pharmacie et à les utiliser⁶. Comme dans la vie, selon Brecht, ceux-ci se casseraient ou seraient perdus, volés ou détruits. Ce qui manquait pourrait, le cas échéant, être remplacé par des choses équivalentes, ou non : « Everyone will do what is appropriate for him to do. »⁷

Très tôt, Brecht a abordé ici la latitude d'interprétation de l'institution ainsi que la dépendance de son œuvre des cadres d'évaluation institutionnels. Car la présentation d'un travail artistique est toujours le résultat d'un processus de négociation au cours duquel se rencontrent les systèmes de valeurs des différentes parties prenantes, telles que les artistes, les curateur·rice·s, les restaurateur·rice·s, les prêteur·se·s, les technicien·ne·s, les assurances, etc.⁸ Tout objet d'art est toujours soumis à des pratiques de conservation qui continuent de le façonner et de le modifier. Ce n'est que lorsque celles-ci sont prises en compte que l'apparence actuelle peut être comprise⁹.

Cela devient particulièrement manifeste lors d'une nouvelle mise en place d'œuvres installatives, où chaque présentation doit être adaptée aux conditions et réinterprétée selon le contexte. À l'Aargauer Kunsthau, c'est le cas, par exemple, de l'installation *Tour de Suisse* (1994–2019, ill. p. 222–223) de Christian Philipp Müller. Dans la pratique, la réinstallation de cet ouvrage exige une planification et une exécution minutieuses afin de garantir que la vision artistique et l'intégrité de l'œuvre soient préservées¹⁰. L'artiste souhaite être associé à toute nouvelle installation, sa création artistique changeant sans cesse d'apparence au fil du temps. Par conséquent, la conservation de l'art contemporain ouvre une marge d'interprétation entre le matériau et le concept qui va bien au-delà des méthodes d'analyse technologique de l'art. Au lieu, pour ainsi dire, de figer un état, la conservation d'œuvres se transforme en un processus conceptionnel continu. Dans l'actuel discours sur la restauration s'impose de plus en plus une vision de l'œuvre qui ne se développe pleinement qu'avec le temps¹¹. En ce sens, la première version n'est qu'une parmi les nombreuses versions possibles. Chaque adaptation ajoute quelque chose de nouveau à la biographie de l'œuvre en cours de processus, chaque itération affermit son identité¹². De ce fait, la restauration ne se charge plus d'entretenir le passé, mais construit en quelque sorte l'œuvre en anticipant l'avenir.



Rivane Neuenschwander
The Name of Fear/Aarau, 2020





Christian Philipp Müller, *Tour de Suisse*, 1994–2019
Vue de l'exposition *Big Picture. Le grand format*
Aargauer Kunsthaus, 2019



Quotidien et témoignage

Une autre création centrale de la collection argovienne, composée également de matériaux *povere*, c'est-à-dire pauvres ou, plus exactement, quotidiens, est la vaste installation de Thomas Hirschhorn *Wirtschaftslandschaft Davos* (2001, ill. p. 224–225)¹³. Alors qu'au début du nouveau millénaire l'œuvre faisait encore appel à l'outrance pour spatialiser les effets du forum économique mondial dans ce panorama miniature, l'exagération d'alors des excès du capitalisme tardif et de l'appareil sécuritaire semble désormais réaliste, si ce n'est dépassée par la réalité. Aujourd'hui, le recours à la matière plastique dans l'art prend une tout autre importance au regard de la prise de conscience croissante de la crise climatique. Dans un scénario futur imaginaire, les interdictions à l'échelle de l'UE, entrées en vigueur ces dernières années, concernant les sacs et les pailles en plastique conduiraient à ne plus percevoir ces matériaux utilisés à l'origine quotidiennement comme tels. En exagérant un peu, un sac en plastique, par exemple, ne pourrait plus être contemplé que dans un contexte muséal, en guise d'illustration historique d'un capitalisme de consommation pour qui les questions environnementales passaient au second plan derrière la maximisation des profits. L'utilisation excessive du plastique chez Thomas Hirschhorn continuera, en tant que connotation supplémentaire du contenu de cette œuvre, à témoigner d'une époque révolue de notre vie quotidienne, caractérisée dans une large mesure par cette matière. Encore une fois, la pratique de la conservation ne consiste ici en aucune façon à « améliorer » le choix artistique des matériaux, par exemple en recourant à des produits plus durables, mais à insister sur l'utilisation de cette matière. Ce faisant, le musée peut offrir aux futures générations un espace de débat et d'analyse permettant d'appréhender et de cerner le capitalisme tardif.

Temporalité et ère atomique

En conclusion, on pourrait se demander pourquoi l'art contemporain en particulier est tant concerné par le phénomène de la perte. Car souvent, il semble presque qu'il y ait principalement deux possibilités : soit l'oubli absolu, soit



Christian Philipp Müller, *Tour de Suisse*, 1994
Vue de l'exposition Kunsthalle Friart
Fribourg, 1994

une présentification permanente. L'histoire de l'art fait souvent remonter les débuts de l'art contemporain à 1945, date marquant le largage de la première bombe atomique et la fin de la Seconde Guerre mondiale¹⁴. Dans le contexte de ces ruptures se sont développées des pratiques artistiques performatives, processuelles et éphémères, qui posent aujourd'hui de toutes nouvelles exigences pour leur conservation à long terme. L'utilisation délibérée de matériaux précaires, souvent banals, dans l'art depuis le milieu du XX^e siècle est liée à la prise de conscience de l'état ruineux et à la fragmentation du monde suite à deux guerres mondiales, ainsi qu'au développement de nouvelles technologies de communication et de mobilité. Lors du congrès Conservation of Contemporary Art à Sydney en 1984, le conservateur Robert Wilmot plaçait cette rupture également dans le contexte de la menace nucléaire omniprésente au XX^e siècle : « Contemporary society is far less



Thomas Hirschhorn
Wirtschaftslandschaft Davos, 2001
Vue de l'installation, Aargauer Kunsthhaus, 2011





inclined to plan for posterity than previous generations. There are many reasons for this, but perhaps the most readily agreed is the real threat of nuclear war and the end of life as we know it. »¹⁵ Sa constatation selon laquelle la conservation classique est anachronique, c'est-à-dire inactuelle ou plutôt dépassée, pointait dès le début des années 1980, sur fond de la menace existentielle permanente que constitue l'ère atomique, la nécessité d'une révision des idéaux comme la conservation immuable d'un état matériel¹⁶. Si, comme nous l'avons vu, l'aspect de la processualité devient lui-même central dans la pratique de conservation, le caractère éphémère du matériau peut donc être compris comme un symptôme de la dimension temporelle constitutive de l'œuvre. En fin de compte, pourrait-on argumenter, la temporalité devient elle-même objet de la conservation. De ce point de vue, les approches cherchant à annuler le caractère éphémère, en rendant par exemple la matière organique plus durable ou en la remplaçant, procèdent d'un malentendu : en cherchant à tout prix à maintenir la pérennité du matériau, l'œuvre pourrait, en quelque sorte, être soustraite à l'effet du temps. Arrêter artificiellement le processus de décomposition relève du désir d'atteindre un état hors du temps. Mais loin de tendre vers une sorte d'intemporalité, les pratiques artistiques illustrées ici visent au contraire explicitement une temporalisation radicale. Au lieu de perpétuer l'image d'une œuvre résistant au temps, la conservation de l'art contemporain consiste bien plus à créer une prise de conscience de la nature temporelle de ses propres valeurs. Et dans le contexte de l'ère nucléaire, cette temporalisation permanente devient une vérification continuelle du fait d'« être encore dans le temps », ou, en d'autres termes, d'être encore vivant.

La pratique de la conservation est toujours une expression de la conception de la manière dont la société traite le patrimoine culturel. Le bouleversement qui touche actuellement la restauration n'est pas seulement important parce qu'il revisite la question de la fonction des musées. La crise des conventions traditionnelles de préservation est, bien davantage, symptomatique de l'état de propension permanente aux crises que connaissent les sociétés d'aujourd'hui. Les auteurs Richard Rinehart et Jon Ippolito décrivent

par exemple la précarité particulière des nouveaux arts médiatiques comme l'expression d'une crise plus large de la mémoire sociale¹⁷. Aujourd'hui, une institution comme l'Aargauer Kunsthaus est le lieu de négociation pour des thèmes sociétaux très variés. Développer des formats de médiation à cette fin et rendre visibles les conditions de conservation, cela implique que les conditions et les processus de négociation institutionnels soient rendus accessibles. D'ailleurs, les considérations de George Brecht à l'intention du musée se terminent par la remarque : « No catastrophes are possible. »¹⁸ Puisse cela servir d'inspiration pour la future pratique de conservation de la collection de l'Aargauer Kunsthaus.

Découvrir les contributions numériques de ce texte :



- 1 Sur les questions de valeurs dans les décisions de conservation, v. Anna Schäffler, « "Total loss" – Vom Kunstwerk zur Materialprobe ... und darüber hinaus », in : *Kunst und Material. Konzepte, Prozesse, Arbeitsteilungen*, Zurich : SIK-ISEA et Scheidegger & Spiess, 2022, p. 243-258.
- 2 Heide Skowranek, « Die Bewahrung des Verfalls im Werk von Dieter Roth », in : *Wann stirbt ein Kunstwerk? Konservierungen des Originalen in der Gegenwartskunst*, Munich : Verlag Silke Schreiber, 2010, p. 87-104.
- 3 « Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art », *Revista de História da Arte*, vol. 4, Lisbonne, 2015.
- 4 Fernando Domínguez Rubio, « Preserving the unpreservable: docile and unruly objects at MoMA », in : *Theory and Society*, n° 6, vol. 43, 2014, p. 617-645.
- 5 George Brecht, 1960, cité d'après Yvonne Schweizer, *FLIMMERN. Bewegtbilder in Kunstausstellungen um 1970*, Munich : Edition Metzler, 2018, p. 45.
- 6 Anna Dezeuze, « Origins of the Fluxus Score. From Indeterminacy to the "Do-It-Yourself" Artwork », in : *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, n° 3, vol. 7, 2002, p. 78-94.
- 7 George Brecht, *op. cit.*, p. 45.
- 8 Il en résulte pour le musée la tâche de mettre en place des structures appropriées permettant de transmettre les connaissances et la pratique de ces processus de conservation. En science de la restauration, cette question est discutée sous la notion de « Networks of Care ». V. Annet Dekker, « Assembling traces, or the conservation of net art », in : *NECSUS*, n° 1, vol. 3, printemps 2014, p. 171-193, ainsi que *Networks of Care. Politiken des (Er)haltens und (Ent)sorgens*, Anna Schäffler et al. (éd.), Berlin : nGbK, 2022.
- 9 La visibilité des pratiques conservatoires contraste avec la conservation classique qui reste largement invisible. Pour l'art contemporain, cependant, cette interprétation ne reste plus dans les coulisses, mais peut être appréhendée comme constituant l'œuvre et, de ce fait, faire l'objet d'une réflexion même critique. Non pas au sens de correct ou incorrect, mais un peu telle une représentation théâtrale, comme une adaptation plus ou moins audacieuse, intéressante, voire même manquant d'inspiration, de l'œuvre. Pour l'institution, cela se traduit par une mission de médiation qui amènera à l'avenir les visiteur-se-s à porter un autre regard sur les créations exposées.
- 10 À ce sujet, la documentation de toutes les étapes, à savoir la collecte de photos, de vidéos, de descriptions, de croquis et de données techniques, ainsi que les commentaires de l'artiste à propos de l'œuvre, jouent un rôle. Et même quand l'ouvrage est désinstallé, il doit être régulièrement entretenu et les conditions d'entreposage surveillées, afin de prévenir les dommages causés par l'humidité, les variations de température ou l'infestation par des insectes.
- 11 Pip Laurenson, « Practice as Research: Unfolding the Objects of Contemporary Art Conservation », conférence inaugurale à l'université de Maastricht le 18.3.2016, www.youtube.com/watch?v=rEZsg3OzJg (dernière consultation : 5.7.2023).
- 12 Renée van de Vall et al., « Reflections on a biographical Approach to Contemporary Art Conservation », in : *ICOM-Committee for Conservation, 16e Triennial Conference, Preprints*, Lisbonne, 19-23.9.2011, p. 1-8.
- 13 L'autrice tient à remercier Thomas Hirschhorn pour l'entretien approfondi du 16.2.2023 portant sur cette œuvre ainsi que sa pratique artistique dans le contexte de la restauration contemporaine. De sincères remerciements vont également à Maïke Grün pour le partage de son expérience de la restauration avec l'œuvre de Hirschhorn. Pour les détails v. Maïke Grün, « "My work isn't ephemeral, it's precarious" – Discussion of a "conservation" strategy for *Doppelgarage* by Thomas Hirschhorn », in : *Inside Installations. Theory and Practice in the Care of Complex Artworks*, Amsterdam : Amsterdam University Press, 2011, p. 221-234.
- 14 Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung. Bewegtbilder* : Junius Verlag, 2013, p. 14 sqq.
- 15 « La société contemporaine est beaucoup moins disposée à planifier la postérité que les générations précédentes. Il y a de nombreuses raisons à cela, mais la plus facilement acceptée est peut-être la réelle menace d'une guerre nucléaire et de la fin de la vie telle que nous la connaissons. »
- 16 Robert Wilmot, « Conservation of Contemporary Art: A Question of Ethics », in : *AICCM Bulletin*, n° 3, vol. 11, 1985, p. 51-70, ici p. 69.
- 17 Richard Rinehart et Jon Ippolito, *Re-collection: Art, New Media, and Social Memory*, Cambridge : MIT Press, 2014.
- 18 George Brecht, *op. cit.*, p. 45.

Concevoir un musée du futur est une entreprise presque impossible en ces temps de mutations technologiques, écologiques, géopolitiques et sociétales rapides. Cela demande une vision qui va à l'encontre de l'agilité et de l'adaptabilité requises dans notre monde. L'Aargauer Kunsthhaus du futur, c'est ce que nous faisons déjà au Kunsthhaus du présent. Car l'avenir réside dans les questions de notre présent. Cela ne signifie pas persister dans le statu quo sans objectifs ni visions, mais accepter la transformation comme une étape d'un développement constant.

Les grandes thématiques de notre temps telles que la numérisation, la diversité et la durabilité ne constituent pas des domaines de travail venant s'ajouter aux tâches muséales traditionnelles que sont la collection, la conservation, la recherche, l'exposition et la médiation, mais elles en font déjà partie : notre conception de ces tâches classiques est en pleine mutation. « L'urgence avec laquelle le musée, avec ses angles morts racistes, ses structures administratives bureaucratiques, sa pratique de la collection héritée du passé, sa culture de la conservation préventive, ses immuables panneaux d'exposition, doit se réformer, voire se réinventer, semble, même cinquante ans après *Das Museum der Zukunft*, ne pas avoir faibli. Une urgence qui, manifestement, contraste fortement avec le flegme des institutions. »¹ En tant qu'équipe muséale, nous avons conscience de cette urgence et ne manquons pas de nous mettre sous pression avec la question : en faisons-nous suffisamment et le faisons-nous assez rapidement ? Avec des ressources inchangées et une intégration dans le système de gestion complexe d'un partenariat public-privé, nos objectifs de transformation interne et externe font face aux facteurs que sont notre propre capacité et notre résilience. L'urgence en question va de pair avec la prise de conscience que les grands changements demandent du temps et que nous, en tant qu'institution, devons prendre position dans une société d'innovation et de post-croissance. Ne nous concentrons donc pas tant sur le fait d'en faire plus, que sur le fait de faire les choses différemment, différent signifiant alors mettre la priorité sur une durabilité sociale, économique et écologique. Faisons en sorte que, dans le musée du futur, le nombre de visiteur-se-s ne soit pas, sur le plan politique, le seul indicateur pour mesurer l'efficacité de telles approches alternatives.

Notre stratégie consistant à travailler encore davantage avec et à partir de la collection est durable en ce sens qu'elle évite de longues distances de transport. Bien que l'entretien des pièces de collection exige beaucoup de place, d'énergie et de personnel, l'origine proprement dite de l'idée de durabilité réside bien dans la préservation pour les générations futures. Néanmoins, conformément à notre stratégie de collection révisée, nous voulons collectionner de manière encore plus ciblée, économe en ressources et moins encyclopédique, car malgré l'importance de la vaste collection de l'Aargauer Kunsthhaus, une croissance purement quantitative est ici un critère moins opportun que jamais².

À chaque idée d'exposition, nous nous demandons à quels groupes elle s'adressera, qui d'autre nous voulons aussi cibler et comment se

fera la médiation. La pertinence sociétale peut se manifester tant par l'intermédiaire d'une thématique que par une approche participative. L'émotion intellectuelle et sensible suscitée par l'art et la rencontre avec les artistes ont une influence non seulement sur notre public, mais aussi sur les collaborateur-ric-e-s et l'institution elle-même. Par exemple, lors de la préparation collective de l'exposition *Art as Connection* (2021/22), nous avons constaté combien il est difficile de rompre avec les structures institutionnelles. Et pourtant, nous avons obtenu une ouverture plus large que d'habitude, en mettant l'accent sur le processus d'une recherche conjointe avec les artistes, afin de déterminer de quelle exposition et de quels contenus nous avons réellement besoin durant la pandémie. Lors des discussions concernant l'exposition *Têtes, baisers, batailles. Nicole Eisenman et les Modernes* (2022), nous avons non seulement interrogé le canon des Modernes, mais aussi aiguisé notre prise de conscience d'une communication non genrée. Avec *Stranger in the Village. Le racisme au miroir de James Baldwin* (2023/24), nous nous sommes sensibilisés aux formes de comportements et aux structures antiracistes. En proposant à l'équipe des ateliers sur la lutte contre les discriminations, l'inclusion et la durabilité, mais aussi en engageant des coopérations avec des groupes de travail et des organes consultatifs, nous nous concentrons de plus en plus sur les conditions structurelles de l'institution, afin d'agir de manière plus ouverte et attentive à divers égards.

En tant que collaborateur-ric-e-s du Kunsthhaus, nous avons le privilège d'apprendre, au contact de l'art et des artistes contemporains, à travailler collectivement sans parti pris, de manière ouverte et axée sur les processus. En effet, le centre d'intérêt n'est plus l'objet achevé qui, tel un tableau à l'huile, subit le moins de changements possibles dans de bonnes conditions de stockage. De même, une exposition ne devrait pas être comprise, ni par les artistes ni par le public, comme un produit fini traitant un sujet de manière exhaustive et objective, mais plutôt comme une proposition clairement positionnée et donc une base de discussion. La médiation intègre déjà depuis plus longtemps que d'autres domaines du musée des approches dialogiques et participatives en vertu desquelles les contenus et interprétations sont confiés aux visiteur-se-s. Au Kunsthhaus, nous invitons désormais également des personnes externes intéressées à créer des contenus de réalité augmentée pour des œuvres de la collection ; nous soutenons la réalisation dans l'espace muséal d'expositions organisées numériquement par différents groupes ; nous impliquons des bénévoles dans les processus de travail les plus divers et développons des concepts pour des programmes *peer to peer*. Avant même que le Conseil international des musées (ICOM) ne place les personnes au centre de sa nouvelle définition du musée en août 2022³, j'ai pris au Kunsthhaus la décision organisationnelle d'intégrer la médiation, du fait de son importance, au niveau de la direction, et d'établir un groupe de programme intersectoriel ayant pour objectif de resserrer encore davantage les liens entre le travail de collection, d'exposition et de médiation et d'agir de manière plus souple, plus interconnectée et inclusive.

La médiation tant de l'art que du travail muséal proprement dit nous permet de communiquer en toute transparence au monde extérieur comment une exposition, la collection et aussi l'institution se constituent. Continuer à s'appuyer exclusivement sur le monopole d'interprétation

d'experts en histoire de l'art, et ce dans un lieu tel qu'un musée d'art qui est, aujourd'hui encore, perçu par beaucoup comme élitiste, n'est plus possible à l'heure actuelle. D'autant que la participation ne va pas de pair avec une déprofessionnalisation, mais avec l'opportunité de mettre en lumière les exigences professionnelles ainsi que la subjectivité du travail muséal.

Abandonner l'idée que l'Aargauer Kunsthaus est un endroit neutre que ni les bibliothèques, ni les archives d'État, ni d'autres institutions de formation ou de mémoire n'ont jamais été ou ne peuvent être, fut un long processus. Face à la prise de conscience croissante de la diversité de notre société, nous nous posons aujourd'hui très consciemment les questions suivantes : qui collectionne pour le compte de qui ? Qui montre quoi et de quelle manière ? Qui écrit l'histoire (de l'art) et sous quel angle ? Nous transformons de plus en plus le Kunsthaus en un lieu de médiation et nous éloignons d'un lieu de représentation. Lorsque nous constatons dans le cadre de l'exposition *Une femme est une femme est une femme ... Une histoire des artistes femmes (2022/23)* qu'environ treize pour cent seulement de la collection est l'œuvre de femmes, nous adaptons notre stratégie de collection avec une nouvelle priorité. Le thème du racisme, que nous abordons dans l'exposition *Stranger in the Village*, nous donne l'occasion, d'une part, d'identifier les aspects discriminatoires dans les œuvres de la collection et, d'autre part, d'en examiner la diversité. Nous porterons ces processus à la connaissance du public comme nous l'avons fait avec notre recherche de provenance, ici aussi dans la conviction que la qualité réside non seulement dans le résultat obtenu, mais aussi dans le partage et la communication de ces défis et opportunités.

Bien sûr, la question de la représentation se pose tout particulièrement à l'Aargauer Kunsthaus car, appelé « la galerie nationale secrète » ou même « le Louvre suisse »⁴, le profil clair de notre collection fonctionne manifestement comme un critère de distinction efficace. Qu'il s'agisse en fait moins d'un instrument de marketing que de la perception de la maison en tant qu'institution de référence pour l'art suisse, c'est ce que nous confirment sans cesse les artistes, les professionnel-le-s et le public. Nous recevons également des contributions d'exploitation substantielles de la part de l'Office fédéral de la culture (OFC) en raison de la dimension nationale de la maison et de sa collection, composée « majoritairement d'Helvetica »⁵. Afin de respecter la composition hétérogène de notre société, nous parlons désormais d'« art de » ou « en Suisse » plutôt que d'« art suisse ». Car nous ne souhaitons pas une définition étroite ou la cimentation d'une culture nationale. Même quand nous traitons des thèmes majeurs de l'histoire de l'art lors de rétrospectives, par exemple *Swiss Pop Art. Formes et tendances du Pop Art en Suisse (2017)*, *Surréalisme Suisse (2018/19)* ou *La sculpture suisse depuis 1945 (2021)*, il s'agit toujours aussi d'influences artistiques internationales, et nous présentons l'ensemble des artistes qui ont été ou sont actif-ve-s dans ce cadre géographique ou en relation avec celui-ci. C'est précisément parce que l'Aargauer Kunsthaus est considéré comme une institution de référence pour l'art de Suisse que nous sommes conscients de la dimension politique de nos décisions concernant ce que nous montrons et collectionnons.

