Ein Gegenüber, Orientierung, Neugierde und ein 24-Stunden-Schlüssel = Répondant, orientation, curiosité, et passe-partout

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): **117-118 (2015-2016)**

Heft -: **150 Jahre = 150 anni = 150 ans = 150 years**

PDF erstellt am: **26.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Ein Gegenüber, Orientierung, Neugierde und ein 24-Stunden-Schlüssel

Répondant, orientation, curiosité, et passe-partout

Moderatorinnen und Moderatoren

Urs Dickerhof

1941 in Zürich geboren; Ausbildung in Locarno, Bern, Bochum und Amsterdam; Arbeitsaufenthalte in München, Berlin und Bochum, in Paris, Barcelona und Rom, sowie regelmäßig in Amsterdam; 1966 bis 1994 Atelier in Anduze in Südfrankreich; lebt in Biel/Bienne. Seit 1964 zahlreiche künstlerische und literarische Auszeichnungen. Ausstellungen in Museen und Galerien in der Schweiz, in Deutschland, Holland, Österreich, Tschechien, Frankreich, Italien, in Brasilien und Ägypten; zahlreiche Kataloge. Von 1979 bis 2007 Direktor der Schule für Gestaltung Biel.

Jean-Claude Freymond-Guth

Geboren 1979 in Basel. 1999 bis 2006 Studium Vergleichende Kulturwissenschaften, Humboldt Universität zu Berlin, sowie Studium Bildende Kunst, Zürcher Hochschule für Gestaltung und Kunst. 2002 bis 2006 Gründung des Non-Profit Kunstraums Les Complices. Organisation von Ausstellungen, Publikationen und Vortragsreihen. 2006 Gründung Perla Mode, kollektiv betriebene Ausstellungsfläche und Buchladen sowie Gründung der Galerie Freymond-Guth & Co, als Teil von Perla Mode, 2010 Gründung Freymond-Guth Fine Arts AG (Ltd.), 2012 Umzug der Galerie ins Löwenbräu Areal, 8005 Zürich. Seit 2013 Swiss Friends of the Israel Museum, Jerusalem Contributor und Vorstand von Friends of the Swiss Institute for Contemporay Art, New York.

Hans Läubli

Jahrgang 1955, ist seit 2008 Geschäftsleiter von Suisseculture, dem Dachverband der professionellen Kultur- und Medienschaffenden in der Schweiz. Zuvor war er neun Jahre Geschäftsleiter bei ACT, dem Verband freier Theaterschaffender und elf Jahre Sekretär beim Schweizer Syndikat Film und Video (SSFV).

Dorothee Messmer

Geboren 1964 in St.Gallen, leitet seit 2012 das Kunstmuseum Olten. Zuvor war sie stellvertretende Direktorin des Kunstmuseums Thurgau. Nach ihrer Ausbildung als Pädagogin studierte sie in Zürich Kunstgeschichte, Volkskunde und Neuere Geschichte. Von 2003 bis 2010 war sie im Vorstand des Verbandes der Museen der Schweiz (VMS) und präsidierte diesen drei Jahre lang. Von 2009 bis 2015 war sie als Dozentin für Kunstgeschichte an der F+F, Schule für Kunst, Medien und Design, Zürich tätig. Seit 2013 ist sie Mitglied der Kunstkommission des Kunstkredits Basel.

Philippe Sablonier

Geboren 1968, Künstler und Journalist, schloss sich im Jahr 2000 mit Eva-Maria Würth zum Künstlerduo Interpixel zusammen. Gemeinsam thematisieren sie in transdisziplinären Projekten soziale, gesellschaftliche und politische Phänomene mit Mitteln der Bildenden Kunst. Ihre Methoden orientieren sich an der Produktion sozialer Kommunikation in Form von Interventionen und spielerischen Aktionen. Neben seiner künstlerischen Tätigkeit betreibt Philippe Sablonier in Zürich eine Kommunikationsagentur. Im Auftrag des Berufsverbands visuelle Kunst, visarte.schweiz, baut er das Aus- und Weiterbildungsprogramm «Soziale Sicherheit für Kunstschaffende» auf.