Notre vision est de contribuer, avec notre travail à l'Aargauer Kunsthaus, à aiguïser le regard sur notre époque et à façonner une société ouverte et inclusive par le biais d'interactions inventives avec l'art et les artistes. Dans notre maison, les différents membres de la société doivent pouvoir aussi bien retrouver leurs propres positions et intérêts que découvrir de l'étranger, du controversé ou du surprenant, et ainsi développer encore davantage leur aptitude à se forger leur propre opinion et leur sens critique. De cette façon, le Kunsthaus a un impact durable sur le plan social et s'engage pleinement en faveur d'une démocratie forte. Et c'est précisément pour cette raison que les musées doivent « toujours veiller à rester des lieux civils et indépendants. Cette liberté doit être défendue quel que soit l'avenir »⁶. Nous travaillons déjà jour après jour à cet avenir, faisant du Kunsthaus du présent le Kunsthaus du futur.

- 1 Friedrich von Bose, « Das Museum der Zukunft ist auch nicht mehr das, was es mal war. Zur Zeitlichkeit im Museum », in : *Das Museum der Zukunft*, schnittpunkt et Joachim Baur (éd.), Bielefeld : transcript Verlag, 2020, p. 272. Dans ce passage, von Bose se réfère à la publication précédente du même nom *Das Museum der Zukunft*. 43 Beiträge zur Diskussion über die Zukunft des Museums, Gerhard Bott (éd.), Cologne : M. DuMont Schauberg, 1970.
- 2 « Degrowth (la post-croissance) pour les musées signifie remettre en question le paradigme de croissance et se positionner dans une société post-croissance. [...] Le processus nécessaire d'une grande transformation, qui englobe l'ensemble de la société en tant que processus de restructuration culturelle, va bien au-delà de la protection du climat. Il est nécessaire d'avoir à l'esprit que la protection du climat est un élément important mais peut-être pas le plus important dans un musée durable. » Christopher J. Garthe, *Das nachhaltige Museum. Vom nachhaltigen Betrieb zur gesellschaftlichen Transformation*, Bielefeld : transcript Verlag, 2022, p. 37, 39 (traduction de Bettina Marchal-Gier).
- 3 V. www.museums.ch/fr/home/nouvelle-def-musee/ (dernière consultation : 10.8.2023).
- 4 Erich Aschwanden, « Ein grosses Haus in einer kleinen Stadt » in : *Neue Zürcher Zeitung*, 17.4.2014, p. 71 et Matthias Daum, « Ohne Komplexe » in : *ZEIT Schweiz*, 11.11.2021, p. 2.
- 5 Département fédéral de l'intérieur (DFI), *Ordonnance du DFI instituant un régime d'encouragement des musées, des collections et des réseaux de tiers en vue de la sauvegarde du patrimoine culturel*, 29.11.2016, www.fedlex.admin.ch/eli/cc/2016/780/fr (dernière consultation : 18.9.2023).
- 6 Matthias Beitzl, « Zurück in die Gegenwart » in : *schnittpunkt et al. op. cit.*, p. 60.



Antiquarische Lesesaal
Stanger Kasse / Kiosk

Atelier
Freizeitsalon
Garderobe
Toilette

Liste des expositions et des publications de 2003 à 2023

2003

Neue Räume.
Die Sammlung
im erweiterten Aargauer
Kunsthhaus
18.10.2003–15.2.2004

Publications :
Muscheln und Blumen. Literarische Texte zu Werken der Kunst, Beat Wismer, Stephan Kunz et Sibylle Omlin (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthhaus), Zurich : Ammann Verlag & Co., 2003 (DE).
Vernissage. Die Zeitschrift zur Ausstellung des Aargauer Kunsthhauses, Heidelberg : Vernissage-Verlag 2003 (DE).

Autres publications :
Retos de un siglo. El arte suizo del siglo XX en las colecciones del Museo cantonal de Bellas Artes de Aarau, Centro Cultural Conde Duque (éd.), cat. exp. (Madrid : Centro Cultural Conde Duque), 2003 (ES).
Schweizer Museen. Aargauer Kunsthhaus Aarau (DE) // *Swiss Museums. The Aargauer Kunsthhaus Aarau* (EN.) // *Musées suisses. Musée argovien des beaux-arts Aarau* (FR), Beat Wismer, Stephan Kunz et Corinne Sotzek (éd.), Genève : Groupe BNP Paribas en Suisse / Zurich : SIK-ISEA, 2003.
Caspar Wolf – Un peintre à la découverte des Alpes, Musée d'art et histoire (éd.) en collaboration avec l'Aargauer Kunsthhaus, Genève : Musée d'art et d'histoire, 2003.

Cahiers de la collection d'art d'Argovie:
Hugo Suter. Paravent, Aargauer Kunsthhaus (éd.), Baden : Lars Müller Publishers, 2003 (DE).
Thomas Huber. Die Bibliothek in Aarau, Aargauer Kunsthhaus (éd.), Baden : Lars Müller Publishers, 2003 (DE).
Aldo Walker. Morphosyntaktisches Objekt, Aargauer Kunsthhaus (éd.), Baden : Lars Müller Publishers, 2003 (DE).

2004

Ingrid Wildi.
De palabra en palabra
6.3–25.4.2004
Station d'exposition :
Centre d'Art Contemporain,
Genève, 16.06–15.8.2004
Publications :
Ingrid Wildi. De palabra en palabra, Aargauer Kunsthhaus et Centre d'Art Contemporain (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthhaus et Genève, Centre d'Art Contemporain), Zurich : edition fink, 2004 (DE/EN/FR).

Deux arcs de cercle.
Neue Werkgruppen in der
Sammlung
6.3–25.4.2004

Binia Bill. Fotografien
27.3–23.5.2004

Publication :
Binia Bill. Fotografien, Aargauer Kunsthhaus (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthhaus), Zurich : Scheidegger & Spiess, 2004 (DE).

Konstruktion – Komposition – Konzeption.
Werke aus der Graphischen Sammlung
5.5–4.9.2004

Robert Barry.
Some places to which
we can come
15.5–15.8.2004

Station d'exposition :
Kunsthalle Nürnberg, Nuremberg
18.9–16.11.2003
Publications :
Some places to which we can come. Robert Barry: works 1963 to 1975, Ellen Seifermann et Beat Wismer (éd.), cat. exp. (Nuremberg, Kunsthalle Nürnberg et Aarau, Aargauer Kunsthhaus), Bielefeld : Kerber Verlag, 2003 (DE/EN).
Robert Barry. Installation for Aarau. 2004, Aargauer Kunsthhaus/Beat Wismer (éd.), cat. exp., Aarau : Aargauer Kunsthhaus, 2004 (DE/EN).

Thomas Huber.
Das Kabinett der Bilder
5.9–7.11.2004
Stations d'exposition :
Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam
20.11.2004–30.1.2005
Kaiser Wilhelm Museum et Haus Lange, Krefeld
20.2–7.5.2005
Publication :
Thomas Huber. Das Kabinett der Bilder, Beat Wismer (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthhaus ; Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen et Krefeld, Kaiser Wilhelm Museum et Haus Lange), Baden : Lars Müller Publisher, 2004 (DE).

Evelyn Hofer.
Fotografien seit 1950
18.9–5.12.2004
Publication :
Evelyn Hofer, Susanne Breidenbach (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthhaus), Göttingen : Steidl, 2004 (DE/EN).

Auswahl 04. Exposition
annuelle des artistes
d'Argovie
4.12.2004–23.1.2005
Publication :
Auswahl 04. Jahresausstellung der Aargauer Künstlerinnen und Künstler, Aargauer Kunsthhaus et Aargauer Kuratorium (éd.), Aarau : Aargauer Kunsthhaus, 2004 (DE).

Autres publications :
Kunst-Geschichten, Aargauer Kunsthhaus et Franziska Dürr Reinhard (éd.), Berne : h.e.p. verlag, 2004 (DE).

2005

Wolkenbilder.
Von John Constable bis
Gerhard Richter
27.2–8.5.2005
Publication :
Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmels, Stephan Kunz, Beat Wismer et Johannes Stückelberger (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthhaus), Munich : Hirmer Verlag, 2005 (DE).

Markus Raetz.
Nothing is lighter
than light
4.6–28.8.2005
Publications :
Blickwechsel. Texte zum Werk von Markus Raetz, Stephan Kunz (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthhaus), Nuremberg : Verlag für moderne Kunst, 2005 (DE).
MIMI, Markus Raetz (éd.), réimpression de la première édition de 1981, Aarau : Aargauer Kunsthhaus, 2005 (DE).

Bridget Riley. Bilder und
Zeichnungen 1959–2005
17.9–13.11.2005
Publication :
Bridget Riley. Bilder und Zeichnungen 1959–2005, Aargauer Kunsthhaus et Beat Wismer (éd.), cat. exp., Aarau : Aargauer Kunsthhaus, 2005 (DE/EN).

Sophie Taeuber-Arp.
Werke aus der Sammlung
und ein Depositum aus
Privatbesitz
17.9–13.11.2005

Auswahl 05. Exposition
annuelle
des artistes d'Argovie
Invitée : Maya Rikli
10.12.2005–15.1.2006
Publication :
Auswahl 05. Jahresausstellung der Aargauer Künstlerinnen und Künstler, Aargauer Kunsthhaus

et Aargauer Kuratorium (éd.), Aarau : Aargauer Kunsthhaus, 2005 (DE).

Autres publications :
KUNSTSICHT, Franziska Dürr Reinhard, Janine Schaefer et Stefan Mathis (éd.), Aarau : Aargauer Kunsthhaus, 2005 (DE).

2006

Per Kirkeby.
Kristall. Reflexionen,
Beziehungen und
Bezüge
19.2–30.4.2006
Publication :
Per Kirkeby. Kristall: Reflexionen, Beziehungen und Bezüge, Aargauer Kunsthhaus (éd.), cat. exp. Aarau : Aargauer Kunsthhaus, 2006 (DE).
Das richtige Buch.
Johannes Gachnang
als Verleger
19.2–30.4.2006
Station d'exposition :
Museum für Angewandte Kunst
Frankfurt
19.5–17.7.2006
Publication :
Das richtige Buch. Johannes Gachnang als Verleger, Eva Linhart (éd.), cat. exp. (Frankfurt, Museum für Angewandte Kunst), Berne : Verlag Gachnang & Springer, 2005 (DE).

Albrecht Schnider.
Das noch Mögliche
20.5–30.7.2006
Publication :
Albrecht Schnider. Das noch Mögliche, Aargauer Kunsthhaus (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthhaus), Nuremberg : Verlag für moderne Kunst, 2006 (DE/EN).

Ziegelrain '67–'75
19.8–5.11.2006
Publication :
Ziegelrain, '67–'75 : Heiner Kielholz, Max Matter, Markus Müller, Christian Rothacher, Hugo Suter, Josef Herzog, Jakob Nielsen, Stephan Kunz et Aargauer Kunsthhaus (éd.), cat. exp., Aarau : Aargauer Kunsthhaus, 2006 (DE).

Roman Signer –
Reisefotos
19.8–5.11.2006
Publication :
Roman Signer – Reisefotos (DE) // *Roman Signer – Travel Photos* (EN), Peter Zimmermann et Beat Wismer (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthhaus), Bâle : Christoph Merian Verlag, 2006 (DE) // Göttingen : Steidl, 2006 (EN).

Edition Cestio
2.12.2006–14.1.2007
Publication :
Kunst & Handwerk. Edition Cestio, Aargauer Kunsthhaus et EDITION CESTIO (éd.), Zurich : Offizin Verlag, 2006 (DE).

Auswahl 06.
Exposition annuelle des
artistes d'Argovie
Invitée : Patricia Bucher
2.12.2006–7.1.2007
Publication :
Auswahl 06. Jahresausstellung der Aargauer Künstlerinnen und Künstler, Aargauer Kunsthhaus et Aargauer Kuratorium (éd.), Aarau : Aargauer Kunsthhaus, 2006 (DE).

2007

Von der Liebe und
anderen Dämonen.
Martin Disler:
Werke 1979–1996
28.1–15.4.2007
Publications :
Martin Disler 1949–1996, Franz Müller, Institut suisse pour l'étude de l'art et Aargauer Kunsthhaus (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthhaus), Zurich : Scheidegger & Spiess, 2007 (DE).
Von der Liebe und anderen Dämonen: Martin Disler, Werke, 1979–1996, Beat Wismer et Barbara von Flüe, Aargauer Kunsthhaus (éd.), cat. exp., Aarau : Aargauer Kunsthhaus, 2007 (DE).

Dieter Roth:
Ringobjekte und
Teppich Nr. 3
28.1–15.4.2007
Publication :
Ringe 1959–1973 (DE) // *Rings 1959–1973* (EN), Flurina und Gianni Paravicini-Tönz (éd.), Lucerne/Poschiamo : Edizioni Periferia, 2006.

Scenes and Sequences.
Peter Blum Edition,
New York. Eine Auswahl
von 1980 bis 2006
4.5–22.7.2007
Publication :
Scenes and Sequences. Peter Blum Edition, New York. Eine Auswahl von 1980 bis 2006, Beat Wismer, Stephan Kunz et Barbara von Flüe (éd.), cat. exp., Aarau : Aargauer Kunsthhaus, 2007 (DE).

Umgestülpter Engel.
Die Editionen
von Thomas Virnich
4.5–22.7.2007
Stations d'exposition :
Museum Wiesbaden
17.10.2007–6.1.2008
Skulpturenmuseum Glaskasten
Marl, 2.3–6.4.2008
Publication :
Thomas Virnich. Umgestülpter Engel. Werkverzeichnis der Unikat-Multiples 1983–2007, Skulpturengalerie Löhrl (éd.), Nuremberg : Verlag für Moderne Kunst, 2007 (DE).

Andreas Zybach:
0 – 6.5 PS.
Prix Culturel Manor 2007
4.5 – 22.7.2007

Publication :

Andreas Zybach, Aargauer
Kunsthau (éd.), Cologne :
Verlag der Buchhandlung
Walther König, 2007 (DE/EN).

État donné:
Die Sammlung!
250 Jahre aktuelle
Schweizer Kunst
19.8 – 4.11.2007

Publication :

*Ein Kunst Haus. Sammeln und
Ausstellen im Aargauer Kunst-
haus*, Beat Wismer, Stephan
Kunz et Gerhard Mack (éd.),
Aarau : Aargauer Kunsthaus,
2007 (DE).

Roland Guignard
1917 – 2004
1.12.2007 – 6.1.2008

Publication :

Roland Guignard 1917 – 2004,
Aargauer Kunsthaus (éd.),
cat. exp., Aarau : Aargauer
Kunsthau, 2007 (DE).

Auswahl 07.
Exposition annuelle des
artistes d'Argovie
Invitée : Sabine Trüb
1.12.2007 – 6.1.2008

Publication :

*Auswahl 07. Jahresausstellung
der Aargauer Künstlerinnen und
Künstler*, Aargauer Kunsthaus
et Aargauer Kuratorium (éd.),
Aarau : Aargauer Kunsthaus,
2007 (DE).

Cahiers de la collection d'art
argovienne :

*Adrian Schiess. Flache Arbeiten
1987 – 1990*, Aargauer Kunst-
haus (éd.), Aarau : Aargauer
Kunsthau, 2007 (DE).

2008

Christine Streuli.
Fusion Food
27.1 – 13.4.2008

Publication :

Christine Streuli. Fusion Food,
Aargauer Kunsthaus (éd.),
Aarau : Aargauer Kunsthaus,
2008 (DE/EN).

Lutz & Guggisberg.
Leben im Riff
27.1 – 13.4.2008

Station d'exposition :

Kunstverein Freiburg, Fribourg-
en-Brisgau, 1.6 – 12.8.2007

Publication :

*Andres Lutz & Andres Guggis-
berg*, Kunstverein Freiburg et
Aargauer Kunsthaus (éd.),
cat. exp. (Fribourg-en-Brisgau,
Kunstverein Freiburg et
Aarau, Aargauer Kunsthaus),
Nuremberg : Verlag für mo-
derne Kunst, 2007 (DE/EN).

Dunkelschwern.
Annemarie von Matt –
Sonja Sekula
27.1 – 13.4.2008

Publication :

*Dunkelschwern. Annemarie
von Matt – Sonja Sekula*,
Roman Kurzmeyer et Roger
Perret (éd.), Zurich : Schei-
degger & Spiess, 2008 (DE).

Rolf Winnewisser.
split horizon
10.5 – 10.8.2008

Publication :

*Rolf Winnewisser. Alphabet
des Bildes*, Stephan Kunz (éd.),
cat. exp. (Aarau, Aargauer
Kunsthau), Lucerne/
Poschivo : Edizioni Periferia,
2007 (DE).

Kleines Personarum.
Der Sammlung
ins Gesicht geschaut
10.5 – 10.8.2008

Mark Wallinger
31.8 – 16.11.2008

Station d'exposition :

Kunstverein Braunschweig
1.9 – 11.11.2007

Publication :

Mark Wallinger, Madeleine
Schuppli et Janneke de Vries
(éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer
Kunsthau et Braunschweig,
Kunstverein Braunschweig),
Zurich : JRP | Ringier, 2008 (DE/
EN).

Stilles Leben.
Geschichten von
stummen Dingen
31.8 – 16.11.2008

CARAVAN 1/2008 :
Linda Herzog
Série d'expositions de
jeunes artistes
31.8 – 16.11.2008

Auswahl 08.
Artistes d'Argovie
Invité : koorder
7.12.2008 – 4.1.2009

Publication :

*Auswahl 08. Aargauer Künstle-
rinnen und Künstler*, Gast:
koorder, Aargauer Kunsthaus et
Aargauer Kuratorium (éd.),
Aarau : Aargauer Kunsthaus,
2009 (DE).

Symmetrie.
Vom Spiel mit der Regel
7.12.2008 – 4.1.2009

CARAVAN 2/2008 :
Ana Strika
Série d'expositions de
jeunes artistes
7.12.2008 – 18.1.2009

2009

Alex Hanimann.
Conceptual Games
24.1 – 3.5.2009

Publication :

*Alex Hanimann. Textarbeiten
1986 – 2008*, Stephan Kunz (éd.),
cat. exp. (Aarau, Aargauer
Kunsthau), Nuremberg : Verlag
für Moderne Kunst, 2009 (DE).

Sandra Boeschstein.
Wie weit ist es hinter den
Augen hell
24.1 – 3.5.2009

Publication avec DVD :

*Sandra Boeschstein. Sechs
filmische Kapitel von Edith Jud /
Six Cinematic Chapters by
Edith Jud*, Zurich : Edition
Marlene Frei, 2009 (DE/EN).

CARAVAN 1/2009 :
Francisco Sierra
Série d'expositions de
jeunes artistes
24.1 – 15.3.2009

Abstraktionen.
Ungegenständliche
Tendenzen aus der
Sammlung
28.3 – 9.8.2009 (prolon-
gée jusqu'au 3.1.2010)

Stipendium Vordem-
berge-Gildewart.
12 junge Kunstpositionen
28.3 – 3.5.2009

CARAVAN 2/2009 :

Dunja Herzog
Série d'expositions de
jeunes artistes
28.3 – 24.5.2009

Memorizer. Der Sammler
Andreas Züst
29.5 – 9.8.2009

Publication :

*MEMORIZER. Der Sammler
Andreas Züst*, Stephan Kunz,
Madeleine Schuppli et Mara
Züst (éd.), cat. exp. (Aarau,
Aargauer Kunsthaus), Zurich :
Scheidegger & Spiess, 2009
(DE).

Thomas Galler. Walking
through Baghdad with a
Buster Keaton Face.
Prix Culturel Manor 2009
29.5 – 9.8.2009

Publications :

*Thomas Galler. Walking through
Baghdad with a Buster Keaton
Face*, Madeleine Schuppli,
Aargauer Kunsthaus (éd.), cat.
exp. (Aarau, Aargauer Kunst-
haus), Zurich : edition fink, 2009
(DE) / réédition 2014 (EN).

CARAVAN 3/2009 :
Omar Alessandro
Série d'expositions de
jeunes artistes
29.5 – 9.8.2009

Teresa Hubbard /
Alexander Birchler.
No Room to Answer
5.9 – 8.11.2009

Stations d'exposition :

Modern Art Museum of Fort
Worth
14.9.2008 – 4.1.2009

Württembergischer Kunst-
verein, Stuttgart
28.2 – 10.5.2009

Publication :
*Hubbard / Birchler. No Room
to Answer*, Pam Hatley, Modern
Art Museum of Fort Worth (éd.),
cat. exp. (Fort Worth, Modern Art
Museum of Fort Worth ;
Stuttgart, Württembergischer
Kunstverein et Aarau, Aargauer
Kunsthau), Berlin : Hatje Cantz
Verlag, 2009 (DE/EN).

Interieurs.
Gesammelte Einsichten
5.9 – 8.11.2009 (prolongé
jusqu'au 10.12.2009)

CARAVAN 4/2009 :
Annette Amberg
Série d'expositions de
jeunes artistes
5.9 – 8.11.2009

Auswahl 09.
Artistes d'Argovie
Invité :

Pascal Häusermann
28.11.2009 – 10.1.2010

Publication :

*Auswahl 09. Aargauer Künstle-
rinnen und Künstler*, Gast:
Pascal Häusermann, Aargauer
Kunsthau et Aargauer Kurato-
rium (éd.), Aarau : Aargauer
Kunsthau, 2009 (DE).

CARAVAN 5/2009 :

Taiyo Onorato
& Nico Krebs
Série d'expositions de
jeunes artistes
28.11.2009 – 24.1.2010

2010

Fiona Tan. Rise and Fall
30.1 – 18.4.2010

Stations d'exposition :

Vancouver Art Gallery
9.5 – 6.9.2010

Arthur M. Sackler Gallery,
Smithsonian Institution,
Washington D. C
18.9.2010 – 9.1.2011

Galerie de l'UQAM, Montréal
25.2 – 5.4.2011

Publication :

Fiona Tan. Rise and Fall, Bruce
Grenville (éd.), cat. exp. (Van-
couver, Vancouver Art Gallery ;
Aarau, Aargauer Kunsthaus ;
Washington, Arthur M. Sackler
Gallery et Montréal, Galerie de
l'UQAM), Vancouver : Vancouver
Art Gallery, 2009 (EN/DE).

Hugo Suter.
Fotografien 1969 – 2009
30.1 – 18.4.2010

Publication :

*Hugo Suter. Im Schatten des
PinseWaschbeckers. Fotogra-
fien 1969 – 2009*, Stephan Kunz
(éd.), cat. exp., Aarau : Aargauer
Kunsthau, 2010 (DE).

CARAVAN 1/2010 :
Nathalie Bissig
Série d'expositions de
jeunes artistes
30.1 – 18.4.2010

Abstraktionen II.
Ungegenständliche
Tendenzen aus der
Sammlung
30.1 – 1.8.2010

Ugo Rondinone.
Die Nacht aus Blei
13.5 – 1.8.2010

Station d'exposition :

MUSAC, Museo de Arte
Contemporáneo de Castilla y
León, León
11.7.2009 – 10.1.2010

Publication :

*Ugo Rondinone. The Night of
Lead* (DE/EN) // *Ugo Rondinone.
The Night of Lead* (ES/EN)
Madeleine Schuppli et Agustín
Pérez Rubio (éd.), cat. exp.
(Léon, MUSAC, Museo de Arte
Contemporáneo de Castilla y
León et Aarau, Aargauer Kunst-
haus), Zurich : JRP | Ringier,
2010.

CARAVAN 2/2010 :
Markus Uhr
Série d'expositions de
jeunes artistes
13.5 – 1.8.2010 (prolongé
jusqu'au 8.8.2010)

Yesterday Will Be Better.
Mit der Erinnerung in
die Zukunft
21.8 – 7.11.2010

Publications :

*Yesterday Will Be Better. Mit der
Erinnerung in die Zukunft /
Taking Memory into the Future*,
Madeleine Schuppli et Aargauer
Kunsthau (éd.), cat. exp. (Aarau,
Aargauer Kunsthaus), Bielefeld :
Kerber Verlag, 2010 (DE/EN).
*Fiona Tan. VOX POPULI Switzer-
land*, Book Works et Aargauer
Kunsthau (éd.), London : Book
Works, 2010 (DE/EN/FR).

tempi passati.
Kunst- und Museums-
geschichten
21.8 – 7.11.2010

CARAVAN 3/2010 :
Esther Kempf
Série d'expositions de
jeunes artistes
21.8 – 7.11.2010

Auswahl 10.
Artistes d'Argovie
Invité :
Christoph Gossweiler
4.12.2010–9.1.2011
Publication :
Auswahl 10. Aargauer Künstlerinnen und Künstler, Gast: Christoph Gossweiler, Aargauer Kunsthaus et Aargauer Kuratorium (éd.), Aarau : Aargauer Kunsthaus, 2010 (DE).

Im Reich der Zeichnung.
Bildwelten zwischen
Traum und Wirklichkeit
4.12.2010–25.4.2011 (prolongé jusqu'au 26.4.2011)

Cahiers de la collection d'art d'Argovie :
Sophie Taeuber-Arp 1889–1943, Stephan Kunz et Aargauer Kunsthaus (éd.), Aarau : Aargauer Kunsthaus, 2010 (DE).

Autres publications :
Kunst Erleben. Impulse für die Vermittlung, Franziska Dürr, Nicole Röck et Aargauer Kunsthaus (éd.), Baden : hier + jetzt, 2010 (DE).

2011

Voici un dessin suisse.
1990–2010
29.1–25.4.2011
Station d'exposition :
Musée Rath, Genève
31.3–15.8.2011
Publication :
Voici un dessin suisse. 1990–2010 (DE) // *Voici un dessin suisse. 1990–2010* (EN) // *Voici un dessin suisse. 1990–2010* (FR), Julie Enckell Julliard (éd.), cat. exp. (Genève, Musée Rath et Aarau, Aargauer Kunsthaus), Zurich : JRP | Ringier, 2010.

Thomas Hirschhorn.
Wirtschaftslandschaft
Davos
29.1–25.4.2011

Manon.
Hotel Dolores
29.1–25.4.2011 (prolongé jusqu'au 26.4.2011)

Mai-Thu Perret.
The Adding Machine
14.5–31.7.2011

Publication :
Mai-Thu Perret. The Adding Machine, Madeleine Schuppli et Aargauer Kunsthaus (éd.), cat. exp., Aarau : Aargauer Kunsthaus, 2011 (DE/EN/FR).

Christian Rothacher.
Une rétrospective
14.5–31.7.2011

Publication :
Christian Rothacher. Uns bleiben die Feuerringe, Stephan Kunz et Aargauer Kunsthaus (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus), Zurich : Scheidegger & Spiess, 2011 (DE).

CARAVAN 1/2011 :
Augustin Rebetez
Série d'expositions de
jeunes artistes
14.5–31.7.2011

Dieter Roth. Soi-mêmes
19.8–6.11.2011
Station d'exposition :
Museum der Moderne Salzburg
3.3–24.6.2012
Publication :
Dieter Roth. Selbste, Dirk Dobke et Stephan Kunz (éd.), exp. cat. (Aarau, Aargauer Kunsthaus et Salzbourg, Museum der Moderne Salzburg), Cologne : Verlag der Buchhandlung Walther König, 2011 (DE).

Marianne Engel.
Prix Culturel Manor 2011
19.8–6.11.2011
Publication :
Marianne Engel. Transition, Katrin Weilenmann et Aargauer Kunsthaus (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus), Nuremberg : Verlag für Moderne Kunst Nürnberg, 2011 (DE/EN).

CARAVAN 2/2011 :
Mohéna Kühni
Série d'expositions de
jeunes artistes
19.8–6.11.2011

Auswahl 11.
Artistes d'Argovie
Invité : île flottante |
Nica Giuliani
& Andrea Gsell
3.12.2011–8.1.2012
Publication :
Auswahl 11. Aargauer Künstlerinnen und Künstler, Gast: île flottante | Nica Giuliani & Andrea Gsell, Aargauer Kunsthaus et Aargauer Kuratorium (éd.), Aarau : Aargauer Kunsthaus, 2011 (DE).

Mondes d'hiver de
la collection
3.12.2011–22.4.2012

2012

Roman Signer.
Images de rues et
films super-8
28.1–22.4.2012

Publication :
Roman Signer. Karpaten / Carpathians, Peter Zimmermann et Madeleine Schuppli (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus), Göttingen : Steidl, 2012 (DE/EN).

Blick.
Künstler/innen
arbeiten mit dem Ringier
Bildarchiv
28.1–22.4.2012

CARAVAN 1/2012 :
Daniel Karrer
Série d'expositions de
jeunes artistes
28.1–22.4.2012

Kris Martin.
Every Day of the Weak
12.5–12.8.2012
Stations d'exposition :
Kunstmuseum Bonn
2.2–22.4.2012
Kestnergesellschaft, Hannover
23.11.2012–3.2.2013
Publication :
Kris Martin. Every Day of the Weak, Volker Adolphs, Susanne Figner et Madeleine Schuppli (éd.), cat. exp. (Bonn, Kunstmuseum Bonn ; Aarau, Aargauer Kunsthaus et Hanovre, Kestnergesellschaft), Berlin : DISTANZ Verlag, 2012 (DE/EN).

Photosensible.
L'art de la photographie
dans la collection
12.5–12.8.2012

CARAVAN 2/2012 :
Niklaus Wenger
Série d'expositions de
jeunes artistes
12.5–12.8.2012

La jeunesse est un art.
Anniversaire du
Prix Culturel Manor 2012
1.9–18.11.2012

Publication :
La jeunesse est un art. Jubiläum Manor Kunstpreis 2012, Madeleine Schuppli et Aargauer Kunsthaus (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus), Lucerne / Poschiavo : Edizioni Periferia, 2012 (DE/EN/FR).

Auswahl 12.
Artistes d'Argovie
Invité : Anton Egloff
8.12.2012–6.1.2013

Publication :
Auswahl 12. Aargauer Künstlerinnen und Künstler, Gast: Anton Egloff, Aargauer Kunsthaus et Aargauer Kuratorium (éd.), Aarau : Aargauer Kunsthaus, 2012 (DE).

Was ist Grau genau?
8.12.2012–28.4.2013

Autres publications :
Anton und Lou im Museum, Aargauer Kunsthaus (éd.), Aarau : Aargauer Kunsthaus, 2012 (DE).

2013

Réserves latentes.
Peinture suisse
1850–1950
26.1–28.4.2013

Publication :
Stille Reserven. Schweizer Malerei 1850–1950, Thomas Schmutz, Peter Suter et Aargauer Kunsthaus (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus), Zurich : Scheidegger & Spiess, 2013 (DE).

CARAVAN 1/2013 :
Michael Blaser
Série d'expositions de
jeunes artistes
26.1–28.4.2013

Rhythm in it.
Le rythme dans l'art
contemporain
18.5–11.8.2013
Publication :
Rhythm in it. Vom Rhythmus in der Gegenwartskunst / On Rhythm in Contemporary Art, Madeleine Schuppli et Aargauer Kunsthaus (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus), Lucerne / Poschiavo : Edizioni Periferia, 2013 (DE/EN).

Cut ! L'art vidéo
dans la collection
18.5–11.8.2013

CARAVAN 2/2013 :
Karin Lehmann
Série d'expositions de
jeunes artistes
18.5–11.8.2013

Dieter Meier.
In Conversation
7.9–17.11.2013
Publication :
Dieter Meier. In Conversation, Madeleine Schuppli et Aargauer Kunsthaus (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus), Nuremberg : Verlag für Moderne Kunst Nürnberg, 2013 (DE).

Anna Iduna Zehnder.
Une artiste argovienne
à Ascona
7.9–17.11.2013

Publication :
Anna Iduna Zehnder. Künstlerin, Ärztin, Anthroposophin, Thomas Schmutz et Aargauer Kunsthaus (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus), Zurich : Scheidegger & Spiess, 2013 (DE).

CARAVAN 3/2013 :
David Berweger
Série d'expositions de
jeunes artistes
7.9–17.11.2013

Auswahl 13.
Artistes d'Argovie
Invitée : Andrea Winkler
7.12.2013–5.1.2014

Publication :
Auswahl 13. Aargauer Künstlerinnen und Künstler, Gast: Andrea Winkler, Aargauer Kunsthaus et Aargauer Kuratorium (éd.), Aarau : Aargauer Kunsthaus, 2013 (DE).

Impressionen. Drucke
aus der Sammlung
7.12.2013–21.4.2014

Kunst fürs Kunsthaus.
Editionen des Aargauischen Kunstvereins
1991–2013
7.12.2013–21.4.2014

Publication :
Kunst fürs Kunsthaus. Editionen des Aargauischen Kunstvereins 1991–2013, Madeleine Schuppli, Aargauer Kunsthaus (éd.), Aarau : Aargauer Kunsthaus, 2013 (DE).

2014

Desiderata. Nouveautés
de la Collection
5.1–21.4.2014

Veronika Spierenburg.
Prix Culturel Manor 2013
25.1–21.4.2014

Publication :
Veronika Spierenburg. Ecke, Hoek, Hörn, Nicole Rampa, Katrin Weilenmann et Aargauer Kunsthaus, cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus), Zurich : edition fink, 2014 (DE/EN).

CARAVAN 1/2014 :
Matthias Wyss
Série d'expositions de
jeunes artistes
25.1–21.4.2014

Des fleurs pour l'art.
Interprétations florales
d'œuvres de la collection
18.3–23.3.2014

Sans y prendre garde je
remarque tout. Robert
Walser et les arts visuels
10.5–27.7.2014

Publication :
Ohne Achtsamkeit beachte ich alles. Robert Walser und die bildende Kunst / Paying No Attention I Notice Everything. Robert Walser and the Visual Arts, Madeleine Schuppli, Thomas Schmutz et Aargauer Kunsthaus et Reto Sorg, Robert Walser-Zentrum (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus), Sulgen : Benteli, 2014 (DE/EN).

CARAVAN 2/2014 :
Eva-Fiore Kovacovsky
Série d'expositions de
jeunes artistes
10.5–27.7.2014

Sophie Taeuber-Arp.
Aujourd'hui c'est demain
23.8–16.11.2014

Station d'exposition :
Kunsthalle Bielefeld
12.12.2014–15.3.2015

Publication :
Sophie Taeuber-Arp. Heute ist Morgen, (DE) // *Sophie Taeuber-Arp. Today is Tomorrow* (EN), Thomas Schmutz et Aargauer Kunsthaus, Friedrich Meschede et Kunsthalle Bielefeld (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus et Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld), Zurich : Scheidegger & Spiess, 2014.

Docking Station.
Des artistes contemporains face aux œuvres de l'Aargauer Kunsthaus et de la collection de la Nationale Suisse
23.8–16.11.2014

CARAVAN 3/2014 :
Max Leib
Série d'expositions de
jeunes artistes
23.8–16.11.2014

- Auf der Grenze
6.12.2014–12.4.2015
- Auswahl 14.
Artistes d'Argovie
Invité : René Fahrni
6.12.2014–4.1.2015
- Publication :
Auswahl 14. Aargauer Künstlerinnen und Künstler, Gast: René Fahrni, Aargauer Kunsthaus et Aargauer Kuratorium (éd.), Aarau : Aargauer Kunsthaus, 2014 (DE).
- 2015**
- Adolf Stäbli.
Meine Malerei ist
Erlebnis, nicht Erfindung
24.1–12.4.2015
- Publication :
Adolf Stäbli. Meine Malerei ist Erlebnis, nicht Erfindung, Thomas Schmutz et Aargauer Kunsthaus (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus), Zurich : Scheidegger & Spiess, 2015 (DE).
- Miriam Cahn.
körperlich – corporel
24.1–12.4.2015
- Station d'exposition :
Centre culturel suisse, Paris
12.9–14.12.2014
- Publication :
Miriam Cahn. 1979 2005 2010, Aargauer Kunsthaus et Centre culturel suisse (éd.), Dijon : Les presses du réel, 2014 (DE/EN/FR).
- CARAVAN 1/2015 :
Bertold Stallmach
(avec Fischer & el Sani)
Série d'expositions de jeunes artistes
24.1–12.4.2015
- Des fleurs pour l'art.
Interprétations florales d'œuvres de la collection
17.3–22.3.2015
- Hans Schärer. Madones & aquarelles érotiques
1.5–2.8.2015
- Publication :
Hans Schärer. Madonnen & Erotische Aquarelle / Madones & Aquarelles érotiques / Madonnas & Erotic Aquarelles, Madeleine Schuppli, Marianne Wagner et Aargauer Kunsthaus (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus), Lucerne/Poschiavo : Edizioni Periferia, 2015 (DE/FR/EN).
- Inhabitations.
Fantasmes du corps dans l'art contemporain
1.5–2.8.2015
- huber.huber.
Et soudainement le soleil se coucha
1.5–16.8.2015
- CARAVAN 2/2015 :
Sarah Burger
Série d'expositions de jeunes artistes
1.5–16.8.2015
- Christian Marclay.
Action
30.8–15.11.2015
- Publication :
Christian Marclay. Action, Madeleine Schuppli et Aargauer Kunsthaus (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus), Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2015 (DE/EN/FR).
- Images nocturnes
30.8–15.11.2015 (prolongé jusqu'au 10.1.2016)
- CARAVAN 3/2015 :
Kyra Tabea Balderer
Série d'expositions de jeunes artistes
30.08–15.11.2015
- Auswahl 15.
Artistes d'Argovie
Invité : Max Treier
5.12.2015–10.1.2016
- Publication :
Auswahl 15. Aargauer Künstlerinnen und Künstler, Gast: Max Treier, Aargauer Kunsthaus et Aargauer Kuratorium (éd.), Aarau : Aargauer Kunsthaus, 2015 (DE).
- 2016**
- Camille Graeser et la musique
30.1–10.4.2016
- Station d'exposition :
Kunstmuseum Stuttgart
19.9.2015–3.1.2016
- Publication :
Camille Graeser und die Musik, Camille Graeser Stiftung, Kunstmuseum Stuttgart et Aargauer Kunsthaus (éd.), cat. exp. (Stuttgart, Kunstmuseum Stuttgart et Aarau Aargauer Kunsthaus), Cologne : Wienand Verlag, 2015 (DE).
- Ceal Floyer.
On Occasion
30.1–10.4.2016
- Station d'exposition :
Kunstmuseum Bonn
29.10.2015–10.1.2016
- Publication :
Ceal Floyer. A Handbook Susanne Küper (éd.), cat. exp. (Bonn, Kunstmuseum Bonn et Aarau, Aargauer Kunsthaus), Ostfildern : Hatje Cantz Verlag, 2015 (DE/EN).
- Jos Nünlist.
Andere Wege
30.1–10.4.2016
- CARAVAN 1/2016 :
Katharina Anna Wieser
Série d'expositions de jeunes artistes
30.1–10.4.2016
- Des fleurs pour l'art.
Interprétations florales d'œuvres de la collection
8.3–13.3.2016
- João Maria Gusmão & Pedro Paiva.
The Sleeping Eskimo
30.4–7.8.2016
- Station d'exposition :
Kölischer Kunstverein, Cologne
29.8–25.10.2015
- Publication :
João Maria Gusmão & Pedro Paiva. The Sleeping Hippopotamus and the Missing Eskimo, Madeleine Schuppli, Aargauer Kunsthaus et Moritz Wesseler Kölischer Kunstverein (éd.), exp. cat. (Aarau, Aargauer Kunsthaus et Cologne, Kölischer Kunstverein), Cologne : Verlag der Buchhandlung Walther König, 2016 (DE/EN).
- Marta Riniker-Radich.
Prix Culturel Manor 2016
30.4–7.8.2016
- CARAVAN 2/2016 :
Pauline Beaudemont
Série d'expositions de jeunes artistes
30.4–7.8.2016
- Karl Ballmer.
Tête et cœur
28.8–13.11.2016
- Station d'exposition :
Ernst Barlach Haus, Hambourg
5.3–18.6.2017
- Publication :
Karl Ballmer. Kopf & Herz, Thomas Schmutz, Aargauer Kunsthaus, Karsten Müller et Ernst Barlach Haus (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus et Hambourg, Ernst Barlach Haus), Zurich : Scheidegger & Spiess, 2016 (DE).
- Max von Moos.
Le dessinateur
28.8–13.11.2016
- Publication :
Max von Moos. Der Zeichner, Max von Moos Stiftung, Lucerne (éd.), Lucerne / Poschiavo : Edizioni Periferia, 2016 (DE).
- Ding Ding. Art d'objets de la collection
28.8.2016–8.1.2017
- CARAVAN 3/2016 :
Samuli Blatter
Série d'expositions de jeunes artistes
28.8–13.11.2016
- Auswahl 16.
Artistes d'Argovie
Invité : Paul Takács
3.12.2016–1.1.2017
- Publication :
Auswahl 16. Aargauer Künstlerinnen und Künstler, Gast: Paul Takács, Aargauer Kunsthaus et Aargauer Kuratorium (éd.), Aarau : Aargauer Kunsthaus, 2016 (DE).
- 2017
- Cinéma mon amour.
Le cinéma dans l'art
22.1–17.4.2017
- Publication :
Cinema mon amour. Kino in der Kunst / Film in Art, Madeleine Schuppli et Aargauer Kunsthaus (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus), Zurich : Scheidegger & Spiess, 2017 (DE/EN).
- CARAVAN 1/2017 :
Selina Baumann
Série d'expositions de jeunes artistes
22.1–17.4.2017 (prolongé jusqu'au 30.4.2017)
- Des fleurs pour l'art.
Interprétations florales d'œuvres de la collection
7.3–12.3.2017
- Swiss Pop Art.
Formes et tendances du Pop Art en Suisse
7.5–10.10.2017 (prolongé jusqu'au 5.11.2017)
- Publication :
Swiss Pop Art. Formen und Tendenzen der Pop Art in der Schweiz 1962–1972 / Forms and Tendencies of Pop Art in Switzerland 1962–1972 / Formes et tendances du pop art en Suisse 1962–1972, Madeleine Schuppli et Aargauer Kunsthaus (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus), Zurich : Scheidegger & Spiess, 2017 (DE/EN/FR).
- CARAVAN 2/2017 :
Kevin Aeschbacher
Série d'expositions de jeunes artistes
7.5–6.8.2017
- Back to Paradise.
Chefs-d'œuvre de l'expressionnisme de l'Aargauer Kunsthaus et du Osthaus Museum Hagen
26.8–3.12.2017
- Stations d'exposition :
Georg Schäfer Museum, Schweinfurt
17.12.2017–22.4.2018
Max-Pechstein-Museum, Zwickau
15.9.2018–6.1.2019
Millesgården, Lidingö
20.2–9.6.2019
Palais Lumière, Evian
29.6–29.9.2019
- Publication :
Back to Paradise. Meisterwerke des Expressionismus aus dem Aargauer Kunsthaus und dem Osthaus Museum Hagen, Tayfun Belgin, Wolf Eiermann, Otto Letze et Thomas Schmutz (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus ; Schweinfurt, Museum Georg Schäfer et Tübingen, Institut für Kulturaustausch Tübingen), Munich : Hirmer Verlag, 2017 (DE).
- CARAVAN 3/2017 :
Arthur Fouray
Série d'expositions de jeunes artistes
26.8–12.11.2017
- Auswahl 17.
Artistes d'Argovie
Invité : Philipp Hänger und Marc Hartmann
2.12.2017–7.1.2018
- Publication :
Auswahl 17. Aargauer Künstlerinnen und Künstler, Gast: Philipp Hänger und Marc Hartmann, Aargauer Kunsthaus et Aargauer Kuratorium (éd.), Aarau : Aargauer Kunsthaus, 2017 (DE).
- Wild Thing. Art suisse des années 1980 : la collection Raguse et l'Aargauer Kunsthaus
2.12.2017–15.4.2018
- 2018**
- Passagers clandestins.
Peinture suisse
1850–1950
27.1–15.4.2018
- Publication :
Blinde Passagiere. Eine Reise durch die Schweizer Malerei, Aargauer Kunsthaus, Thomas Schmutz et Peter Suter (éd.), cat. exp. (Aarau, Aargauer Kunsthaus), Zurich : Scheidegger & Spiess, 2018 (DE).
- Cédric Eisenring.
Prix Culturel Manor 2018
27.1–15.4.2018
- Publication :
Cédric Eisenring. Eisenring, Aargauer Kunsthaus (éd.), Zurich : Edition Patrick Frey, 2018 (DE/EN).
- CARAVAN 1/2018 :
Andriu Deplazes
Série d'expositions de jeunes artistes
27.1–15.4.2018
- Des fleurs pour l'art.
Interprétations florales d'œuvres de la collection
6.3–11.3.2018
- Su-Mei Tse. Nested
5.5–12.8.2018
- Stations d'exposition :
Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean
7.10.2017–2.4.2018
Yuz Museum Shanghai
18.12.2018–24.3.2019
Taipei Fine Arts Museum
20.4–21.7.2019
- Publication :
Su-Mei Tse. Nested (EN/DE) // 臺灣：奕世 (ZH/EN)
Christophe Gallois, Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean et Katrin Weilenmann, Aargauer Kunsthaus (éd.), cat. exp. (Luxembourg, Mudam Luxembourg ; Aarau, Aargauer Kunsthaus ; Shanghai, Yuz Museum Shanghai et Taipei, Taipei Fine Arts Museum), Berlin : Sternberg Press, 2018.