Andreas Vogel

Studium der Kunstgeschichte, Germanistik und des Städtebaus an den Universitäten Konstanz und Bonn, 1997 Promotion an der Universität Jena. Tätigkeiten an verschiedenen Museen, darunter 1999/2000 als Kurator des Kunstvereins in Konstanz. 2001 bis 2015 F+F Schule für Kunst und Mediendesign in Zürich, ab 2009 als stellvertretender, ab 2011 als geschäftsführender Rektor. Seit 2015 Leiter Fachbereich Gestaltung und Kunst an der Hochschule der Künste Bern. Verschiedene Buch- und Katalogpublikationen zu Architektur, Kunst im öffentlichen Raum und zeitgenössische Kunst. 2006 bis 2014 Mitglied der Kunstkommission der Stadt Zürich.

Künstlerinnen und Künstler

Marie-Antoinette Chiarenza

Geboren 1957 in Tunis; seit 1963 in Paris; seit 1984 in der Schweiz. Arbeitet kontextuell u.a. mit dem Gebrauch von Installationen und Video. Sie ist, mit Daniel Hauser, Gründerin und Mitglied der Gruppe RELAX (chiarenza & hauser & co). An die Öffentlichkeit getreten sind sie mit Deklarationen wie «allein denken ist kriminell» und «Ich bin eine Frau warum Sie nicht?» (1995). Seit 2001 Dozentin an der F+F Schule für Kunst und Design Zürich. Seit 2009 Chargée de cours an der HEAD, Genf.

Thierry Feuz

Né en 1968 à Vienne en Autriche. En 2003, il est diplômé de l'ESBA de Genève (actuellement HEAD) après des études d'histoire de l'art à l'Université de Neuchâtel. Il a obtenu plusieurs prix, bourses et résidences d'artiste, et il expose régulièrement dans de nombreux pays. Il est représenté entre autres par la Johyun Gallery à Séoul/Busan en Corée, Christoffer Egelund Galleri à Copenhagen, Rosenbaum Contemporary à Boca Raton en Floride. En Suisse, il est représenté par la galerie lange+pult à Auvernier et à Zürich. Thierry Feuz vit et travaille à Genève. Dans comité central de visarte.suisse depuis 2011.

Christian Kathriner

Geboren 1974 in Sarnen. 1992 bis 1997 Freie Kunst an der Kunstakademie Düsseldorf. Im Anschluss bis 2003 in Berlin, danach in Italien. Lebt derzeit in Wilen (Sarnen, CH). Unter anderem 2000 und 2015 mit dem Unterwaldner Preis für Bildende Kunst, 2008 mit dem Swiss Art Award ausgezeichnet. 2003 und 2005 Membro dell'Istituto Svizzero in Venedig und Rom. In den letzten Jahren entstand ein vielschichtiges Oeuvre mit dem Schwerpunkt «Kunst und Architektur», sowie Kunst im öffentlichen Raum.

Maya Rochat

Née en 1985 à Morges, Maya Rochat travaille à l'intersection entre photographie, peinture, installation et video. Expositions dans des institutions de renoms telles que P FOTOFESTIVAL, Le commun BAC – Genève, Photo 50 London, Tate Modern London (turbine hall), Fotomuseum Winterthur, Centre de la photographie – Genève, Journée photographique de Bienne (Centre PasquArt), Espace d'art Circuit Lausanne, Fotohof Salzburg etc. En sus de résidences à Project Space Centre d'art Contemporain – Genève et Air Berlin Alexanderplatz, plusieurs bourses dont la Promotion des livres de photographie, avec laquelle elle publie un livre d'artiste en deux volumes : Crystal Clear publié par Editions Patrick Frey et A Plastic Tool publié par Meta/Books. Elle vit entre Lausanne et Berlin.

Richard Tisserand

Geboren 1948 in Eschenz. 1970/71 Aufenthalt in Wien. Seit 1971 lebt und arbeitet er abwechslungsweise in Paris, Stein am Rhein und Eschenz. Von 1994 bis 1998 Präsident von visarte.paris. Seit 2005 ist er Kurator im Kunstraum Kreuzlingen & Tiefparterre; an letzterem Ort entwickelte er seit 2008 ein experimentelles Medienzentrum. Zahlreiche Kunst-und-Bau-Projekte sowie folgende Auszeichnungen: 1984 Adolf Dietrich-Förderpreis, 1988 Thurgauer Kulturpreis, 1992 Preis von Eschenz.