Stranger in the Village.
Le racisme au miroir de
James Baldwin
3.9.2023–7.1.2024

Publication :

Stranger in the Village. Ras-
sismus im Spiegel von James
Baldwin / Le racisme au miroir
de James Baldwin, Céline
Eidenbenz (éd.), cat. exp. (Aarau,
Aargauer Kunsthaus), Zurich :
Scheidegger & Spiess, 2023
(DE/FR).

Collection 23.
L'art en Suisse du XVIII^e
siècle à aujourd'hui
3.9–12.11.23

Focus sur la collection.
Hugo Suter
3.9–12.11.23

Auswahl 23.
Invitée : Olivia Wiederkehr
2.12.2023–7.1.2024

Liste des artistes de la collection

Les artistes sont listés par ordre alphabétique et les collectifs sous le nom de leur groupe.

A

Otto Abt 1903–1982
 René Acht 1920–1998
 Heinz Ackermann *1940
 Roger Ackling 1947–2014
 Georg Adam 1784–1823
 Victor Adam 1801–1866
 Valerio Adami *1935
 Mathilde Ade 1877–1935
 René Aeberhard *1954
 Johann Ludwig Aeberli 1723–1786
 Matthias Aeberli *1952
 Hans Aebi 1923–1985
 Hansjörg Aenis *1949
 Franz Theodor Aerni 1853–1918
 Georg Aerni *1959
 Walter Aerni 1892–1958
 Maia Aeschbach 1928–2015
 Urs Aeschbach *1956
 Hans Aeschbacher 1906–1980
 Gustav Afolter 1817–1851
 Jacques Laurent Agasse 1767–1849
 Paul Agustoni 1934–2012
 Hans-Peter von Ah 1941–2011
 Albert Aichinger 1866–inconnu
 Josef Albers 1888–1976
 Judith Albert *1969
 Albrecht Aldegrenen 1502–1558
 Noldi Alder *1953
 Ueli Alder *1979
 Carlo Tomaso Aloé 1939–2023
 Rudolf Alt 1812–1905
 Fritz Alten 1904–1970
 Stefan Altenburger *1968
 Jürg Altherr 1944–2018
 Carla Amaral *1962
 Hans-Rudolf Ambauen 1937–2019
 Cuno Amiet 1868–1961
 Jost Amman 1539–1591
 Arnold Ammann 1920–1991
 Kurt Ammann *1943
 Serena Amrein *1964
 Samuel Amsler 1791–1849
 Cristian Andersen *1974
 Hans Anetsberger 1870–1942
 Domenico Angelica *1958
 Albert Anker 1831–1910
 Hans Anliker 1938–2017
 Emil Anner 1870–1925
 Horst Antes *1936
 Emmanuelle Antille *1972
 Ian Anüll *1948
 Shusaku Arakawa 1936–2010
 Fernandez Armand 1928–2005
 John M Armleder *1948
 Nag Arnoldi 1928–2017
 Hans Arp 1886–1966
 Elisabeth Arpagaus 1957–2016
 Paul Julius Arter 1797–1839
 Richard Artschwager 1923–2013
 Johann Jakob Aschmann 1747–1809
 Nadja Athanasiou *1952

René Victor Auberjonois 1872–1957
 Henri Louis Aubry 1867–1930
 Jean-Edouard Augsburger 1925–2008
 Hans Aulmann 1884–1979
 Maria Auxiliadora da Silva 1935–1974

B

August Babberger 1885–1936
 Silvia Bächli *1956
 Caroline Bachmann *1963
 Hans Bachmann 1852–1917
 Jules-Louis Badel 1840–1869
 Fritz Baer 1850–1919
 Theodor Baer 1844–1895
 Albert Baertsoen 1866–1922
 Jean Baier 1932–1999
 Alice Bailly 1872–1938
 Kono Bairei 1844–1895
 Hermann Baisch 1846–1894
 Enrico Baj 1924–2003
 Markus Baldegger *1947
 Fritz Baldinger *1941
 Karl Ballmer 1891–1958
 Theodor Bally 1896–1975
 Margrit Bally-Hüssy 1880–1963
 Annemarie Balmer *1931
 Heinz (Carl Heinrich) Balmer 1903–1964
 Paul Friedrich Wilhelm Balmer 1865–1922
 Valérie Balmer *1961
 Ernesto Baltiswiler *1961
 Irma-Luisa Bamert *1925
 Joachim Bandau *1936
 Otto Charles Bänninger 1897–1973
 Urs Bänninger *1950
 Walter Bär 1883–1973
 Sheila Barcik Linder *1960
 Ina Barfuss *1949
 Ernst Barlach 1870–1938
 Aimé Barraud 1902–1954
 Aurèle Barraud 1903–1969
 François Emile Barraud 1899–1934
 Gustav Barraud 1883–1964
 Maurice Barraud 1889–1954
 Franz Xaver Barth 1821–1894
 Paul Basilius Barth 1881–1955
 Rolf Barth *1941
 Wolf (Paul Wolfgang) Barth 1926–2010
 Hans Barthelmess 1887–1916
 Niklaus Barthelmess 1829–1889
 Regina Bärtschiger *1951
 Georg Baselitz *1938
 Katia Bassanini 1969–2010
 M.S. Bastian (Marcel Sollberger) *1963
 Francis Baudevin *1964
 Pierre Antoine Baudoin 1723–1769
 Emil Anner 1870–1925
 Horst Antes *1936
 Emmanuelle Antille *1972
 Ian Anüll *1948
 Shusaku Arakawa 1936–2010
 Fernandez Armand 1928–2005
 John M Armleder *1948
 Nag Arnoldi 1928–2017
 Hans Arp 1886–1966
 Elisabeth Arpagaus 1957–2016
 Paul Julius Arter 1797–1839
 Richard Artschwager 1923–2013
 Johann Jakob Aschmann 1747–1809
 Nadja Athanasiou *1952

Seline Baumgartner *1980
 Viktor Baumgartner 1870–1948
 Marion Baur-Christen 1916–2005
 Silvio R. Baviera *1944
 Vincenzo Baviera *1945
 Hanni Bay 1885–1978
 Carl Beam 1943–2005
 Ruedi Bechtler *1942
 Eduard Beck 1820–1995
 Carl Johann Becker-Gundahl 1856–1925
 John Beech *1964
 Osher Beer 1909–1973
 Marcus Behmer 1879–1958
 Peter Behrens 1868–1940
 Otto Hans Beier 1892–1979
 Achilles Benz 1766–1852
 Johann Baptiste Berdellé 1813–1876
 Emilio Mario Beretta 1907–1974
 Hans Berger 1882–1977
 Jaques Berger 1902–1977
 Fritz Berger 1926–2017
 Ueli Berger 1937–2008
 Hans Karl Eduard Berlepsch 1849–1921
 Emile Bernard (Nemo) 1868–1941
 Mario Bernasconi 1899–1983
 Alfred Bernegger 1912–1978
 Alfred Xaver Berther 1949–2019
 Léon Berthoud 1822–1892
 Duccio Berti *1943
 Bruno Bertozzi 1945–2000
 Denise Bertschi *1983
 Emil Bertschi 1910–1970
 David Berweger *1982
 Zora Berweger *1981
 Guy Bettini *1960
 Emil Beurmann 1862–1951
 Joseph Beuys 1921–1986
 Burkhard Beyerle 1930–2021
 Corina Bezzola *1964
 Leonardo Bezzola 1929–2018
 Giovanni Bianconi 1891–1981
 Michael Biberstein 1948–2013
 Eduard Bick 1883–1947
 Marcel Biefer *1959
 Ernest Biéler 1863–1948
 Ursula Biemann *1955
 Carl Bieri 1894–1862
 Binia Bill 1904–1988
 Jakob Bill *1942
 Max Bill 1908–1994
 Edmond Bille 1878–1959
 Heinrich Binder 1911–1999
 Ulrich Binder *1958
 Max Birrer 1905–1937
 Barbara Birrer-Schneider *1945
 Beni Bischof *1976
 Bruno Bischofberger 1926–2006
 Henry Bischoff 1882–1951
 Julius Heinrich Bissier 1893–1965
 Nathalie Bissig *1981
 Alexandre Blanchet 1882–1961
 Isabel Blaser *1956
 Rudolf Blättler *1941
 Christopher Bledowski *1957
 Ludwig Bleuler 1792–1850
 Kurt Blum 1922–2005
 François-Louis-David Bocion 1828–1890
 Arnold Böcklin 1827–1901
 Beat Bodenmüller 1795–1836
 Paul Bodmer 1886–1983
 Walter Bodmer 1903–1973
 Sandra Boeschstein *1967

Max Böhlen 1902–1971
 Claudia Böhm *1963
 Hartmut Böhm 1938–2021
 Louis-Léopold Boilly 1761–1845
 Ernest Bolens 1881–1959
 Ludwig Bolgiano 1866–1948
 Catherine Bolle *1956
 Reto Boller *1966
 Rodolphe Bolliger 1878–1952
 Britta Bolliger-Gelpke 1927–2018
 Petrus Bonato 1765–1820
 Henry Bond *1966
 Arturo Bonfanti 1905–1978
 Nicole Böniger *1970
 Simone Bonzon-Hänni 1922–2019
 Fernando Bordoni *1937
 Marius Etienne François Borgeaud 1861–1924
 José Francisco Borges *1935
 Klaus Born *1945
 Eduard Boss 1873–1958
 Hannes R. Bossert 1938–2015
 Otto Richard Bossert 1874–1919
 Matthias Bosshard *1964
 Rodolphe-Théophile Bosshard 1889–1960
 Hans Bosshardt 1922–2009
 Jakob Bosshart 1862–1924
 Matthias Bosshart *1950
 Andries Both 1612–1641
 Jan Both 1618–1652
 François Boucher 1703–1770
 Eugène-Louis Boudin 1824–1898
 Pauline Boudry *1972
 Louise Bourgeois 1911–2010
 Vreny Brand-Peier *1942
 Christian Brändle *1969
 Frank Brangwyn 1867–1956
 Georges Braque 1882–1963
 Félix Bracquemond 1833–1914
 Jacques-Raymond Brascassat 1804–1967
 Hans Brasch 1882–1973
 Peter Bräuninger *1948
 George Brecht 1926–2008
 KP Brehmer 1938–1997
 Rolf Brem 1926–2014
 Claus Bremer 1924–1996
 Louise Catherine Breslau 1856–1927
 Emile Bressler 1886–1966
 Maurice Brianchon 1899–1979
 Serge Brignoni 1903–2002
 Richard M. Brintzenhofe 1950–1994
 Louis Brogli 1906–1968
 August Brömse 1873–1925
 Arnold Brügger 1888–1975
 Martin Bruggmann 1945–2003
 Anton Bruhin *1949
 Hans Ernst Brühlmann 1878–1911
 Ernest Hiram Brühlhart 1878–1947
 Josef Maria Brun *1948
 Christoph Brünggel *1980
 Edy Brunner *1943
 Fritz (Friedrich) Brunner *1920
 Hannes Brunner *1956
 Max Brunner 1910–2007
 Peti Brunner *1958
 Stéphane Brunner *1951
 Peter Brunner-Brugg *1946
 Fritz Brunnhofer 1886–1966
 Günter Brus *1938
 Christoph Büchel *1966
 Franz Bucher *1940
 Heidi Bucher 1926–1993

Patricia Bucher *1976
 Max Bucherer 1883–1974
 Gustave Louis Buchet 1888–1963
 Beda Büchi *1962
 Rudolf Buchli *1940
 Werner Büchli 1871–1942
 Wilfried Buchmann 1878–1933
 Ernst Buchner 1886–1951
 Johnny Büchs 1878–1963
 Frank Buchser 1828–1890
 Fritz Buchser 1903–1989
 Ruth Buck *1960
 Remo Buess *1979
 Sebastian Buff 1829–1829
 Beat Bühler 1942–1993
 Karin Karinna Bühler *1974
 Johann Rudolf Bühlmann 1812–1890
 Virginia Buhofer *1932
 Johann Balthasar Bullinger 1713–1793
 Angela Bulloch *1966
 Thomas Maria Bunk *1945
 Silvia Buonvicini *1966
 Paul Bürck 1878–1947
 Paul Burckhardt 1880–1961
 Fritz Burger 1867–1927
 Johannes Burger 1829–1912
 Walter Burger 1923–2010
 Sophie Burger-Hartmann 1868–1940
 Max Burgmeier 1881–1947
 Beat Buri *1961
 Max Alfred Buri 1868–1915
 Samuel Buri *1935
 Walter Burkart 1923–2009
 Balthasar Burkhard 1944–2010
 Emil Burki 1894–1952
 Marie José Burki *1961
 Urs Bürki *1950
 François Burland *1958
 Charles-Louis-Eugène Burnand 1850–1921
 Pol Bury 1922–2005
 Renate Buser *1961
 Erich Busslinger *1949
 Michael Buthe 1944–1994
 Joseph Butler 1822–1885
 Michel Butor 1926–2016
 Albert Imer Bütschi 1888–1960
 Andrea Büttner *1972
 Fritz Butz 1909–1989
 Roman Buxbaum *1956

C

Armand Cacheux 1868–1965
 Miriam Cahn *1949
 Alexandre Calame 1810–1864
 Arthur Calame 1843–1919
 Antonio Calderara 1903–1978
 Christine Camenisch *1956
 Paul Camenisch 1893–1970
 Gianfredo Camesi *1940
 Massimo Campigli 1895–1971
 Roman Candio *1935
 Serge Candolfi *1936
 Giuseppe Canova 1924–2013
 Jean Capdeville 1917–2011
 Joseph Caraud 1821–1905
 Emil Cardinaux 1877–1936
 Alois Carigiet 1902–1985
 Arturo Carmassi 1925–2015
 Annibale Carracci 1560–1609
 Ulises Carrión 1941–1989
 Valentin Carron *1977
 Markus Casanova 1962–2003
 Elisée Jules Gustave Castan 1823–1892
 Enrico Castellani 1930–2017
 Edouard Castres 1838–1902
 Bernard Cattin 1947–2012

General Idea		Michel Grillet	*1956	Pascal Häusermann	*1973	Hans Holbein der Jüngere		Vera Isler-Leiner	1931–2015
Jorge Zontal	1944–1994	Otto Grimm	*1955	Rudolf Hausner	1912–1995		1497/98–1543	Barend Issleiber	1943–1987
Felix Partz	1945–1994	Stefan Gritsch	*1951	James Heath	1757–1834	Werner Hohenstein	1932–1985	Johannes Itten	1888–1967
& AA Bronsen	*1946]	Stephanie Grob	*1957	Andreas Hebestreit	*1944	Wenzel Hollar	1607–1677		
Bruno Gentinetta	*1937	Urs-Ludwig Grob	*1940	Wilhelm Hecht	1843–1920	Karl Holleck-Weithmann			
Jean Philippe George-Juillard		Marcel Gromaire	1892–1971	Erich Heckel	1883–1970		1872–1952		
	1818–1888	Mireille Gros	*1954	Kurt Hediger	1932–2022	Felix Hollenberg	1868–1945		
Théo Gerber	1928–1997	Philippe Grosclaude	*1942	Barbara Heé	*1957	Otto Holliger	1919–1995	Emanuel Jacob	1917–1966
Hans-Jürgen Gerhardt	*1939	Michael Grossert	1927–2014	Christoph Hefti	*1967	Charles Holroyd	1861–1917	Louis Jacoby	1828–1918
Charlotte Germann-Jahn		Rudolf Grossmann	1881–1941	Raphael Hefti	*1978	Pieter Holstein	*1934	Wilhelm Jaeger	*1941
	1921–1988	George Grosz	1893–1959	Max Hegetschweiler		Adrien Holy	1898–1978	Nicola Jaeggli	*1955
Maria Geroe-Tobler	1895–1963	Max Grüter	*1955		1902–1995	Arno Hölzel	1966–2003	Milii Jäggi	1931–2005
Frank Gerritz	*1964	Eduard Grütznér	1846–1925	Franz Hegi	1774–1850	Manfred Hölzel	1937–1994	Margrit Jäggi	1941–2003
Karl Gerstner	1930–2017	Margrit Gsell	1887–1967	Dagmar Heinrich	*1953	David Hominal	*1976	Georg Jahn	1869–1940
Franz Gertsch	1930–2022	Eduard Gubler	1891–1971	Walter Helbig	1878–1968	Gottfried Honegger	1917–2016	Bruno Jakob	*1954
Silvia Gertsch	*1963	Ernst Gubler	1895–1958	Arnold Helbling	*1961	Robert Honegger	*1955	Anatole Jakovski	1907–1983
Hans Gessner	1898–1986	Max Gubler	1898–1973	Willi Helbling	1920–2015	Emiel Hoorne	*1951	Alain Jaquet	*1955
Konrad Gessner	1764–1826	Verena Gubser	*1944	Andrea Heller	*1975	Simone Hopperwieser	*1927	Victor Jasper	1848–1931
Robert S. Gessner	1908–1982	Dadi Gudbjörnsson	*1954	Elisabeth Heller	*1952	Ottmar Hörl	*1950	Franz M. Jansen	1885–1958
Salomon Gessner	1730–1788	Mélanie Gugelmann	*1970	Fritz Hellingrath	1866–1946	Käthi Horlacher	1935–2017	Michel Jaussi	*1972
Walter Gessner	1900–1989	Alis Guggenheim	1896–1958	Christina Hemauer	*1973	Christian Hörler	*1982	Christo Javacev	1935–2020
Johannes Geuer	*1949	Roland Guignard	1917–2004	& Roman Keller	*1969	Roni Horn	*1955	Alexandre Jean Louis Jazet	
Werner Gfeller	1895–1985	Frank Rolf Guinand-Ringier		Hanny Henggeler	1924–2018	Karl Hosch	1900–1972		
Roland Gfeller-Corthésy			1874–1962	Jürg Henggeler	1935–2009	Elisabeth Hostettler	1921–1997	Jan Jedlicka	*1944
	1940–2006	Karl Guldenschuh	1928–1991	Johann Friedrich Hennings		Herold Howald	1899–1973	Jules Jequier	1834–1898
Alberto Giacometti	1901–1966	Marietta Gullotti	*1931	Auguste Herbin	1882–1960	Alfred Hrdlicka	1928–2009	Bruno Jericke	*1962
Augusto Giacometti		Michael Günzburger	*1974	Adolf Herbst	1909–1983	Matias Huart	*1948	Rudolf Jettmar	1869–1939
	1877–1947	Eduard Gunzinger	1897–1972	Christian Herdeg	*1942	Hermann Hubacher	1885–1976	Jasper Johns	*1930
Giovanni Giacometti		João Maria Gusmão	*1979	Abraham Hermanjat		Teresa Hubbard	*1965	Walter Jonas	1910–1979
	1868–1933	& Pedro Paiva	*1977		1862–1932	/ Alexander Birchler	*1962	Hans Josephsohn	1920–2012
Vergita Gianini	*1932	Jean-Jacques Gut	1924–2002	Adolf Karl Franz Hermann		Beat Huber	*1956	Thomas Julier	*1983
Fernand Giauque	1895–1973	Wade Guyton	*1972		1817–1876	David Ambrosius Huber	*1959	Florence Jung	*1986
Ingo Giezendanner	*1975	Fabrice Gygi	*1965	Ludwig Hermann	1812–1881	Felix Stephan Huber	*1957	Ludwig Heinrich Jungnickel	1881–1965
H. R. Giger	1940–2014			Georg Herold	*1947	Hans Rudolf Huber	1936–2008		
Wilhelm Gimmi	1886–1965			Hans Herosé	1891–1913	Hermann Huber	1888–1967		
Anna Maria Gioja	*1957			Bruno Héroux	1868–1944	Markus Huber	*1975		
Eduard Girardet	1819–1880			David Herrliberger	1697–1777	Max Huber	1919–1992		
Robert Girardet	1851–1921			Lori Hersberger	*1962	Reto Huber	*1975	Markus Käch	*1962
Eva Maria Gisler	*1983			Klaus Herzer	*1932	Thomas Huber	*1955	Benno Kaiser	*1941
Heinrich Gisler	1918–2011			Klaus Herzog	*1959	Martha Huber-Villiger		Stanislaus Kalckreuth	
Pia Gisler	*1959			Franz Max Herzog	1911–1961		1926–2017		
Fritz Glarner	1899–1972			Hans Herzog	1913–1991	Jan Hubertus	1920–1995	Otto Kälin	1913–2001
Hans Jörg Glattfelder	*1939			Ingrid Häfeli-Grob	1955–2008	Alain Huck	*1957	Friedrich Kallmörger	
Alfred Glaus	1890–1971			Marcia Hafif	1929–2018	Charles Hug	1899–1979		
Karl Glaus	1925–2013			Alexander Hahn	*1954	Markus Hug	*1953	Max Kämpf	1912–1982
Theo Glinz	1890–1962			Robert Hainard	1906–1999	Karl Otto Hügin	1887–1963	Gustav Kampmann	1859–1917
Ernst Gloor	1922–1995			Walter Haldemann	*1943	Aloys Hugonnet	1879–1938	Rüdiger Utz Kampmann	
Beat Glünkin	*1953			Dieter Hall	*1955	Henri Huguenin	1879–1920		1935–2006
Otto Goetze	1868–1931			Chichio Haller	1894–1950	Peter Hujar	1934–1987	Wassily Kandinsky	1866–1944
Vincent van Gogh	1853–1890			Hermann Haller	1880–1950	Charles-Auguste Humbert		Otto Kappeler	1884–1949
Peter Goll	*1947			Hedwig Haller-Braus			1891–1958	Simone Kappeler	*1952
Marc Gonthier	1895–1954				1900–1989	Cécile Hummel	*1962	Hans Käser	1921–1982
Maria Elena Gonzalez	*1957			Peter Halm	1854–1923	Wilhelm Hummel	1872–1939	Helen Kasser	1913–2000
Christian Gonzenbach	*1975			Richard Hamilton	1922–2011	Arnold Hünerrwadel	1877–1945	Hermann Kätelhön	1884–1940
Douglas Gordon	*1966			Hans Hammer	1978–1917	Emil Hungerbühler	1914–2002	Alex Katz	*1927
Christoph Gossweiler	*1950			Ernst Hanfstaengl	1844–1877	Christopher T. Hunziker	*1956	Benjamin Katz	*1939
Daniel Göttin	*1959			Alex Hanimann	*1955	Daniel Robert Hunziker	*1965	Angelika Kauffmann	1741–1807
Hermann Gottschalk				Alis Hänisch	1866–1937	Gerold Hunziker	1894–1980	Johann Franz Kaufmann	
	1855–1930			Jerelyn Hanrahan	*1955	Hermann Hunziker	1840–1910		1870–1948
Walter Grab	1927–1989			Renata Har	*1981	Max Hunziker	1901–1976	Markus Kaufmann	1939–2018
Manuel Gracia	*1964			Kristinn G. Hardarson	*1955	Robert Hunziker	1876–1951	Martin Kaufmann	*1958
Camille Graeser	1892–1980			David Hare	*1947	Werner Hunziker	1894–1975	Willy Kaufmann	1920–1978
Hans Graesli	*1952			Arthur Harfaux	1906–1995	Alfonso Hüppi	*1935	Wilhelm Kaulbach	1805–1874
Gabrielle Graessle	*1956			Henri-Joseph Harpignies		Luzia Hürzeler	*1976	Peter Keetman	1916–2005
Gerhard Graevenitz	1934–1983				1819–1916	Eugen Hüsser	1930–2012	Imao Keinen	1845–1924
Diogo Graf	1896–1966				1909–1988	Axel Hütte	*1951	Daniela Keiser	*1963
Ernst Graf	1909–1988				1903–1981	Schang (Jean Albert) Hutter		Otto Keitel	1862–1902
Florian Graf	*1980				1945–1993		1934–2021	Ernst Keller	1891–1968
Hans Jakob Graf	1854–1925				1937–1994	Bethan Huws	*1961	Ferdinand Keller	1842–1922
Oskar Graf	1873–1958				1937–1994	James Hyde	*1958	Franz Keller	1923–1996
Otto Graf	1882–1950				1937–1994			Heinz Keller	1928–2019
Rolf Graf	*1969				1937–1994			Josef Keller	1923–1964
Sarah Graf	*1980				1937–1994			Jürg Keller	*1936
Cäcilie Graf-Pfaff	1868–1939				1937–1994			Katrin Keller	*1985
Anton Graff	1736–1813				1937–1994			Pierre Keller	1945–2019
Bob Gramsma	*1963				1937–1994			San Keller	*1971
Florin Granwehr	1942–2019				1937–1994			Marthe Keller-Kiefer	
Eulalia Grau	*1946				1937–1994				1901–1989
Hervé Graumann	*1963				1937–1994			Zoltan Kemeny	1907–1965
Christoph Gredinger	*1954				1937–1994			Esther Kempf	*1980
Frank Russel Green	1856–1940				1937–1994			Ernst Kempter	1891–1958
Peter Green	*1938				1937–1994			Clare Kenny	*1976
Garance Grenacher	*1943				1937–1994			Hans Ulrich Kern	1787–1818
Carlo Grethe	1864–1913				1937–1994			André Kertész	1894–1985
Gustave Greux	1838–1919				1937–1994			Heiner Kielholz	*1942