Ein Gespräch über Kunstausbildung, moderiert von Urs Dickerhof und Andreas Vogel

D

Vogel: Ich bin von Haus aus Kunsthistoriker und sitze hier, weil ich 2001 begonnen habe an der F+F Schule für Kunst und Design, wie sie heute heisst, zu arbeiten. Ich habe zunächst den Vorkurs geleitet und bin dann in die Schulleitung gegangen. Ich habe als Rektor der F+F im Sommer 2015, also gerade erst, meinen Job quittiert und bin seither an der Hochschule der Künste in Bern und leite dort den Fachbereich Gestaltung und Kunst.

Dickerhof: Ich bin ohne Maturität Künstler geworden. Mit sechzehn Jahren habe ich mich entschieden, ich werde jetzt Künstler. Ich hatte das unwahrscheinliche Glück, dass ich im Atelier von Oskar Bölt in Locarno quasi eine Lehre, ein Volontariat, absolvieren konnte. Er war wie ein Vater zu mir, hat nach zwei Jahren gesagt, du musst jetzt an eine Schule, ich kann dir nichts mehr beibringen. Du musst etwas anderes lernen. Dann hat er mir die Kunstgewerbeschule, damals Bern, finanziert. Als ich dann die Schule für Gestaltung in Biel leitete, habe ich nur Lehrerinnen und Lehrer beschäftigt, die das, was sie unterrichtet haben, in ihrem praktischen Leben auch gemacht haben. Es durfte niemand mehr als zwei Tage unterrichten, die meisten sogar nur einen Tag. Dadurch hatte ich immer das wirkliche Leben, die Praxis, in der Schule.

Vogel: Bei euch allen war der Weg zum Künstlersein sehr heterogen. Was war Schule für euch auf diesem Weg? Und in welchem Verhältnis steht sie zu anderen

Un débat sur la formation de l'artiste, animé par Urs Dickerhof et Andreas Vogel

F

Vogel : J'ai une formation d'historien de l'art, et je me trouve ici parce que j'ai commencé à travailler en 2001 à la F+F Schule für Kunst und Design, comme elle s'appelle aujourd'hui. J'ai d'abord dirigé le cours propédeutique, et j'ai rejoint ensuite la direction de l'école. Je viens de quitter la F+F, en été 2015, alors que j'en étais le recteur, et je suis désormais à la Haute école des arts de Berne où je dirige la section Arts visuels et design.

Dickerhof : Je suis devenu artiste sans avoir obtenu de maturité. À seize ans, ma décision était prise : je serais artiste. J'ai eu la chance incroyable de pouvoir suivre l'équivalent d'un vrai cours de formation, un stage à Lugano, dans l'atelier d'Oskar Bölt, qui a été comme un père pour moi. Au bout de deux ans, il m'a dit : tu dois aller maintenant dans une école, je ne peux plus rien t'apporter, tu dois apprendre quelque chose d'autre. Et il a financé mes cours à l'École des arts et métiers, qui se trouvait alors à Berne. Quand par la suite j'ai dirigé l'école d'arts visuels de Bienne, j'ai toujours employé uniquement des enseignants qui avaient aussi pratiqué ce qu'ils enseignaient. Personne ne pouvait enseigner plus de deux jours, et la plupart n'enseignaient qu'un seul jour. C'est ainsi que j'avais toujours la vraie vie, la pratique, dans l'école.

Vogel : Le chemin qui vous a conduits aux arts plastiques n'est pas du tout le même chez les uns et chez les autres. Quel rôle a joué l'école dans ce chemin ? Et quel rapport entretient-elle avec d'autres lieux d'apprentissage, stages ou squats ? Qu'est-ce que l'école peut offrir ?

1962

1963

Lernorten, ob Volontariaten oder besetzten Häusern? Was könnte Schule leisten?

Chiarenza: Sie war Treffpunkt, Reibung mit Unbekanntem. Das besetzte Haus bedeutete mehr Freundinnen und Freunde – man kannte sich. In der Schule nicht unbedingt. Das war eher Gruppenarbeit mit Erwartungen, ein Wissensaustausch.