Karen Kilimnik	*1955	René Lackerbauer	1861–1934	Verena Loewensberg		Elisabeth Masé	*1959	Otto Möller	1883–1964
Martin Kippenberger		Brigitt Lademann	*1958		1912–1986	André Masson	1896–1987	Yvonne Mondin-Manz	
	1953–1997	François Lafranca	*1943	Claude Loewer	1917–2006	Antoine Masson	1636–1700		1898–1967
Marianne Kirchofer	*1947	Frank Laing	1852–1907	Hansjörg Lohn	*1963	Paul Mathey	1891–1972	Monogrammist E.W.	
Ernst Ludwig Kirchner		Dominique Lämmli	*1964	Christiane Löhn	*1965	Muda Mathis	*1959		inconnu
	1880–1938	Bruno Landis	*1942	Richard Paul Lohse	1902–1988	Henri Matisse	1869–1954	Charles de Montaigu	*1946
Per Kirkeby	1938–2018	Caspar Landis	1933–1998	Alberto Longoni	1921–1991	Naoko Matsubara	*1937	Luigi Montanarini	1906–1988
Bruno Kirchgraber	1900–1983	Karl Landolt	1925–2009	Renata Lorenz	*1972	Luc Mattenberger	*1980	Luigi Monteverde	1841–1923
Ernst Kissling	1890–1973	Salomon Landolt	1741–1818	Leberecht Lortet	1826–1901	Max Matter	*1941	Georges François Montmollin	
Johannes Klaus	1847–1893	Paul Landry	1904–1990	Gabriel Lory (Lory père)		Karl Otto Matthaei	1863–1931		1769–1792
Paul Klee	1879–1940	Fritz Lang	1875–1942	Gabriel Lory (Lory fils)		Fritz Matthies-Masuren		Karl Moor	1904–1991
Kurt Kleinert	*1952	Oliver Lang	*1966		1784–1846		1873–1938	Max von Moos	1903–1979
Walther Klemm	1883–1957	Ute Langanky	*1957	Jenny Losinger-Ferri		Enrico Mattioli	1955–1991	Otto Morach	1887–1973
Thomas Kling	1957–2005	Ella Lanz	1932–2009		1902–1993	Pietro Mattioli	*1957	Arthur Morard	1882–1950
Clemens Klopfenstein	*1944	Gregor Lanz	*1962	Philipp Jakob de		Jean Mauboullès	*1943	Felix Martin Morat	1805–1867
Lenz Klotz	1925–2017	Karl Alfred Lanz	1847–1907	Loutherbourg II.	1740–1812	Adolf Eugen Maurer		François Morellet	1926–2016
Kurt Kluge	1886–1940	Carlo Lasinio	1757–1937	Gherasim Luca	1913–1994		1885–1961	Friedhold Morf	1901–1960
Karl Kluth	1898–1972	Luc Lathion	1931–2013	Alessio Lucchini	*1966	Lisa Maurer	1930–2005	Ernst Morgenthaler	1887–1962
Fred Engelbert Knecht		Joseph Pierre Tancrede		Patrick Lucchini	*1948	Fred Mayer	1933–2021	Charles Moser	*1953
	1934–2010	Latour	1807–1865	Lucebert (Lubertus Jacobus		Paolo Mazzuchelli	*1954	Claudio Moser	*1959
Jacques Knecht	1930–1988	Ferdinand Laufberger		Swaanswijk	1924–1994	Barry McCallion	*1940	Frédéric Moser	*1966
Imi Knoebel	*1940		1829–1881	Konrad Lueg	1939–1996	Lucy McKenzie	*1977	Karl Coelestin Moser	
Claudio Knöpfli	*1954	Jens Lausen	1937–2017	Rolf Luegi	1933–1996	Christian Mechel	1737–1817		1860–1936
Alison Knowles	*1933	Martin Lauterburg	1891–1960	Rolf Luethi	1933–2015	Christian Megert	*1936	Wilfrid Moser	1914–1997
Christine Knuchel-Hänni	*1944	Louise Lawler	*1947	Albert Lugardon	1827–1909	Hans Meid	1883–1957	Olivier Mosset	*1944
Owsky Kobalt	1937–2019	Jean-Jacques François		Jean-Léonard Lugardon		Bertha Friederika Ida Meier		Robert Motherwell	1915–1991
Denise Kobler	*1963	Le Barbier	1738–1826		1801–1884		1875–1944	Richard (Rimo) Motschmann	
Joseph Anton Koch	1785–1839	Daniel Leber	*1957	Bernhard Luginbühl		Billy Eduard Albert Meier	*1937		*1944
Linda Kögel	1861–1940	Jean Lecoultré	1930–2023		1929–2011	Bruno Meier	1905–1967	Mélodie Mousset	*1981
Albert Kohler	1883–1946	Lawrence Lee	*1948	Adolf Luntz	1875–1924	Dieter Meier	*1945	Otto Mueller	1874–1930
Heinz-Peter Kohler	*1935	Robert Leemann	1852–1925	Luigi Lurati	1936–1967	Gerhard Meier	1917–2008	Andrea Muheim	*1968
Max Kohler	1919–2001	Rudolf Julius Leemann		Ingeborg Lüscher	*1936	Paul Meier	1884–1976	Jost Muheim	1837–1919
Vincent Kohler	*1977		1812–1865	Jean Jacques Lüscher		Pedro Meier	*1941	Barbara Mühlefluh	*1962
Christof Kohlhöfer	*1942	Gustave Leheutre	1861–1932		1884–1955	Leonhard Meisser	1902–1977	Max (Rudolf) von Mühlener	
Oskar Kokoschka	1886–1980	André Lehmann	*1948	Bernhard Lüthi	*1938	Anton Meister	1932–1995		1903–1971
Alois Kolb	1875–1942	Wilhelm Ludwig Lehmann		Urs Lüthi	*1947	Meister von Seoon	15 Jh.	Thomas Müllenbach	*1949
Marta Kolendo	*1982		1861–1932	Oscar Wilhelm Lüthy		Gaspard O. Melcher	*1945	Albert Müller	1897–1926
Nikolaus Koliulis	*1953	Wilhelm Lehbruck	1881–1919		1882–1945	Barthélemy Menn	1815–1893	Barbara Müller	1956–2023
Rudolf Johann Koller		Anton Lehmden	1929–2018	Johann Heinrich		Franz Thaddäus Menteler		Bruno Müller	1929–1989
	1828–1905	Bernhard Lehner	*1953	Luttinghausen	1783–1857		1751–1794	Christion Philipp Müller	*1957
Käthe Kollwitz	1867–1945	Otto Leiber	1878–1958	Lutz & Guggisberg		José Garcia Mesa	1846–1911	Claudia Müller	*1964
Franz Niklaus König	1765–1832	Arti Leimbacher	*1956	[Andres Lutz	*1968	Annette Messenger	*1943	Frédéric Müller	1919–1981
Aurelio Kopainig	*1979	Godi Leiser	1920–2009	& Anders Guggisberg	*1966]	Valentine Métein-Gilliard		Fritz Müller	1934–2001
Johann Kracker	1823–1879	Remy Lejeune (Ladoré)		Klaus Lutz	1940–2009		1891–1969	Gertrud Müller	1922–1950
Gabriela Krapf	*1973		1932–1996	Rolf Lyssy	*1936	Franz Metzger	1861–1897	Giovanni Müller	1890–1970
Wilhelm Krauskopf	1847–1921	Franz Lenbach	1836–1904			Max Meuron	1785–1868	Gottlieb Müller	1883–1929
Karl Krebs	1880–1914	Jörg Lenzlinger	*1964			Raymond Meuwly	1920–1981	Heinrich Müller	1903–1978
Ernst Kreidolf	1863–1956	Stanislas Victor Edouard				Alexandra Meyer	*1984	Josef Felix Müller	*1955
Jürg Kreienbühl	1932–2007	Lépine	1835–1892	M		Alfred Meyer	1901–1967	Julia Müller	*1965
Franz Krüger	1797–1897	Louis Lepoittevin	1847–1909	Ernst Maass	1904–1971	Anna Meyer	*1964	Marianne Müller	*1966
Hans Krüsi	1920–1995	Jean-Pierre Lermite	1920–1977	August Macke	1887–1914	Carl Theodor Meyer	1860–1932	Markus Müller	*1943
Ruth Krusse	1942–1992	Gertrud Leschner	1879–1950	Tobias Madison	*1985	Diethelm Meyer	1840–1884	Markus Müller	*1970
Rudolf Küenzi	194–2010	Ernst Leu	1913–1994	Freddy Madörin	*1945	Emil Meyer	1910–1972	Otto Müller	1905–1993
Friedrich Kuhn	1926–1972	Marcel Leuba	1939–2004	Rudolf Maeglin	1892–1971	Ernst Meyer	1899–1965	Paul Müller	1892–1979
Jakob Kuhn	*1908–inconnu	Werner Otto Leuenberger		Alfons Magg	1891–1967	Hermann Meyer	1878–1961	Paul Jakob Müller (Paolo)	
Ludwig Kuhn	1859–1936		1932–2009	Alberto Magnelli	1888–1971	J. J. Meyer	1802–1877		1894–1982
Marianne Kuhn	*1949	Leo Leuppi	1893–1972	Tumi Magnússon	*1957	Johann Heinrich Meyer		Raoul Müller	*1975
Otto Kuhn	1918–1980	Zilla Leutenegger	*1968	Blanche Maih	1860–1903		1755–1829	Robert Müller	1920–2003
Rosina Kuhn	*1940	Renée Levi	*1960	Léo Maillet	1902–1990	Johann Jakob Meyer		Walter Müller	1896–1983
Walter Kuhn	1916–2007	Sol LeWitt	1928–2007	Hilde Mala-Reiwald	1895–1989		1787–1858	Willy Müller-Britttau	
Walter Kühne	*1906–1928	Sophie Ley	1849–1918	Valerian Maly	*1959	Nanne Meyer	*1953		1938–2003
Jakob Kull	1796–1846	André LHôte	1885–1962	Alfred Manessier	1911–1993	Richard Meyer	1863–1953	Lorenz Müller-Mainz	
Liny Kull	1919–2007	Alois Lichtsteiner	*1950	Burkhard Mangold	1873–1950	Otto Meyer-Amden	1885–1933		1868–1953
Reinhold Kündig	1888–1984	Rudolf Lichtsteiner	*1938	Manon	*1940	Jakob Meyer-Attenhofer		Martin Müller-Reinhart	
Peter Küng	*1951	James Licini	*1937	Curt Manz	1900–1989		1806–1885		1954–2009
René Küng	*1934	Max Liebermann	1847–1935	Jean-Luc Manz	*1952	Hans Meyer-Kassel	1872–1952	Matt Mullican	*1951
Emma Kunz	1892–1963	Peter Liechti	1951–2014	Donatella Maranta	*1959	Michele Meynier	*1953	Ursula Mumenthaler	*1955
Kathrin Kunz	*1969	Eduard Lienhard	*1937	Franz Marc	1880–1916	Ludwig Michalek	1859–1942	Rudolf Mumprecht	1918–2019
Peter Kunz	1939–1985	Herbert Lienhard	*1941	Christian Marclay	*1955	Chantal Michel	*1968	Hermann Arnold Muntwyler	
Lisette Küpfer	*1943	Ilse Lierhammer	*1939	Marta Margnetti	*1989	Dominic Michel	*1987		1898–1984
Hermann Kupferschmid		Karin Lieven	1899–1978	Marino Marini	1901–1980	Ueli Michel	1953–2000	Antonio Zoran Music	
	1885–1975	Walter Linck	1903–1975	Francesco Marino	1920–2012	Mickry 3			1909–2005
Hans Jürg Kupper	*1944	Ernst Linck	1874–1963	Joseph Marioni	*1943	[Nina von Meiss	*1978,	Werner von Mutzenbecher	
Gottlieb Kurfiss	1925–2010	Hermann Linde	1863–1926	Hugo Markl	*1964	Dominique Vigne	*1981		*1937
Kawanabe Kyōsai	1831–1889	Albert (Lindi) Lindegger		Jean-Louis de Marne		& Christina Pfander	*1980]	René Myrha	*1939
			1904–1991		1752–1829	Peter Mieg	1906–1990		
L		Johann Lindner	1839–1906	Fabian Marti	*1979	Nicole Miescher	*1947		
		Carl Walter Liner	1914–1997	Max Marti	*1923	Gottfried Mind	1768–1814		
		Jean-Etienne Liotard		Eugène Louis Martin		W. Gérald Minkoff	1937–2009		
Wilhelm Laage	1868–1930		1702–1789		1880–1954	Josefina Miralles	*1950	Stefan Nafzger	*1966
Siegfried Labaschin		Beca Lipscombe	*1973	Gottlieb Martin	1885–1962	Joan Miró	1893–1983	Franz Xaver Nager	1790–1866
	1868–1928	Carlo Lischetti	1946–2005	Kenneth Martin	1905–1984	Egbert Moehnsang	1927–2017	Jos Näpflin	*1950
Félix Labisse	1905–1982	Fritz Lobeck	1897–1973	Achille Louis Martinet		Manfred Mohr	*1938	Shahryar Nashat	*1975
Jean Emile Laboureur		Anne Loch	1946–2014		1806–1877	Louis Moilliet	1880–1962	Otto Nebel	1892–1973
	1877–1943			Lucien Martini	*1934	Leo Möller	1867–1910	Aurélie Nemours	1910–2005

Maria Netter 1917–1982
 Yves Netzhammer *1970
 Rivane Neuenschwander *1967
 Werner Neuhaus 1897–1934
 Hans Neumann 1888–1960
 Karl Neumann 1891–1985
 Eugen Neureuther 1806–1882
 Ben Nicholson 1894–1981
 Sadhyo Niederberger *1962
 Albert Niederer *1948
 Caro Niederer *1963
 Auguste Niederhäusern
 1863–1913
 Jakob Nielsen *1950
 Anita Niesz 1925–2013
 Eduard Niethammer
 1884–1967
 Ann Noël *1944
 Emil Nolde 1867–1956
 Bengt Nordenborg 1822–1902
 Marcel North 1909–1990
 James Northcote 1746–1831
 Karim Noureldin *1967
 Nils Nova *1968
 Jos Nünlist 1936–2013
 Guido Nussbaum *1948
 Paul Nussbaumer 1934–1990
 Georg Paul Nussbiegel
 1713–1778

O

Oskar Obier 1876–1927
 Ruth Maria Obrist *1955
 Edit Oderbolz *1966
 Arnold Odermatt 1925–2021
 Beat Odermatt *1948
 Jean Odermatt *1948
 Josef Maria Odermatt
 1934–2011
 Albert Oehlen *1954
 Ruth Oehler 1939–2017
 Ernst Ferdinand Oehme
 1797–1855
 Willi Oertig *1947
 Claes Oldenburg 1929–2022
 Muriel Olesen 1948–2020
 Taiyo Onorato *1979
 & Nico Krebs *1979
 Franz Opitz 1916–1998
 Meret Oppenheim 1913–1985
 Roy Oppenheim *1940
 Edith Oppenheim-Jonas
 1907–2001
 Max (Mopp) Oppenheimer
 1885–1954
 Ernst Oppler 1867–1929
 Willi Oppliger 1933–2018
 Emil Orlik 1870–1932
 Uriel Orlow *1973
 Adrian Ostade 1610–1685
 Pascal Osterwalder *1979
 Armande Oswald *1940
 Jean Otth 1940–2013
 Roland Oudot 1897–1981
 Nicolas Marie Ozanne
 1728–1811

P

Jürgen Paatz *1943
 Franz Pabst 1927–2000
 Cornelia Paczka 1864–1932
 Claus Otto Paeffgen
 1933–2019
 Paul Paeschke 1875–1943
 Rose-Marie Pagnard-Myrha
 *1943
 Wilhelm Pahlmann 1866–1904
 Mimmo Paladino *1948
 Daniel Palestrina *1955
 Ursula Palla *1961
 Bernhard Pankok 1872–1943
 Flavio Paolucci *1934

Neon Park 1940–1993
 Alfred Partikel 1888–1946
 Aldo Patocchi 1907–1986
 Hugh Paton 1828–1895
 Ben Patterson 1934–2016
 Fritz Pauli 1891–1968
 Ingwer Paulsen 1883–1943
 Max Pechstein 1881–1955
 Arturo (Turo) Pedretti
 1896–1964
 Gian Pedretti *1926
 Alfred Heinrich Pellegrini
 1881–1958
 Sandrine Pelletier *1976
 A. R. Penck (Ralf Winkler)
 1939–2017
 Jean Marc Perlet 1759–1820
 Joseph Perrell 1860–1926
 Mai-Thu Perret *1976
 Carmen Perrin *1953
 Léon Perrin 1886–1978
 François Perrodin *1956
 Ruedi Peter 1924–1988
 Thomas Peter 1938–1986
 Armand Petersen 1891–1969
 Raymond Pettibon *1957
 Jean Pfaff *1945
 Ruth Pfalzberger *1949
 Walter Pfeiffer *1946
 Kaspar (Kasper) Pfenninger
 *1956
 Mathias Pfenninger 1739–1813
 Albert Pfister 1884–1978
 Niklaus Pfyffer 1836–1908
 Peter Phillips *1939
 Pierre Pignolat 1838–1913
 Edouard Pignon 1905–1993
 Rodolphe Piguet 1840–1915
 Guillaume Pilet *1984
 Francesco Piranesi 1758–1810
 Nicolais Pitan 1633–1671
 Urs Plangg 1933–2019
 André Planson 1898–1981
 Marie-Louise Plessen *1950
 Bernard Plossu *1945
 Robert Poetzelberger
 1856–1930
 François Poggi 1838–1900
 Serge Poliakoff 1899–1969
 Sigmar Polke 1941–2010
 Maria Pomiansky *1971
 Elodie Pong *1966
 Thomas Popp *1966
 Clara Porges 1879–1963
 Carlo-Antonio Porpocati
 1740–1816
 Anton Portmann *1941
 Hans Portmann 1937–2017
 Karl B. Post 1834–1877
 Hans (Jonny) Potthof
 1911–2003
 Emil Pottner 1872–1930
 Marcel Poucet 1894–1953
 Vaclav Pozarek *1940
 Henri Proust 1928–2013
 Max Pretzfelder 1888–1950
 Jakob Probst 1880–1966
 Otto Ferdinand Probst
 1865–1933
 René Pulfer *1949
 Hans Purrmann 1880–1966
 Edmond Pury 1845–1911
 Secondo Püschel 1931–1997

Joseph Raab 1851–1933
 Johann Leonhard Raab
 1825–1899
 Joseph Raab 1780–1849
 Gregor Rabinovitch 1884–1958
 Paul Raclé 1932–2019
 Peter Radelfinger *1953
 Norbert Radermacher *1953
 Josef Raebler 1923–2012
 Markus Raetz 1941–2020
 Pierre Raetz 1936–2016
 Arnulf Rainer *1929
 Max Ramp 1937–2006
 Rolf Rappaz 1914–1996
 Armand Rassenfosse
 1862–1934
 Eva Maria Rätz-Schaltenbrand
 1918–2023
 Karl Rauber 1866–1909
 Roger Raveel 1921–2013
 Edouard Ravel 1847–1920
 Paul Ravenstein 1854–1938
 Josef Reber 1864–1925
 Augustin Rebetez *1986
 Johann Toni (Anton) Rebholz
 1914–2000
 Franz Joseph Rederer
 1899–1965
 Odilon Redon 1840–1916
 Erwin Rehmann 1921–2020
 Georg Rehsteiner *1947
 Silva Reichwein *1965
 Bernie Reid *1973
 Heinz Reifler 1940–2013
 Imre Reiner 1900–1987
 Josef Reinhard 1749–1824
 Nora Rekade *1977
 RELAX (chiarenza
 & hauser & co)
 [Marie-Antoinette
 Chiarenza *1957
 & Daniel Hauser *1959]
 Rembrandt (Harmenszoon
 van Rijn) 1606–1669
 Eduard Renggli 1882–1939
 Edy Otto Renggli 1922–2017
 Auguste Renoir 1841–1919
 Jörg Renz *1953
 Mauro Restiffe *1970
 Alfred Rethel 1816–1859
 J. Reynolds 1723–1792
 Louis Rheiner 1863–1924
 Antonio Ricciani 1775–1847
 Ricco (Erich Hans Wassmer)
 1915–1972
 Théodore Richard 1782–1859
 William Richards 1833–1905
 Germaine Richier 1902–1959
 Heiner Richner *1944
 Gerhard Richter *1932
 Hans Richter 1888–1976
 Jean Louis Richter 1766–1841
 Marco Richterich 1929–1997
 Josef Rickenbacher
 1925–2004
 Hannes Rickli *1959
 Arthur Riedel 1888–1953
 Wim Riemens 1933–1995
 Jean-Jacques Rigaud
 1785–1854
 Dino Rigoli *1955
 Maya Rikli *1958
 Art Ringger *1946
 Carlo Ringier 1896–1992
 Paul Rudolf Riniker *1947
 Marta Riniker-Radich *1982
 Julia Ris 1904–1991
 Pipilotti Rist *1962
 Didier Rittener *1969
 Bruno Ritter *1951
 Erasmus Ritter 1726–1805
 Lorenz Ritter 1832–1921

Q

Simone de Quay 1926–2022
 Edmond Quinche *1942

R

Thomas Ritz *1966
 Céline Robellaz 1903–1984
 Léopold Robert 1794–1835
 Gerwald Rockenschau *1952
 Florian Rodari *1949
 Ursula Rodel 1945–2021
 Auguste Rodin 1840–1917
 Max Roeder 1866–1947
 Willem Roelofs 1822–1897
 Carl Roesch 1884–1979
 Peter Roesch *1950
 Giacomo Santiago Rogado
 *1979
 Ludwig Rohbock 1824–1893
 Christian Rohlfis 1849–1938
 Patrick Rohner *1956
 Patrick Rohner *1959
 Louis René Lucien Rollet
 1809–1862
 Charles Rollier 1912–1968
 Tim Rollins *1955–2017
 + K.O.S. Kids of Survival
 Max Roman 1849–1910
 Giulio Pippi Romano
 1499–1546
 Edlef Romeny 1926–2017
 Ugo Rondinone *1964
 Joseph Roos 1726–1805
 Otto Roos 1887–1945
 Roland Roos *1974
 Ursina Rösch *1959
 Tanja Roscic *1980
 Pamela Rosenkranz *1979
 Hans Rossmann 1868–1915
 Alois Roth 1869–1930
 Björn Roth *1961
 Dieter Roth 1930–1998
 Edwin Roth 1886–1963
 Emma Roth 1880–1964
 Hans Rudolf Roth *1942
 Peter Roth 1927–2003
 Vera Roth *1963
 Philip Röth 1841–1912
 Christian Rothacher 1944–2007
 Michael Rothenstein
 1908–1993
 Gottfried Röthlisberger
 1915–1986
 Christian Emil Rothpletz
 1824–1897
 Julius Rothpletz 1833–1898
 Georges Rouault 1871–1958
 Michael Rouillard *1955
 Albert Rouiller 1938–2000
 Théodore Rousseau
 1812–1867
 Oswald Roux 1880–1961
 Günther Ruch 1942–2013
 Nelly Rudin 1928–2013
 Ilona Ruegg *1949
 Albert Rüegg 1902–1986
 Ernst Georg Rüegg 1883–1948
 Hans Rüegg *1929
 Martin Ruf 1935–2011
 Gabrielle (Gaby) Rüfenacht
 *1945
 Peter Rüfenacht 1935–2023
 Margret Rufener Schnyder
 *1938
 Hannes Rufer 1908–1982
 Reini (Reinhard) Rühlin *1941
 Julius Runge 1843–1922
 Madja Ruperti (Rijckevorsel)
 1903–1981
 Reiner Ruthenbeck 1937–2016
 Thomas Rutherford *1956
 Christoph Rütimann *1955
 Karl Rüttschi 1905–1997
 Claude Rychner 1948–2014
 Fritz Ryser 1910–1990
 Peter Ryser *1939

S

Alex Sadkowsky *1934
 Ueli Sager *1947
 Anne-Charlotte Sahli *1939
 Niki de Saint Phalle 1930–2002
 Mario Sala *1965
 Friedrich Salathé 1793–1860
 Katharina Sallenbach
 (Baumgartner-Sallenbach)
 1920–2013
 Rebecca Salter *1955
 Henri Gustave Saltzmann
 1830–1872
 Jacinto Salgado 1892–1983
 Auguste Sandoz 1901–1964
 Claude Sandoz *1946
 Hans Sandreuter 1850–1901
 Clara Saner *1957
 Beth (Betha) Sarasin-
 Baumberger 1930–2016
 Pietro Sarto *1930
 Dietrich (Didi) Sattmann *1951
 Peter Säuberli 1930–2020
 Leo Sauer 1943–2009
 Anne Sauser-Hall *1953
 Giuseppe Scartezzini
 1895–1967
 Eugen Eduard Schaeffer
 1802–1871
 Wolfgang Schäfer *1955
 Ernst Schäffer 1881–1952
 Fred (Alfred) Schaffner
 1906–1994
 Marcel Schaffner 1931–2012
 Hans Schärer 1927–1997
 Edwin Scharrf 1887–1955
 Karin Schaub *1928
 Johann Rudolf Schellenberg
 1740–1806
 Lucie Schenker *1943
 Hermann Scherer 1893–1927
 Sämtl Scherrer *1945
 Philippe Schibig 1940–2013
 Daniel Schibli *1963
 Ernesto Schiess 1872–1919
 Adrian Schiess *1959
 Hans Rudolf Schiess
 1904–1978
 Lisa Schiess *1947
 Klaudia Schifferle *1955
 Ruedi Schill 1941–2020
 Klara Schilliger *1953
 & Valerian Mal *1959
 Otto Heinrich Schilt 1888–1943
 Adolf Schinnerer 1876–1949
 Markus Schinwald *1973
 Ernst Emil Schlatter
 1883–1954
 Oskar Schlemmer 1888–1943
 Jules Schmid 1902–1968
 Konrad Schmid 1899–1979
 Laurent Schmid *1960
 Louise Schmid *1959
 Walter Schmid 1925–2008
 Wilhelm Schmid 1892–1971
 Astrid Schmid-Amadeo *1963
 Edwin Schmidheiny *1948
 Georg Schmidt 1896–1965
 Pavel Schmidt *1956
 Wilhelm Schmidt 1869–1971
 Carl H. Schmidt-Helmbrechts
 1872–1936
 Karl Schmidt-Rottluff
 1884–1976
 Frédéric Schmied 1893–1972
 Tomas Schmit 1943–2006
 Georg Friedrich Schmolli
 inconnu–1785
 Karl Schmolli von Eisenwerth
 1879–1948
 Ferdinand Schmutzer
 1870–1928

Walter Wegmüller 1937–2020
 Robert Wehrlin 1903–1964
 Adolf Weibel 1840–1908
 Adolf Weibel 1870–1952
 Laura Weidacher-Buchli *1940
 Karlheinz Weinberger 1921–2006
 Lawrence Weiner 1940–2021
 Joseph Weingartner 1810–1884
 David Weiss 1946–2012
 Emil Rudolf Weiss 1875–1942
 Ulrich Wellmann *1952
 Albert Welti 1862–1912
 Charles Welti 1868–1931
 Hanns Robert Welti 1894–1934
 Josef Welti 1921–2005
 Thea Weltner 1917–2001
 Sabine Wen-Ching Wang *1973
 Sion Longley Wenban 1848–1897
 Edwin Wenger 1919–1992
 Willi Wenk 1890–1956
 Marlies Werder *1947
 Franz West 1947–2012
 Hugo Wettli 1916–1972
 Johann Jakob Wetzel 1781–1834
 Alois Wey 1894–1985
 Gillian White *1939
 Cécile Wick *1954
 Chantal Wicki *1963
 Nives Widauer *1965
 Fritz Widmann 1869–1937
 Birgit Widmer *1964
 Heidi Widmer *1946
 Heiny Widmer 1927–1984
 Max Widmer 1910–1991
 Gido Wiederkehr *1941
 Max Wiederkehr 1935–2008
 Suse Wiegand *1958
 Hans Beat Wieland 1867–1945
 Manuel Wielandt 1863–1922
 Walter Kurt Wiemken 1907–1941
 Ingrid Wiener *1942
 Anna Barbara Wiesendanger *1952
 Oscar Wiggli 1927–2016
 Andy (Andreas) Wildi *1949
 Ingrid Wildi *1963
 Max Wilke 1906–1978
 Peter Willen *1941
 Emmett Williams 1925–2007
 Hubert Wilm 1887–1853
 Franz Xaver Wimmer 1881–1937
 Andrea Winkler *1975
 Eduard Winkler 1884–1978
 Rolf Winnewisser *1949
 Anna Winteler *1954
 Eva Wipf 1929–1978
 Sylvia Wirthlin 1933–2014
 Alfred Wirz *1952
 Hugo Wirz *1948
 Hans Witschi *1954
 Uwe Wittwer *1954
 René Wohlgemuth *1945
 Andrea Wolfensberger *1961
 H. Wolff 1875–1940
 Max Wolfinger 1837–1913
 Adolf Wölfli 1864–1930
 Erich Wolfsfeld 1884–1956
 Johann Wollffle 1807–1893
 Max Woodtli 1946–2014
 Johann Heinrich Wüest 1741–1821
 Wilhelm Wulff 1808–1882
 Peter Wullimann 1941–2016
 Samuel Wülser 1897–1977
 Lukas Wunderer *1949
 Paul Wunderlich 1927–2010
 Ernst Würtenberger 1868–1934

Peter Wüthrich *1962
 Leon Wyczolkowski 1852–1936
 Irène Wydler *1943
 Otto Wyler 1887–1965
 Dieter Wymann 1961–2021
 Charles Wyrss 1920–2019
 Franz Anatol Wyss *1940
 Johann Jakob Wyss
 Marcel Wyss 1930–2012
 1876–1936
 Robert Wyss 1925–2004

Y

Albert E. Yersin 1905–1984

Z

Jurek Zaba *1957
 René Zäch 1946–2023
 Duane Zaloudek *1931
 Luca Zanetti *1971
 Rémy Zaugg 1943–2005
 Emil Zbinden 1908–1991
 Sykora Zdenek 1920–2011
 Anna Iduna Zehnder 1877–1955
 Benno-Kalioff Zehnder *1941
 Muz (Helmut Viktor) Zeier 1929–1981
 Walter Zeising 1876–1933
 Jakob Joseph Zelger 1812–1885
 Eugen Zeller 1889–1974
 Hans Zeller 1887–1983
 Rudolf Zender 1901–1988
 Jerry Zeniuk *1945
 Beat Zraggen *1958
 Januarius Zick 1730–1797
 Heinrich Zille 1858–1929
 Olga Zimmelova *1945
 Werner Zimmerli 1914–1992
 Daniel Zimmermann *1958
 Ernst Zimmermann 1852–1901
 Friedrich Zimmermann
 Joseph Zimmermann 1923–2002
 1823–1884
 Matthias Zimmermann *1981
 Pongo Zimmermann 1945–2015
 Wilfried Zimmermann *1930
 Thomas Zindel *1956
 Agatha Zobrist *1966
 Hannes Zobrist 1962–1994
 Beat Zoderer *1955
 GAnders Zorn 1860–1920
 Alexander Zschokke 1894–1981
 Oskar Zschokke 1835–1889
 Adam Zumbach 1651–1693
 Franziska Zumbach *1959
 Robert Zünd 1827–1909
 Véronique Zussau *1962
 Andreas Züst 1947–2000

Liste des œuvres de la collection

Les œuvres de la collection mentionnées dans les textes ou figurant sur les illustrations sont indiquées ci-dessous.



Albert Anker (1831–1910)
Das Kinderbegräbnis, 1863
Huile sur toile
111 × 174 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Entrée 1864
→ p. 73



John M Armleder (*1948)
Sans titre, 1987
Acrylique sur textile
100 × 100 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Entrée 1994
→ p. 59



Hans Arp (1886–1966)
Stille Skulptur « Cornelle », 1942
Plâtre, 28,5 × 31,5 × 26 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
don de Marguerite Arp-
Hagenbach
Entrée 1976
→ p. 157



Hans Arp (1886–1966)
Erwachen, 1938
Plâtre
sans base 52 × 26,5 × 23 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
don de Marguerite Arp-
Hagenbach
Entrée 1976
→ p. 156



Hans Arp (1886–1966)
Traumamphore, 1941
Plâtre, enduit à base de
protéines, pigments, crayon de
mine, métal, bois,
sans base 26 × 22 × 13,5 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
don de Marguerite Arp-
Hagenbach
Entrée 1976
→ p. 59



Karl Ballmer (1891–1958)
Vier Figuren, vers 1953/1957
Huile sur pavatex
162,4 × 265 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Entrée 1973
→ p. 28



Karl Ballmer (1891–1958)
Sphinx, vers 1931
Huile sur contreplaqué
58,5 × 74,5 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
dépôt de la Fondation
Karl Ballmer
Entrée 1991
→ p. 27–28



Karl Ballmer (1891–1958)
Zwei Figuren, s. d.
Huile sur contreplaqué
73 × 109 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
dépôt de la Fondation
Karl Ballmer
Entrée 1991
→ p. 28



Annemarie Balmer (*1931)
Rokokobett, vers 1979
Huile sur toile
64,5 × 80 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Entrée 1980
→ p. 41–42



Ina Barfuss (*1949)
Sans titre, 1979
Crayon de couleur sur papier
12,3 × 43 cm chacun
Aargauer Kunsthaus Aarau /
dépôt de la collection Andreas
Züst
Entrée 2004
→ p. 42–43



François Emile Barraud
(1899–1934)
Stillleben mit Brot und Wein,
1930
Huile sur toile
33 × 34,1 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
dépôt de la collection Werner
Coninx
Entrée 2016
→ p. 30, 73



François Emile Barraud
(1899–1934)
Mädchenbildnis, 1932
Huile sur toile
81,6 × 58,5 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
dépôt de la collection Werner
Coninx
Entrée 2016
→ p. 30, 73



François Emile Barraud
(1899–1934)
La séance de peinture, 1933
Huile sur toile
86,2 × 100,5 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
dépôt de la collection Werner
Coninx
Entrée 2016
→ p. 30, 73



Aurèle Barraud (1903–1969)
*Intérieur mit sitzendem
Mädchen*, 1932
Huile sur toile
92 × 73 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
dépôt de la collection
Werner Coninx
Entrée 2020
→ p. 30, 73



Marc Bauer (*1975)
Sphinx, 1931, 1935/1947, 2014
Fusain sur mur, crayon de mine
et crayon de couleur sur papier
Dimensions variables
Aargauer Kunsthaus Aarau
Entrée 2014
→ p. 27–28



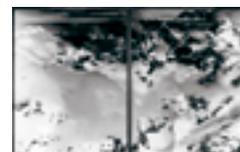
Suzanne Baumann (*1942)
Blaubart, 1991
Gouache sur carton
110 × 79,5 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
don de Suzanne Baumann
Entrée 1992
→ p. 47–48



Suzanne Baumann (*1942)
Love me or leave me, 1990
Technique mixte sur carton
76,5 × 101 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Entrée 1990
→ p. 47–48



Marcel Biefer (*1959)
Beat Zraggen (*1958)
Gulliver in Liliput, 1993
Tirage chromogène sur
carton mousse
100,5 × 87,5 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
dépôt de la collection
Andreas Züst
Entrée 2004
→ p. 92



Balthasar Burkhard
(1944–2010)
Alpen, 1993
Tirage gélatino-argentique
sur papier baryté
168 × 260 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
don de l'artiste
Entrée 1994
→ p. 82



Paul Camenisch (1893–1970)
*Das Brautpaar (Obломow
und Olga)*, 1928
Huile sur toile
124 × 114 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
don de Martha Camenisch
Entrée 1981
→ p. 72





Paul Camenisch (1893–1970)
Abendunterhaltung mit Spanienkampfbild, 1938
Huile sur toile
93 × 121 cm
Aargauer Kunsthau Aarau /
dépôt de la Fondation
Koch-Berner
Entrée 2013
p. 72




Herbert Distel (*1942)
Eierteppich, 1969
Polyester
255 × 255 × 60 cm
Aargauer Kunsthau Aarau /
don de l'artiste
Entrée 1995
→ p. 124–125




Franz Gertsch (1930–2022)
Kranenburg, 1970
Dispersion sur demi-toile
non apprêtée
200 × 300 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 1994
→ p. 66



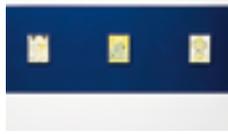

Garance Grenacher (*1943)
Sofa, 1976
Huile sur carton
80 × 110 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 1978
→ p. 41



Christina Hemauer (*1973)
Roman Keller (*1969)
Balloon Flight Predictor, 2021
Écran LED, ordinateur à
une platine, logiciels Open
Source-Software pour le calcul
de la trajectoire des ballons
solaires
30,6 × 50 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 2022
→ p. 182–184




Julian Charrière (*1987)
Towards No Earthly Pole, 2019
Installation vidéo 4K
en couleurs avec son
104'30"
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 2020
→ p. 30–32, 138–139

Valérie Favre (*1959)
Selbstmord (Suicide),
2003–2013
Huile sur toile
32 éléments
de 24 × 18 cm chacun
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 2021
→ p. 78




Franz Gertsch (1930–2022)
Mireille, Colette, Anne, 1997
Dispersion sur papier
sur pavatex
117,2 × 77 × 3,5 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 1995
→ p. 74




Mireille Gros (*1954)
Umsteigen in Abobo Doumé,
1993
Huile sur toile de fibres de lin
220 × 170 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 1994
→ p. 35




Thomas Hirschhorn (*1957)
Wirtschaftslandschaft Davos,
2001
Divers matériaux, 2 écrans CRT,
2 appareils de lecture
3000 × 1380 × 2267 cm
Aargauer Kunsthau Aarau /
Société argovienne des beaux-
arts et Confédération suisse,
Office fédéral de la culture,
acquis avec, le soutien ad-
ditionnel de Angelika et Josef
Meier, de l'Association des
amis de la collection de
l'Aargauer Kunsthau et du
Fonds culturel
Entrée 2010
→ p. 8, 32–33, 168, 223–225




Andreas Christen (1936–2006)
Sans titre, s. d.
Panneau MDF, peint en blanc
au pistolet
40 × 40 × 10,5 cm
Aargauer Kunsthau Aarau /
don d'une collection privée
Entrée 2023
→ p. 156



Urs Fischer (*1973)
The Intelligence of Flowers,
2003–2005
Trous dans le mur
Dimensions variables
Aargauer Kunsthau Aarau /
don de la collection Ringier,
Suisse
Entrée 2020
→ p. 150




Fritz Glarner (1899–1972)
*Relational Painting,
Tondo N° 31*, 1954
Huile sur bois
Diamètre 78 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 2022
p. 78




Alis Guggenheim (1896–1958)
Die tote Freundin, vers 1950
Huile sur toile
58,5 × 88 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 1978
→ p. 43–46




Ferdinand Hodler (1853–1918)
Bildnis eines bärtigen Mannes,
vers 1887
Huile sur toile
65 × 54 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 1957
→ p. 113



Geneviève Claisse (1935–2018)
R 338, 1969
Huile sur toile
196 × 131 cm
Aargauer Kunsthau /
don de l'artiste
Entrée 2009
→ p. 157



Urs Frei (1958–2023)
Sans titre, 2003
Bronze
5 éléments,
dimensions variables
Aargauer Kunsthau Aarau /
don de la fonderie d'art
et de cloches H. Rüetschi AG,
Aarau et de l'artiste
Entrée 2003
→ p. 83



Hervé Graumann (*1963)
*Raoul Pictor cherche
son style ...*, 1993/1998
Ordinateur, moniteur 14",
clavier, souris, imprimante
couleur, câbles
Dimensions variables
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 1998
→ p. 168, 183–186




Christina Hemauer (*1973)
Roman Keller (*1969)
*Solarballonflug (Gemmipass –
Reggio Emilia)*, 2016
Vidéo 1 canal en couleurs
avec son, 470'47"
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 2022
→ p. 182–184