Rochat: Technik.

Tisserand: Eigentlich war die Vorstellung, die ich von der Schule hatte: endlich mal das Handwerk als Basis zu lernen und gleichzeitig in Kontakt mit der Kunstszene zu kommen. Das ist der Aspekt, der in der Schweiz früher oft gefehlt hat. Es gab nicht die Zentren, diesen Austausch und die Geschwindigkeit wie heute. In Paris habe ich die Offenheit der Kunstszene erlebt. Das ist nicht wie in der Schweiz, wo man nicht redet, nicht offen ist wie in einer Grossstadt. Aber die Erwartung an die Schule wäre eigentlich gewesen, zuerst einmal technische Grundlagen zu erlangen.

Feuz: Also ich hatte schon von Kind auf eine Affinität zur Malerei, aber es hat mir der Kick gefehlt, eine Schule zu besuchen, weil die Aufnahmebedingungen überall relativ hart waren. An der Schule hat mir Claude Sandoz dann klar gemacht, dass alles, was ich bis dahin in der

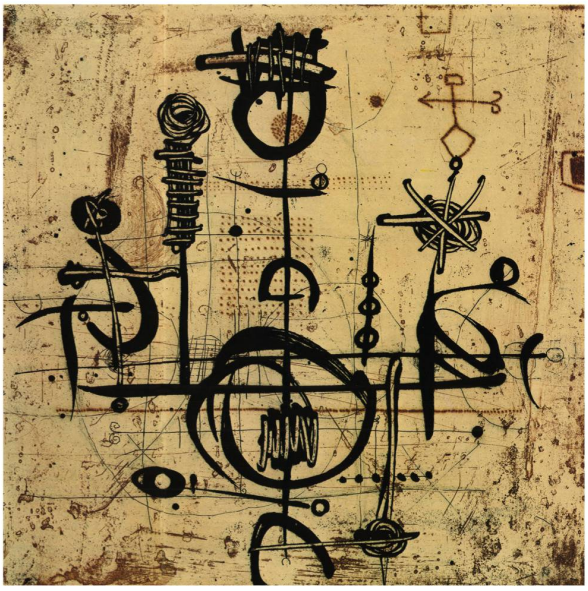
Chiarenza : C'était un point de rencontre, on se frottait à l'inconnu. Le squat, lui, signifiait plus d'amis – on se connaissait. À l'école, pas nécessairement. C'était plutôt un travail de groupe, avec des attentes, un échange de savoirs.

Rochat : La technique.

Tisserand : L'image que je me faisais de l'école, c'était : enfin, apprendre le métier, se donner une base, et en même temps entrer en contact avec la scène de l'art. Cela, c'est l'aspect qui en Suisse a souvent manqué par le passé. Il n'y avait pas ces centres, cet échange, cette rapidité d'aujourd'hui. À Paris j'ai vécu l'ouverture de la scène artistique. Tout autre chose que la Suisse, où l'on ne parle pas, où l'on n'est pas ouvert comme dans une grande ville. Mais l'attente, par rapport à l'école, c'était au fond d'acquérir d'abord quelques bases techniques.

Feuz : Enfant déjà, j'avais une affinité avec la peinture ; j'ai beaucoup peint à Vienne, mais longtemps je n'ai pas fait l'effort de suivre une école, parce que les conditions d'admission étaient partout relativement dures. Ensuite, lorsque j'ai été admis à l'ESBA (École supérieure des beaux-arts) à Genève (aujourd'hui HEAD, Haute école d'art et de design), Claude Sandoz, mon professeur de la classe de peinture, m'a clairement fait comprendre que tout ce que j'avais fait en art jusqu'alors n'était pas d'ac-

1964



1965

Kunst gemacht hatte, schlecht war. Er schickte mich ins Museum. Er riet mir, mir ein paar Wochen Zeit zu lassen, zu experimentieren und zu schauen, was passiert. Ich fand das gut, weil ich das von einer Schule erwartet hatte – mich auf neue Ideen zu bringen.

Rochat: Ich habe die ECAL (Ecole Cantonale d'art de Lausanne) in vier Jahren gemacht, erst Vorkurs, dann drei Jahre das typische, jetzt offizielle System. Studenten ab 25 Jahren sind dafür zu alt.