Ferdinand Hodler (1853–1918)
Der Niesen vom Heustrich aus,
1910
Huile sur toile
80 × 91 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 1910
→ p. 107




Teresa Hubbard (*1965)
Alexander Birchler (*1962)
Eight, 2001
Vidéo 1 canal en couleurs
avec son, 13' 28"
Aargauer Kunsthaus Aarau /
dépôt de la Fondation
Walter A. Bechtler
Entrée 2004
→ p. 177–180



Teresa Hubbard (*1965)
Alexander Birchler (*1962)
Eighteen, 2013
Vidéo 1 canal en couleurs
avec son, 15' 50"
Aargauer Kunsthaus Aarau /
don de Angelika et Josef
Meier, Wettingen
Entrée 2017
→ p. 186



Thomas Huber (*1955)
Lesesaal, 2003
Huile sur toile
250 × 400 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Entrée 2003
→ p. 65



Bethan Huws (*1961)
Nu Descendant Un Escalier,
2013
Sérigraphie sur papier
aquarelle Arches
76 × 56 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Entrée 2013
→ p. 71

Florence Jung (*1986)
Jung75, 2020
Performance
Aargauer Kunsthaus Aarau /
dépôt de la Confédération
suisse, Office fédéral de la
culture, Berne
Entrée 2022
→ p. 173, 193–194



Florence Jung (*1986)
Jung69, 2019
Performance
Aargauer Kunsthaus Aarau /
dépôt de la Confédération
suisse, Office fédéral de la
culture, Berne
Entrée 2022
→ p. 173, 193–194

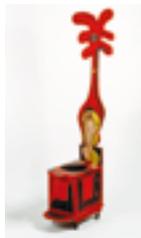
Florence Jung (*1986)
Jung53, 2017
Performance
Aargauer Kunsthaus Aarau /
dépôt de la Confédération
suisse, Office fédéral de la
culture, Berne
Entrée 2022
→ p. 173, 193–194



San Keller (*1971)
Sans titre (Keller), 2009
Installation vidéo
Dimensions variables
Aargauer Kunsthaus Aarau /
don de San Keller
Entrée 2017
p. 169, 190–192



Friedrich Kuhn (1926–1972)
Die Palmen des Friedrich Kuhn,
1968
Offset sur papier
128 × 90 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
dépôt de la collection
Andreas Züst
Entrée 2004
→ p. 93



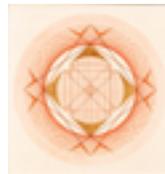
Friedrich Kuhn (1926–1972)
Sans titre (palme rouge),
vers 1969
Acrylique, collage de papier,
roulettes de meubles sur
panneau de particules et bois
189 × 31 × 58 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
dépôt de la collection
Andreas Züst
Entrée 2004
→ p. 93



Friedrich Kuhn (1926–1972)
Palme, vers 1969
Acrylique, grains de café
sur bois
176 × 47 × 50 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
dépôt de la collection
Andreas Züst
Entrée 2004
→ p. 93



Emma Kunz (Penta)
(1892–1963)
No. 063, s. d.
Crayon de mine et crayon de
couleur sur papier millimétré
brun
98,5 × 98,5 × 4,5 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Entrée 1985
→ p. 77



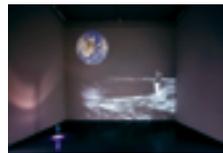
Emma Kunz (Penta)
(1892–1963)
No. 398, s. d.
Crayon de couleur sur papier
millimétré brun
83 × 83 × 4,9 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
dépôt de l'héritage de
Charles Schiffmann
Entrée 2018
→ p. 77



Emma Kunz (Penta)
(1892–1963)
No. 141, s. d.
Crayon de couleur sur papier
millimétré brun
93,8 × 93,8 × 4,5 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
dépôt de l'héritage de
Charles Schiffmann
Entrée 2018
→ p. 77



Leo Leuppi (1893–1972)
Reversement, 1950
Huile sur toile
111 × 87 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Entrée 1980
→ p. 132–133



Zilla Leutenegger (*1968)
Der Mann im Mond, 2000
Installation vidéo 1 canal
noir et blanc avec son
3' 21" en boucle
Aargauer Kunsthaus Aarau
Entrée 2002
→ p. 186, 177–184



Renée Levi (*1960)
Stehende (beige/schwarz),
1995
Acrylique sur carton
pour toiture industrielle,
non goudronnée
160 × 9 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
donation de particuliers, Bâle
Entrée 2012
→ p. 31



Renée Levi (*1960)
Stehende (gelb), 1997
Acrylique sur carton pour
toiture
183 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Entrée 1997
→ p. 82



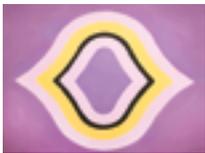
Renée Levi (*1960)
Stehende (gelb/grün), 1997
Acrylique sur carton pour
toiture
183 × 8,84 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Entrée 1997
→ p. 82



Verena Loewensberg
(1912–1986)
Sans titre, 1980
Sérigraphie sur papier
60 × 60 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Entrée 1992
→ p. 71



Richard Paul Lohse (1902–1988)
Reihenelemente zu rhythmischen Gruppen konzentriert, 1946/1956
Huile sur toile
90 × 90 cm
Aargauer Kunsthau Aarau / don de l'Association des amis de la collection de l'Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 1984
→ p. 156



Luigi Lurati (1936–1967)
Napoleon, 1965
Dispersion sur coton
145 × 200 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 2012
→ p. 31



Luigi Lurati (1936–1967)
Schwon, 1965
Dispersion sur coton
120 × 200 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 2012
→ p. 31



Urs Lüthi (*1947)
Aus der Serie : « Placebos & Surrogates », 1999
Photographie couleur
65 × 88 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 1999
→ p. 71



Ernst Maass (1904–1971)
Stilleben, 1935
Huile sur toile
52,5 × 70 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 1973
→ p. 59



Manon (*1940)
Sans titre (de la série *Forever Young*), 1999
Tirage chromogène sur aluminium
70 × 46 cm
Aargauer Kunsthau Aarau / dépôt de la collection Andreas Züst
Entrée 2004
→ p. 44



Manon (*1940)
Sans titre (de la série *Hotel Dolores*), 2009/2010
Tirage chromogène sur aluminium
189 × 126 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 2011
→ p. 153



Christian Marclay (*1955)
Sans titre (*Stool*), 1992
Bois, métal
76 × 60,5 × 41 cm
Aargauer Kunsthau Aarau / dépôt de la Confédération suisse, Office fédéral de la culture, Berne
Entrée 2014
→ p. 145



Christian Marclay (*1955)
Surround Sounds, 2014/15
Installation vidéo 4 canaux en couleurs sans son
13' 40" en boucle
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 2015
→ p. 311



Joseph Marioni (*1943)
Yellow painting, 2002
Acrylique sur toile
260 × 274 cm
Aargauer Kunsthau Aarau / don de Joseph Marioni en souvenir de Bernhard Stahel
Entrée 2003
→ p. 83



Olivier Mosset (*1944)
Sans titre, 1999
Photographie couleur
60 × 60 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 1999
→ p. 71



Christian Philipp Müller (*1957)
Tour de Suisse, 1994–2019
Bois, métal, écrans, catalogue, chapeaux en étoffe, cartes postales
Dimensions variables
Aargauer Kunsthau Aarau / dépôt de la Confédération suisse, Office fédéral de la culture, Berne
Entrée 2019
→ p. 220–223



N.N.
Sans titre, s. d.
Bois
26 × 36 × 17 cm
Aargauer Kunsthau Aarau / dépôt de la collection Andreas Züst
Entrée 2004
→ p. 92



Yves Netzhammer (*1970)
Indirektes Sprechen vor weggedrehten Bäumen, 2016/2021
Installation vidéo 1 canal en couleurs avec son
2' 34"
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 2021
→ p. 32



Rivane Neuenschwander (*1967)
The Name of Fear/Aarau (Tod/Erderwärmung), 2020
Divers matériaux
118 × 120 × 20 cm
Aargauer Kunsthau Aarau / don de Rivane Neuenschwander
Entrée 2020
→ p. 216–221



Rivane Neuenschwander (*1967)
The Name of Fear/Aarau (Magendarmgrippe/Atomkraftwerke), 2020
Divers matériaux
100 × 81 × 20 cm
Aargauer Kunsthau Aarau / don de Rivane Neuenschwander
Entrée 2020
→ p. 216–221



Rivane Neuenschwander (*1967)
The Name of Fear/Aarau (Coronavirus/Krieg), 2020
Divers matériaux
112 × 95 × 20 cm
Aargauer Kunsthau Aarau / don de Rivane Neuenschwander
Entrée 2020
→ p. 216–221



Rivane Neuenschwander (*1967)
The Name of Fear/Aarau (Giftige Tiere/Zeitdruck), 2020/21
Divers matériaux
122 × 53 × 53 cm
Aargauer Kunsthau Aarau / don de Rivane Neuenschwander
Entrée 2020
→ p. 216–221



Emil Nolde (1867–1956)
Stilleben (Kuh, japanische Figur und Kopf), 1913
Huile sur toile
73,5 × 89 cm
Aargauer Kunsthau Aarau / legs de Dr. Othmar et Valerie Häuptli
Entrée 1983
→ p. 59

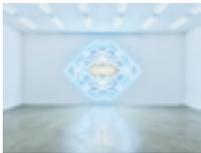




Uriel Orlow (*1973)
In Concert, 2005
Installation vidéo 2 canaux en couleurs avec son, 8' 00"
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 2010
→ p. 31



Mai-Thu Perret (*1976)
Little Planetary Harmony, 2006
Aluminium, bois, plâtre, peinture au latex, éclairage au néon, acrylique sur bois
353 × 665 × 365 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 2011
→ p. 69, 214–215



Mai-Thu Perret (*1976)
Untitled (after no. 067), 2020
Tubes fluorescents, transformateur
355 × 475 cm
Aargauer Kunsthau Aarau / don de l'Association des amis de la collection de l'Aargauer Kunsthau, production soutenue par Outset Germany_Switzerland
Entrée 2021
→ p. 142–143



Mai-Thu Perret (*1976)
Drain, 2009
Sérigraphie sur papier
84,1 × 59,4 cm
Aargauer Kunsthau Aarau / don de la Stiftung für die graphische Kunst in der Schweiz
Entrée 2021
→ p. 100, 214



Mai-Thu Perret (*1976)
Society is a Hole, 2009
Sérigraphie sur papier
84,1 × 59,4 cm
Aargauer Kunsthau Aarau / don de la Stiftung für die graphische Kunst in der Schweiz
Entrée 2021
→ p. 100, 214



Vaclav Pozarek (*1940)
Die Pfeife, 1997
Procédé d'impression photomécanique en couleurs sur papier
128 × 97 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 1999
→ p. 71



Jakob Probst (1880–1966)
Erwachen, 1958
Bronze
185 × 105 × 200 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 1959
→ p. 75



Markus Raetz (1941–2020)
Portrait von Monika. Divertissement divisionniste (Bildtuch Nr. 3), 1979
Acrylique sur coton
300 × 300 cm
Aargauer Kunsthau Aarau / acquisition grâce à une contribution de l'Association des amis de la collection de l'Aargauer Kunsthau
Entrée 2007
→ p. 68



Markus Raetz (1941–2020)
Zeemansblik, 1987
Tôle de zinc
83 × 134 × 4,4 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 2000
→ p. 91



Markus Raetz (1941–2020)
Sans titre (d'après Man Ray), 1995–2005
Fonte patinée, mécanisme de rotation, bois, socle
53 × 28 × 26 cm chacun
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 2007
→ p. 218



Augustin Rebetez (*1986)
The Magic Cupboard, 2018
Métal, bois, divers matériaux, argile
181 × 164 × 46 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 2018
→ p. 145, 213, 216–217



Augustin Rebetez (*1986)
Vitamin, 2022
Vidéo 1 canal en couleurs avec son, 10' 20"
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 2023
→ p. 154–155



RELAX
(Chiarenza & Hauser & Co)
Marie-Antoinette Chiarenza (*1957)
Daniel Hauser (*1959)
HEALTH COMPLEX, 2021
Installation vidéo
Dimensions variables
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 2022
→ p. 172, 198–211



Ricco (Erich Hans Wassmer) (1915–1972)
Essai N° 7 oder der Pfiff, 1960
Huile sur toile
92,5 × 73,2 cm
Aargauer Kunsthau Aarau / legs d'Emanuel Martin, Berne
Entrée 2003
→ p. 74



Didier Rittener (*1969)
Les pommiers ou indécente forêt, 2014–2016
Crayon de mine sur papier
180,8 × 390 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 2019
→ p. 75



Ugo Rondinone (*1964)
siebteraprilneunzehnhundertzweiundneunzig, 1992
Acrylique sur toile, sérigraphie sur plaque en verre acrylique
250 × 210 × 8 cm
Aargauer Kunsthau Aarau / don de Franz Wassmer
Entrée 2009
→ p. 76, 151



Ugo Rondinone (*1964)
viertermaineunzehnhundertzweiundneunzig, 1992
Acrylique sur toile, sérigraphie sur plaque en verre acrylique
250 × 210 cm
Aargauer Kunsthau Aarau / don de l'artiste
Entrée 2012
→ p. 76, 151



Ugo Rondinone (*1964)
Diary of Clouds, 2008
Cire, vieux bois
224 × 667 × 30 cm
État d'Argovie (acquisition grâce à une contribution substantielle de la Fondation UBS pour la culture)
Entrée 2010
→ p. 144–145



Ugo Rondinone (*1964)
The Dancer and the Dance, 2002
Aluminium, MDF, stylo-feutre, avec son
Dimensions variables
Aargauer Kunsthau Aarau / don de la collection Ringier, Suisse
Entrée 2020
→ p. 76, 150–151



Roland Roos (*1974)
Art as Connection, 2021
Performance
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 2022
→ p. 170, 172, 194–195





Dieter Roth (1930–1998)
P.O.T.H.A.A.VFB. (Portrait of the Artist as Vogelfutterbüste), 1969
Figurine moulée avec de la nourriture pour oiseaux, chocolat sur contreplaqué sous plexiglas
21 × 14 × 12 cm
Aargauer Kunsthau Aarau / dépôt de la collection Andreas Züst
Entrée 2004
→ p. 165–168, 212



Dieter Roth (1930–1998)
Kleiner Sonnenuntergang, 1970
Saucisson entre du papier blanc et du papier bleu dans un sachet en plastique
43 × 32 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 1991
→ p. 165–168, 213



Lucie Schenker (*1943)
Rotation grün, 1997
Toile métallique zinguée, peinte au pistolet sur une face
Dimensions variables
Aargauer Kunsthau Aarau / don de Lucie Schenker
Entrée 2021
→ p. 145



Hermann Scherer (1893–1927)
Bildnis Werner Neuhaus, vers 1924/25
Huile sur toile
170 × 80 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 1982
→ p. 148



Adrian Schiess (*1959)
42 flache Arbeiten, 1987–1990
Peinture industrielle sur panneau de particules
42 éléments, 281 × 103,5 × 1,9 cm chacun
Aargauer Kunsthau Aarau / don de Sybil Albers et Gottfried Honegger
Entrée 2002
→ p. 83, 145



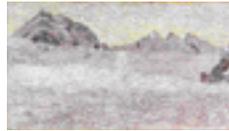
Klara Schilliger (*1953)
Valerian Maly (*1959)
Photo de la performance *Pas de deux* au Aargauer Kunsthau 1984, 1984
Photographie en noir et blanc sur papier
110 × 161,5 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 2010
→ p. 96



Albrecht Schnider (*1958)
Sans titre, 2006
Lithographie
84 × 59,4 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 2006
→ p. 711



Albrecht Schnider (*1958)
Sans titre, 2006
Lithographie
84 × 59,4 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 2006
→ p. 71



Giovanni Segantini (1858–1899)
Paesaggio alpino / Berglandschaft, 1898/99
Huile sur toile
51,3 × 90,2 cm
Aargauer Kunsthau Aarau et Fondation Gottfried Keller, Office fédéral de la culture, Berne
Entrée 2004
→ p. 66



Shirana Shahbazi (*1974)
Untitled II-2012, 2012
Tirages chromogènes, tirages gélatino-argentiques
Dimensions variables
Aargauer Kunsthau Aarau / don de l'Association des amis de la collection de l'Aargauer Kunsthau
Entrée 2012
→ p. 169–170, 198–211



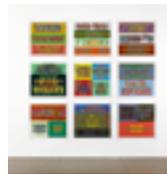
Francisco Sierra (*1977)
The Universe, 2008
Huile sur toile
170 × 240 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 2009
→ p. 59



Roman Signer (*1938)
Super-8 Filme 1975–1989, 1975–1989
Vidéo 1 canal en couleurs sans son
179'32"
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 2004
→ p. 70, 102–103



Veronika Spierenburg (*1981)
Heartbeat, Drops, Stem Cells, 2022
Installation sonore 12 canaux
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 2022
→ p. 52–53



Anselm Stalder (*1956)
Ohne Titel (9-teilig), 1989/90
Huile sur verre
9 éléments, 93 × 100 cm chacun
Aargauer Kunsthau Aarau / propriété de la Confédération suisse, Office fédéral de la culture, Berne et Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 2003
→ p. 90–91



Anselm Stalder (*1956)
Imaginationfilter (2-teilig), 2002
Huile sur verre, construction en aluminium
230 × 240 × 230 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 2004
→ p. 90



Doris Stauffer (1934–2017)
Schneewittchen und die acht Geisslein, 1966
Divers matériaux
110 × 70 cm
Aargauer Kunsthau Aarau / don de l'artiste
Entrée 2015
→ p. 44–45, 131, 213



Doris Stauffer (1934–2017)
Tastsäcke, 1970
5 sacs sensoriels remplis d'objets divers
Dimensions variables
Aargauer Kunsthau Aarau / don de l'artiste
Entrée 2015
→ p. 213–216, 219



Gerda Steiner (*1967)
Jörg Lenzlinger (*1964)
Wucher, 2003
Divers matériaux
130 × 165 × 70 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 2004
→ p. 63, 65



Annelies Štrba (*1947)
Sonja mit Spiegel, 1999
Tirage chromogène (C-Print)
50 × 75 cm
Aargauer Kunsthau Aarau
Entrée 1999
→ p. 71



Hugo Suter (1943–2013)
Sans titre, 1970
Tôle ondulée, aluminium,
tubes fluorescents
300 × 65 × 33 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
don de la Fondation Hugo
et Mariann Suter
Entrée 2023
→ p. 88



Sophie Taeuber-Arp
(1889–1943)
Lampe / Lamp, vers 1918
Bois (peint), abat-jour
49,5 × 27 × 26,5 cm
© Propriété privée, dépôt
Aargauer Kunsthaus Aarau
Entrée 1997
→ p. 111



Sophie Taeuber-Arp
(1889–1943)
Cercles et barres, 1934
Huile sur toile
64 × 74 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
don anonyme
Entrée 2005
→ p. 67



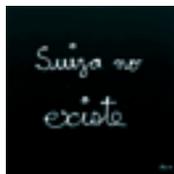
Sophie Taeuber-Arp
(1889–1943)
*Cellule de relief (rectangulaire,
éléments géométriques)*, 1936
Huile sur bois
38 × 48 × 11 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
don de l'Association des amis
de la collection de l'Aargauer
Kunsthaus
Entrée 2015
→ p. 71



André Thomkins (1930–1985)
Weitermalen, 1984
Chevalet, huile sur toile
10 éléments, 100,5 × 130,5 cm
chacun
Aargauer Kunsthaus Aarau /
don de Franz Wassmer
Entrée 2009
→ p. 72



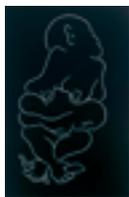
Félix Vallotton (1865–1925)
Femme à l'écharpe jaune, 1909
Huile sur toile
100,5 × 81,5 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
don de l'Association des amis
de la collection de l'Aargauer
Kunsthaus
Entrée 1959
p. 112



Ben Vautier (*1935)
Suiza no existe, 1992
Huile sur toile
100 × 100 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Entrée 2003
→ p. 56



Theres Waeckerlin (*1965)
Agatha Zobrist (*1966)
Kreis I und Kreis II, 1992
pour chaque cercle 99 chaises
de l'Aargauer Kunsthaus
46 × 250 × 250 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Entrée 1999
→ p. 96–97



Aldo Walker (1938–2000)
Sans titre, 1986
Dispersion sur coton
250 × 160 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
don provenant de la succession
Entrée 2006
→ p. 130



Aldo Walker (1938–2000)
Logotyp IX, 1976
Fer
62 × 62 × 15 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Entrée 1986
→ p. 91



Aldo Walker (1938–2000)
*Morphosyntaktisches Objekt.
Komplex B*, 1999
Impression informatique,
acrylique sur panneau de fibres
dur (panneau MDF apprêté)
200 × 140 cm
Propriété de la Confédération
suisse, Office fédéral de la
culture, Berne, et de l'Aargauer
Kunsthaus Aarau
Entrée 2000
→ p. 91



Aldo Walker (1938–2000)
*Morphosyntaktisches Objekt.
Komplex B*, 1999
Impression informatique,
acrylique sur panneau de fibres
dur (panneau MDF apprêté)
200 × 140 cm
Propriété de la Confédération
suisse, Office fédéral
de la culture, Berne, et de
l'Aargauer Kunsthaus Aarau
Entrée 2000
→ p. 91



Ilse Weber (1908–1984)
Das Traumsoufa, 1966
Huile et tempera à l'œuf
sur toile
68 × 84 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Entrée 1966
→ p. 41–42



Gillian White (*1939)
Die Tanzenden, 2002
Acier patinable
2 éléments, au total
320 × 500 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau
Entrée 2018
→ p. 75



Dieter Wymann (1961–2021)
Volumen (Lampe), 1990/91
Contreplaqué
161,5 × 50 × 50 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
dépôt de la Fondation cultu-
relle et sociale Möbel Pfister
Entrée 1999
→ p. 33



Dieter Wymann (1961–2021)
Volumen (Fernseher), 1990/91
Contreplaqué
45,5 × 68 × 43,5 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
dépôt de la Fondation cultu-
relle et sociale Möbel Pfister
Entrée 1999
→ p. 33



Dieter Wymann (1961–2021)
Volumen (Sessel), 1990/91
Contreplaqué
78 × 94,5 × 86 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
dépôt de la Fondation cultu-
relle et sociale Möbel Pfister
Entrée 1999
→ p. 33



Rémy Zaugg (1943–2005)
Ich Ich nicht Ich, 2003
Verre acrylique, construction
cadre en métal, tube au néon
289 × 277 × 15 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
don de l'Association des amis
de la collection de l'Aargauer
Kunsthaus
Entrée 2003
→ p. 51



Rémy Zaugg (1943–2005)
Ich das Bild ich sehe, 2003
Verre acrylique, construction
cadre en métal, tube au néon
289 × 427 × 15 cm
Aargauer Kunsthaus Aarau /
don de l'Association des amis
de la collection de l'Aargauer
Kunsthaus
Entrée 2003
→ p. 51, 56, 63

Brèves biographies des autrices

Dr Katharina Ammann est historienne de l'art et directrice de l'Aargauer Kunsthaus depuis 2020. Auparavant membre de la direction de l'Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA) dont elle a dirigé le département d'histoire de l'art, elle a également été conservatrice au Bündner Kunstmuseum à Coire et assistante de recherche au Kunstmuseum Solothurn. Après un séjour de recherche au Centre d'art et des médias (ZKM) à Karlsruhe financé par le Fonds national suisse, elle a soutenu sa thèse de doctorat sur l'art vidéo. Ses domaines de prédilection sont l'art de Suisse et la médiation de l'art contemporain. Elle est membre de la commission des beaux-arts de la ville de Zurich.