Chiarenza: Ach ja?

Rochat: Man kommt nicht in den Vorkurs, wenn man älter als 25 Jahre ist. Ich kann verstehen, dass man an einer Gestaltungsschule Wissen lernen möchte, aber ich bekam jeden Tag gesagt, was im Bild passieren muss. Ich habe irgendwann angefangen immer das Gegenteil zu machen, was zu Konflikten geführt hat, aber im Kopf hat es Türen geöffnet. Nach diesem Jahr haben sich ein paar Studenten gefragt, was sie da überhaupt machen, weil beim Diplom zehn Arbeiten von fünfzehn Studenten gleich aussahen. So bekam ich Lust an eine Schule zu gehen, an der es nicht um gutes Bild / schlechtes Bild geht, sondern die den Studenten Raum lässt auszuprobieren. Ich dachte, ich komme jetzt an die HEAD (Haute école d'art et de design – Genève) und es ist die grosse Freiheit. Da bin ich auf die Nase gefallen.

Chiarenza: Wieso?

Rochat: Es war plötzlich das Gegenteil. Es ging nicht mehr um die Effektivität von Bildern. Ich glaube, einige haben meine Position nicht verstanden, dass Kunst im Unbewussten stattfindet. Auch wenn ich jetzt unterrichte, sage ich den Studenten nicht, was sie zu tun haben. Es geht darum, dass das jeder selber rausfinden muss. Es hat auch bei mir lange gedauert bis ich klar aussprechen konnte, was mich an diesen beiden Schulen gestört hat.

Kathriner: Ja, ich war immer sehr skeptisch gegenüber

tualité, mais que c'était plutôt de l'ennuyeuse peinture des années 1970, avec une forte influence autrichienne. Il m'a envoyé visiter les musées, les expositions. Il m'a conseillé de me donner quelques semaines, de beaucoup expérimenter, de regarder ce qui se fait. J'ai trouvé ça bien, parce que c'était ce que j'attendais d'une école – qu'elle m'ouvre à de nouvelles idées.

Rochat : J'ai fait quatre ans à l'ECAL (École cantonale d'art de Lausanne), d'abord le cours propédeutique, puis trois autres années, le système typique, et maintenant officiel. Les étudiants au-dessus de 25 ans sont trop vieux pour ça.

Chiarenza : Vraiment ?

Rochat : On ne peut pas suivre le cours propédeutique quand on a plus de 25 ans. Je peux comprendre qu'on veuille acquérir un savoir dans une école de design, mais chaque jour on m'expliquait comment on fait une peinture. J'ai commencé un beau jour à faire le contraire, ce qui a provoqué des étincelles, mais a ouvert des portes dans ma tête. Après cette première année, quelques étudiants se sont demandé ce qu'ils faisaient là, parce que sur quinze élèves, dix travaux de diplôme se ressemblaient. Alors j'ai eu envie d'aller dans une école où la question n'est pas de faire un bon ou un mauvais tableau, mais de donner aux étudiants un espace d'expérience. J'ai pensé : maintenant je pars pour la HEAD, et c'est la grande liberté. Je suis tombée de haut.

Chiarenza : Comment ça ?

Rochat : C'était brusquement le contraire. Il n'était plus question de l'efficacité des tableaux. Je crois que certains n'ont pas compris ma position, que l'art se passe dans l'inconscient. Même si j'enseigne aujourd'hui, je ne dis pas aux étudiants ce qu'ils ont à faire. Il s'agit que chacun s'en sorte par lui-même. Cela a duré longtemps avant que je puisse formuler clairement ce qui m'a gêné dans ces deux écoles.

Kathriner : Moi, j'ai toujours été très sceptique vis-à-vis

1966

1967

diesem Jugendkult, obwohl ich selber in den Schulen immer der Jüngste war. Es war für mich eine unglaublich tolle Situation, sehr früh aus meinem familiären Umfeld weg zu kommen. Meine Eltern haben mich fantastisch unterstützt, indem sie mir einfach die Freiheit gelassen haben. Die Schulen selber waren für mich etwas sehr Ambivalentes. Einerseits unglaubliche Frustrationserlebnisse, andererseits habe ich immer interessante Personen getroffen, die für meinen weiteren Weg entscheidend waren. Ich habe einfach meine Vorstellungen zu leben versucht, was mit den Schulen kollidierte. Ich habe bei einem Jugendidol von mir studiert, ich war also wirklich mit siebzehn, achtzehn dort angekommen,

de ce culte de la jeunesse, même si, dans les écoles, c'était toujours moi le plus jeune. Pour moi, c'était une situation incroyable, géniale, de quitter si tôt mon environnement familial. Mes parents m'ont fantastiquement soutenu, en me laissant tout simplement cette liberté. Les écoles elles-mêmes ont été pour moi quelque chose de très ambivalent. D'un côté, des expériences de frustration incroyables ; de l'autre, j'ai toujours rencontré des personnes intéressantes, qui ont joué un rôle décisif dans la suite de mes choix. J'ai simplement essayé de vivre mes idées, ce qui entrait en conflit avec les écoles. J'ai étudié auprès d'une idole de ma jeunesse ; j'étais vraiment arrivé, à dix-sept, dix-huit ans, là où trois ou

wohin ich mich drei, vier Jahre vorher hin gewünscht habe, und das war ein unglaublich guter Gärungsprozess. Ich habe eine grosse Skepsis gegenüber Schulen, aber gleichzeitig missfällt mir auch die Verherrlichung des Autodidaktentums. Für mich sind diese Modelle gleichwertig, es gibt keine Dominanz von «du musst das so oder so machen». Und mir ist inzwischen klar geworden, dass man sich auf diese Schulen nichts einbilden darf. Aber man sollte die Chance packen, wenn man sie bekommt.

Dickerhof: Ich hätte eine Folgefrage: Wie entschlossen muss man sein, wenn man in eine Schule geht? Oder vielleicht etwas ketzerischer: Wie schädlich kann Schule sein?

quatre ans auparavant j'avais souhaité arriver, et c'était un processus de maturation formidablement bon. Je suis très sceptique à l'égard des écoles, mais en même temps je n'aime pas qu'on glorifie les autodidactes. Pour moi les deux modèles sont de valeur égale. Il ne s'agit pas de se soumettre au : « Tu dois faire ça comme ceci ou comme cela ». Entre-temps, j'ai bien compris que sur ces écoles, il ne faut pas se faire trop d'idées. Mais on devrait saisir la chance quand elle se présente.

Dickerhof : J'aurais une question pour enchaîner : jusqu'à quel point faut-il être décidé pour entrer dans une école ? Ou peut-être une question plus inconvenante : jusqu'à quel point une école peut-elle être nocive ?

1968

1969

Rochat: Ich hab solche Fälle schon beobachtet: Menschen die aus der Schule kamen und ohne wirkliche Persönlichkeit waren, denen dann der Rahmen der Schule fehlte. Sie sind einfach zusammengeklappt und machen jetzt etwas anderes. Ich glaube, für sie war das ein heftiger Moment, dass sich keiner mehr um sie kümmerte.

Tisserand: Das ist natürlich, wenn man zuerst so begleitet und dann ins Wasser geworfen wird. Man ist noch niemand, wenn man rauskommt. Ich glaube, das ist vielleicht das Problem, wenn man zu lange in einem geschützten Rahmen arbeitet und dann selbstständig sein muss. Ich habe oft bei Künstlern den Eindruck gehabt, sie hatten wunderbare Ausbildungen und waren doch unselbständig. Schule ist kein Heilmittel, um eigenständig zu werden.

Vogel: Das muss die Schule womöglich auch nicht leisten, weil sie es gar nicht kann?

Tisserand: Das ist nicht ihre Aufgabe.

Dickerhof: Und doch muss man nicht unbedingt Künstler sein, wenn man eine solche Ausbildung absolviert hat. Eigentlich müsste die Schule viele unterschiedliche Türen aufmachen. Wie offen habt ihr die Schulen erfahren?

Rochat: Schon sehr offen, glaube ich.