Prof. Dr Dr Elisabeth Bronfen est autrice et spécialiste des études culturelles aux Universités de Zurich et de New York. Son domaine de spécialisation est la littérature des XIX^e et XX^e siècles. Elle écrit des articles et des livres portant sur les études de genre, la psychanalyse, le cinéma, l'histoire et la théorie culturelles ainsi que la culture visuelle. En tant qu'experte en études culturelles et politique américaine, elle contribue régulièrement à l'actualité médiatique. Elle collabore de plus en plus souvent avec des institutions culturelles, notamment en tant que curatrice et autrice de catalogues.

Lic. phil. Simona Ciuccio est historienne de l'art et spécialiste en histoire et théorie du cinéma. Elle est curatrice de la collection de l'Aargauer Kunsthaus depuis 2018 et responsable collection et expositions depuis 2021. Au Kunsthaus, elle a notamment organisé *Avant • Dedans • Après. La collection en transition* (2022). Auparavant, elle a été curatrice au Kunstmuseum de Winterthur, a travaillé entre autres pour le Kunstmuseum de Lucerne, a assuré le commissariat du pavillon afghan à la Biennale de Venise en 2005, été collaboratrice de la Fondazione Merz et a dirigé par intérim l'Archivio Merz à Turin.

Dr Hanna B. Hölling est professeure de recherche et chercheuse principale à la Haute école des arts de Berne et dirige plusieurs projets de recherche financés par le Fonds national suisse. Actuellement membre honoraire du département d'histoire de l'art de l'University College London, elle a été auparavant professeure invitée Andrew W. Mellon au Bard Graduate Center de New York. Ses recherches, ses publications et son enseignement se

concentrent sur l'art et la culture matérielle depuis les années 1960 – notamment la performance, le cinéma, la vidéo, l'installation, le land art et l'art environnemental –, mais aussi sur l'éthique, l'esthétique et la philosophie de la conservation. Auparavant elle a dirigé le département de conservation au Centre d'art et des médias (ZKM) à Karlsruhe.

Prof. Dr Bärbel Küster est historienne de l'art et, depuis 2017, titulaire de la chaire d'art moderne et contemporain à l'Institut d'histoire de l'art de l'Université de Zurich. Son enseignement et ses recherches portent sur l'histoire des musées et des collections, les questions post-coloniales dans l'art et l'histoire de l'art, la sculpture et l'art dans l'espace public. Ses publications couvrent la période allant du XVIII^e au XXI^e siècle et traitent des aspects trans-culturels de l'histoire des expositions et de la photographie, notamment en relation avec l'ethnologie et l'anthropologie, ainsi que de l'histoire des pratiques d'appropriation occidentales en tant que phénomène d'un modernisme empreint de colonialisme en France.

Prof. Dr Rachel Mader est historienne de l'art. Depuis 2012, elle dirige le pôle de recherche Art, Design & Sphère publique de la Haute école spécialisée de Lucerne – Design & Art. Elle est responsable de projets de recherche basés sur la pratique concernant l'auto-organisation artistique et la politique culturelle, la médiation de l'art, la collection d'art éphémère (performances live), les écoles d'art en tant qu'hétérotopies, des projets de recherche fondamentale sur des sujets tels que la recherche artistique, les études institutionnelles, l'ambiguïté dans l'art ou l'art et la politique. Elle est coprésidente du Swiss Artistic Research Network (SARN).

M.A. Anouchka Pancharid est historienne de l'art. Elle est conservatrice pour la collection à l'Aargauer Kunsthaus depuis 2018. Au Kunsthaus, elle a notamment été la curatrice du *Prix Culturel Manor Aarau 2022* et co-curatrice de l'exposition *La sculpture suisse depuis 1945* (2021). Elle était auparavant curatrice et responsable communication au Musée Visionnaire de Zurich. Parallèlement à ses études, elle a géré des successions d'artistes, a travaillé au Centre d'art Pasquart à Bienne et pour Le Pour-cent culturel Migros.

Dr Anna Schäffler est historienne de l'art et curatrice. Ses principaux sujets de recherche dans le domaine de la conservation des biens culturels et artistiques

contemporains couvrent la théorie et la pratique à l'intersection de l'histoire de l'art, de la restauration et du curating. Dernièrement, ses projets, conférences, publications et enseignements portent notamment sur les possibilités de visibilité et médiation des pratiques de conservation actuelles. En collaboration avec Andreas Weisser, spécialiste de la restauration des médias, elle conseille les artistes ainsi que des institutions privées et publiques sur la préservation à long terme de leurs fonds.

Dr Marianne Wagner est curatrice d'art contemporain et responsable des *Skulptur Projekte Archiv* au LWL-Museum für Kunst und Kultur à Münster depuis 2015. Elle y a organisé entre autres avec Kasper König et Britta Peters les *Skulptur Projekte Münster 2017*. Elle a soutenu sa thèse de doctorat sur le thème *Lecture Performance. Sprechakte als Aufführungskunst seit 1950*, pour laquelle elle a reçu en 2014 le prix Joseph Beuys pour la recherche. Elle a réalisé et conçu des projets d'exposition au Kunstmuseum de Thoun, à l'Aargauer Kunsthaus ainsi qu'au Nidwaldner Museum et a enseigné à l'Université de Berne, à la Haute école des arts de Berne, à l'Académie des beaux-arts de Münster et à l'Université Goethe de Francfort-sur-le-Main.

Lic. phil. Katrin Weilenmann est curatrice et historienne de l'art spécialisée dans l'art national et international après 1960. Elle a coorganisé nombre de projets d'expositions et de publications, notamment à l'espace libre de Bienne et, depuis 2008, à l'Aargauer Kunsthaus, entre autres *Avant • Dedans • Après. La collection en transition* (2022), *Julian Charrière. Towards No Earthly Pole* (2020), *Su-Mei Tse. Nested* (2018) ou la rétrospective *Swiss Pop Art. Formes et tendances du Pop Art en Suisse* (2017).

Colophon

Remerciements

Les éditrices remercient les personnes suivantes pour leur contribution à cette publication :

Marc Bauer, Elisabeth Bronfen, Marie-Antoinette Chiarenza et Daniel Hauser, Hervé Graumann, Michael Günzburger, Christina Hemauer et Roman Keller, Thomas Hirschhorn, Hanna B. Hölling, Teresa Hubbard et Alexander Birchler, Inka Humann, Florence Jung, San Keller, Thomas Kramer, Bärbel Küster, Zilla Leutenegger, Rachel Mader, Bettina Mühlebach, Astrid Näff, Roland Roos, Sophia Schindler, Anna Schäffler, Lisa Schons, Shirana Shahbazi, Veronika Spierenburg, Sinja Steinhauser, Marianne Wagner, Miriam Waldvogel, Dorothea Weishaupt

Les éditrices remercient en outre l'équipe du Kunsthaus et ses ancien-ne-s collaborateur-ice-s pour leur engagement pour la collection au cours des vingt dernières années, notamment :

Yasmin Afshar, Peter Allmann, Matthias Berger, David Blazquez, Florian Brand, Silja Burch, Bassma El Adisey, Corina Forrer, Andy Giger, Stephan Gursky, Tomaz Gnus, Marcus Jakob, Stephan Kunz, Jan Lässig, Véronique Mathieu, Anouchka Panchar, Annina Pandiani, Brigitte Plüss, Tessa Prati, Verena Reisinger, Julia Schallberger, Thomas Schmutz, Madeleine Schuppli, Corinne Sotzek, Willy Stebler, Nora Togni, Benjamin Tschopp, Timo Ullmann, Brigitta Vogler-Zimmerli, Melanie Widmer, Beat Wismer, Nadine Zuni

Sont remerciés tout particulièrement :



Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK

ART FOUNDATION
MENTOR LUCERNE



Aargauischer
Kunstverein

Freunde der
Aargauischen
Kunstsammlung



Crédits photographiques

Aargauer Kunsthaus / David Aebi : p. 32, 44 b., 59 h. à gauche, 66 h., 71 h. à gauche, 77 h. Milieu, 92/93, 104/105, 116/117, 120/121, 130/131, 132/133, 158/159, 202 h. Aargauer Kunsthaus / Dominic Büttner : p. 31 b. à gauche, 51 b., 71 b. à gauche, 108/109, 114/115, 182, 183 h., 204/205, 206 b. Aargauer Kunsthaus / Conradin Frei : p. 142/143 Aargauer Kunsthaus / Philipp Hitz : p. 31 b. à droite, 32 h. & b., 53 h. à gauche, 150/151, 178, 180, 181, 214/215 Aargauer Kunsthaus / interne : p. 67 h. à gauche, 70 b. Milieu, 73 b. à droite, 72 Milieu, 79 Aargauer Kunsthaus / Brigitt Lattmann : p. 44 h., 47 h. & b., 75 b. Milieu, 217, 222 Aargauer Kunsthaus / Caroline Minjolle : p. 59 b. à gauche Aargauer Kunsthaus / Jörg Müller : p. 43 b., 66 b. à gauche, 67 b. à gauche, 68 h. à gauche, 78 h. 82/83, 86/87, 88/89, 167, 218 Aargauer Kunsthaus / René Rötheli, Baden : p. 28 h., 31 h. à gauche, 33 h. & b., 36 h., 56 b., 69 h. à gauche & h. à droite, 72 b. à gauche, 78 h. à droite, 94/95, 96/97, 110/111, 112/113, 118/119, 122/123, 124/125, 128/129, 144/145, 146/147, 156/157, 202 b., 224/225, 233 Aargauer Kunsthaus / Alex Spichale : p. 41 h. & Milieu & b., 65 h. Milieu, 67 Milieu à droite, 68 h. Milieu, 70 h. & b. à gauche & h. à droite, 74 Milieu & b., 76 h. à gauche & h. à droite, 77 b. à gauche, 89 b. à droite, 106/107, 195 Aargauer Kunsthaus / Zoe Tempest : p. 152/153 Aargauer Kunsthaus / ullmann.photography : p. 28 b., 31 h. à droite, 36 h. & Milieu & b., 43 h., 55, 59 h. à droite, 73 h. & b. à gauche & h. Milieu, 73 b. à droite, 74 h., 75 h. & b. à gauche, 76 h. à droite, 77 h. à gauche & b. Milieu & b. à droite, 78 h. & b. à gauche, 124/125, 126/127, 136/137, 140/141, 148/149, 154/155, 201, 219 Stefan Altenburger Photography Zurich : p. 42, 51 h. Archives du Musée d'Art Moderne André Malraux, Le Havre / Gilbert Fernez : p. 15 h. Archiv Museum Abteiberg Mönchengladbach / Jerzy Surwillo : p. 19 b. Barbican Art Gallery / Eliot Wyman : p. 210 h. Emanuelle Bayart, Genève : p. 5 Milieu à droite Urs Bergmann : p. 72 h. à gauche Leonard Bezolla, Bätterkinden : p. 67 Milieu Anne Chauvet : p. 171 © Bard Graduate Center New York : p. 168 b. © Fonds Perret. CNAM/SIAF/CAPA/Archives d'architecture contemporaine / Auguste/Perret / UFSE/SAIF / Paul Cadé : p. 17 b. © Solomon R. Guggenheim Foundation / Ellen Labenski : p. 170 h.

© Tate Modern : p. 210 b. Das Werk: Architektur und Kunst, Februar 1959, 46 Jg., Nr. 2, p. 46 : p. 15 b. Dia Beacon, Beacon, New York / Bill Jacobson Studio, New York : p. 190 b. Digital Image © 2023, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence : p. 165 b., 172 b. & h.: 193 h., 220 Digital Image Whitney Museum of American Art / Licensed by Scala : p. 170 b. Till Forrer : p. 63 Michel Hassler : p. 73 h. à droite Heinrich Helfenstein, Zurich : p. 65 b. Milieu Bill Jacobson Studio, New York : p. 190 b. Keystone-SDA / PHOTOPRESS-ARCHIV / Str : p. 17 h. Kunsthalle Friart Fribourg / Eliane Laubscher : p. 223 Kunsthaus Zürich / Franca Candrian : p. 203 Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz : p. 207 LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster/Skulptur Projekte Archiv / Henning Rogge : p. 209 h. & b. Peter Moore; © Northwestern University : p. 168 h. Werner Nefflen : p. 65 Alwin Poiana : p. 190 h. Augustin Rebetez : p. 216 Peter Schälchli : p. 71 b. Milieu Roman Signer : p. 102/103 The Studio Museum in Harlem / Paula Court : p. 193 b. Annik Wetter : p. 100/101 Yale Center for British Art / Richard Caspole : p. 19 h. Jens Ziehe : p. 138/139

Droits d'auteurs-trices / copyrights

© Dieter Roth Estate, Courtesy Hauser & Wirth : p. 166, 167 © 2023, Estate of Nam June Paik : p. 168 h./b., 170 h., 210 © 1960, Henmar Press Inc, 373 Park Avenue, New York, USA, Peters Edition Ltd. Reproduced by permission of Faber Music Ltd. All Rights Reserved : p. 164 © Nachlass Doris Stauffer : p. 44 h., 219 © Northwestern University / Peter Moore : p. 168 h. © Olivia Heussler / Nachlass Alis Guggenheim : p. 43. © Privatarchiv Hollein : p. 19 b. © 2024, ProLitteris, Zurich pour toutes les œuvres de Hans Arp, Ina Barfuss, George Brecht, Samuel Buri, Julian Charrière, Geneviève Claisse, Herbert Distel, Valérie Favre, Ceal Floyer, Thomas Hirschhorn, Thomas Huber, Leiko Ikemura, Robert Irwin, Joan Jonas, Richard Paul Lohse, Urs Lüthi, Manon, Meret Oppenheim, Uriel Orlow, Auguste Perret, Markus Raetz, Ricco, Adrian Schiess, Klaudia Schifferle, Richard Serra, Simon Starling, Annelies Štrba, Fiona Tan, Jean Tinguely, Ben Vautier, Mark Wallinger, Walter Kurt Wiemke © Robert Rauschenberg Foundation / 2023, ProLitteris, Zurich : p. 165 h. & b. Pour toutes les autres images : © les artistes et leurs successeurs

Malgré des recherches intensives, il n'a pas été possible, dans certains cas, d'identifier les personnes détentrices des droits sur les images. Les revendications légitimes seront réglées dans le cadre des accords habituels.

Publication

Éditée par
Simona Ciuccio
Katrin Weilenmann
Katharina Ammann

Conception
Simona Ciuccio et
Katrin Weilenmann

Rédaction DE
Katrin Weilenmann

Rédaction FR
Anouchka Panchar

Textes
Katharina Ammann,
Elisabeth Bronfen, Simona Ciuccio, Hanna B. Hölling, Bärbel Küster, Rachel Mader, Anouchka Panchar, Anna Schäffler, Marianne Wagner, Katrin Weilenmann

Traduction DE → FR
Bettina Marchal-Gier
(Avant-propos de Katharina Ammann ; Introduction de Katrin Weilenmann ; Essais de : Simona Ciuccio, Hanna B. Hölling, Rachel Mader, Bärbel Küster ; épilogue de Katharina Ammann ; biographies des autrices Nicole Vaud (essais de Katharina Ammann, Katrin Weilenmann) Renato Weber (essais d'Elisabeth Bronfen, Marianne Wagner)

Lectrices scientifiques
Astrid Näff, Bettina Mühlebach

Lectrice de la maison d'édition
Myriam Ochoa-Suel

Extension numérique
Julia Schallberger, Jan Lässig,
Katrin Weilenmann

Collection en ligne
Julia Schallberger

Design
Groenlandbasel, Basel
Dorothea Weishaupt, Sinja Steinhauser, Sophia Schindler

Lithographie, impression
et reliure
DZA Druckerei zu Altenburg
GmbH, Thüringen

Couverture
Michael Günzburger
Nimm Wind mit (Découpe),
2023
Lithographie, 47,7 × 71,7 cm
Édition Aargauer Kunsthaus

© 2024 Aargauer Kunsthaus,
Aarau et Verlag Scheidegger &
Spiess, Zurich
© pour les textes : les autrices
et l'Aargauer Kunsthaus

Version numérique

Cette publication est librement accessible en version numérique (en allemand ou en français) sur le site de l'Aargauer Kunsthaus.



Verlag Scheidegger & Spiess
Niederdorfstrasse 54
8001 Zurich
Suisse
www.scheidegger-spiess.ch

La maison d'édition Scheidegger & Spiess bénéficie d'une contribution structurelle de l'Office fédéral de la culture pour les années 2021–2024.

Tous droits réservés ; aucune partie de cet ouvrage ne peut être reproduite sous quelque forme que ce soit sans l'autorisation écrite préalable de l'éditeur, ou traitée, copiée ou diffusée à l'aide de systèmes électroniques.

ISBN 978-3-03942-206-7

Aargauer Kunsthaus

Direction
Dr. Katharina Ammann

Organisation

Stephanie Fikatas
(Assistante de direction)
Peter Allmann
(Collection de fonds /
gestion des relations)
Christina Omlin
(Responsable Communication,
médias)
Benjamin Tschopp
(Marketing / web)
Sara Virchaux
(Stagiaire Communication)
Anja Suter
(Stagiaire Communication)

Collection et expositions

Simona Ciuccio
(Responsable)
Dr. Céline Eidenbenz
(Curatrice & responsable des
programmes)
Anouchka Panchard
(Conservatrice Collection)
Nadine Zuni
(Régisseuse)
Nora Togni
(Régisseuse adjointe)
Tessa Prati
(Stagiaire d'enregistrement)
Corina Forrer
(Coordinatrice Conservation-
Restauration)
Karoline Harms
(Coordinatrice d'exposition)
Katrín Weilenmann
(Curatrice invitée et chef
de projet publication de
la collection)
Nicole Rampa
(Curatrice invitée)
Sabrina Negroni
(Curatrice invitée)
Sarah Mühlebach
(Stagiaire scientifique)
Florian Brand
(Stagiaire scientifique)

Médiation et événements

Silja Burch
(Responsable)
Sibilla Caflisch
(Spécialiste)
Claudia Schultze
(Événements et visites guidées)
Jan Lässig
(Spécialiste Médiation
numérique)
Cynthia Luginbühl
(Spécialiste Inclusion)
Laura Arminda Kingsley
(Spécialiste Médiation
d'expositions)
Laura Nina Flück
(Spécialiste Médiation
d'expositions)
Julia Schallberger
(Responsable Collection
en ligne)
Cornelia Sauvain
(Responsable des volontaires)
Luca Klett
(Stagiaire Médiation)

Leoni Vogt
(Stagiaire Médiation)
Mandataires :
Rossely Belser, Kristen Erd-
mann, Brigitte Haas, Corinne
Hasler, Livia Künzi, Rahel
Lüchinger, Astrid Näff, Ursula
Meier, Christian Schuler,
Ursina Spescha, Nathalie Strub

Finances, personnel et projets

Carla Barella
(Responsable)
Margarethe Multerer-Balura
(Responsable du secrétariat)
Anastasija Baumgartner
(Secrétaire de direction)
Tomaz Gnus
(Responsable systèmes opéra-
tionnels)
Piravinth Inthirapalan
(Civiliste)

Services

Andy Giger
(Responsable)
Matthias Berger
(Responsable technique)
Herbert Wietlisbach
(Service technique)
Stephan Gursky
(Service technique)
Tom Karrer
(Entretien collection)
Technique du musée :
Janina Balsiger, Daniel Bracher,
Stefan Lenz, Luca Portner, Anita
Schwank, Roman Sonderegger,
Giulia Spek, Lukas Steiner,
Daniel Strübi, Timo Ullmann
Cristina Gómez
(Responsable Surveillance et
accueil)
Accueil :
Vera Horvat, Simone Streiff,
Nadine Willi
Surveillance :
Thomas Baumgartner,
Silvio Benz, Cosimo Gritsch,
Eleonora Hafner, Berna Kara,
Therese Krauss, Brigitte Krebs,
Sabina Meier-Schwaar, Susan
Müller, Sofie Scheuber, Doris
Scossa, Almudena van Stiphout,
Dali Stöcklin, Silvia Strub, Sue
Wenk-Lee, Gisela Wesseling,
Noëmi Zingg

Librairie
Helen Moser



Aargauer Kunsthaus
Case postale
CH-5001 Aarau
+41 (0)62 835 23 30
www.aargauerkunsthaus.ch



Les évolutions sociétales au cours des deux dernières décennies ont eu une influence sur le monde artistique et donc aussi sur le travail muséal de l'Aargauer Kunsthau. Divers essais se penchent sur les changements dans la manière de traiter l'art contemporain et mettent en lumière, sous différents angles, les transformations survenues dans l'activité de collection et le domaine des expositions depuis l'inauguration de l'extension en 2003. Offrant un regard dans les coulisses du Kunsthau, la publication apporte une contribution actuelle à l'imbrication de la théorie et de la pratique.