Kathriner: Das kommt auf das Modell an. Aber ich möchte nochmals auf deine ketzerische Frage, inwiefern Schule schadet, zurückkommen. Ich würde sagen: Ganz bestimmt, Schulen können schaden! Die Frage hat mich immer beschäftigt: Es gibt diese grosse Diskrepanz zwischen jemandem, der eine musikalische, eine wissenschaftliche oder eine künstlerische Ausbildung macht. Wenn ich die unglaubliche Akribie und den Energieaufwand sehe, mit der andere ihre Ausbildung absolvieren, irritiert mich diese fast unerträgliche Selbstgefälligkeit von Künstlern in der Ausbildung. Ich möchte damit sagen, Schule schadet, wenn man nicht wirklich entschlossen ist. Wenn man es nicht wirklich will, können diese Kunstschulen eine riesige Falle sein, in der man seine Jugend vergeuden kann.

Vogel: Die Kunstausbildung läuft womöglich Gefahr Studierenden zu früh zu suggerieren,

Rochat : J'ai déjà observé des cas où des gens sortaient des écoles sans avoir de vraies personnalités, et à qui le cadre scolaire manquait. Elles ont tout bonnement craqué, et font maintenant quelque chose d'autre. Je crois que pour elles ç'a été un choc, de voir que plus personne ne se soucie d'elles.

Tisserand : C'est normal, quand on est ainsi tenu par la main, et qu'on doit ensuite se jeter à l'eau. On n'est encore personne quand on sort de l'école. Je crois que c'est peut-être le problème, lorsqu'on travaille trop longtemps dans un cadre protégé, et qu'ensuite on doit devenir indépendant. J'ai souvent eu l'impression, avec les artistes, qu'ils avaient des formations magnifiques, mais qu'ils n'avaient pas conquis leur indépendance. Pour y arriver, l'école n'est pas une potion magique.

Vogel : Mais peut-être que l'école ne doit pas prétendre le faire, puisque ce n'est pas en son pouvoir ?

Tisserand : Ce n'est pas sa fonction.

Dickerhof : Cela dit, on ne doit pas nécessairement être un artiste quand on a terminé une telle formation. En fait, l'école devrait ouvrir beaucoup de portes différentes. Avez-vous trouvé que les écoles étaient ouvertes ?

Rochat : Oui, très ouvertes, il me semble.

Kathriner : Cela dépend du modèle. Mais je voudrais revenir à ta question inconvenante : jusqu'à quel point l'école peut-elle être nocive. Je dirais : bien sûr que les écoles peuvent être nocives ! La question m'a toujours préoccupé. Il y a toujours cette grande différence entre formation musicale, scientifique ou artistique. Quand je vois l'incroyable minutie, l'incroyable énergie que d'autres mettent à leur formation, je suis déconcerté par cette suffisance presque insupportable des artistes plasticiens sous ce rapport. Je dirais alors que l'école est nocive quand on n'est pas vraiment décidé. Si l'on n'a pas la volonté qu'il faut, ces écoles d'art peuvent être un énorme piège, où l'on gaspille sa jeunesse.

Vogel : Le danger de la formation aux arts plastiques, c'est qu'elle suggère trop tôt aux étudiants qu'ils sont quelqu'un ...

1970

1971

dass sie als Künstler, als Künstlerin irgendwas darstellen ...

Kathriner: Das wollte ich sagen.

Chiarenza: Da bin ich nicht einverstanden.

Feuz: Ich, glaube ich, auch nicht.

Chiarenza: Wir haben dafür gekämpft, dass die klassische Atelierausbildung mit einem Meister, der alles weiss, verändert wurde. Künstlerin oder Künstler zu sein, das ist ein Bonus, und es ist die Aufgabe der Schulen, diese auszubilden. Wir haben das Glück Schulen zu haben und ich verteidige das als System, auch wenn ich finde, dass wir eigentlich in der Kunst alle Autodidakten sind. Das Spannungsfeld besteht darin, ob es sich um Leben von der Kunst oder ein Leben für die Kunst handelt. Und die Schulen sind dafür da, eine kritische Haltung aufzubauen. Schulen sind von Menschen gemacht, und sie basieren auf einem System, das auf einem neoliberalen Marketingsystem basiert. Ich glaube, das System ist stärker als wir, und es benutzt ein bestimmtes Vokabular. Es kann nicht schaden, wenn man sich dessen bewusst ist. Die Bolognareform benutzt dieses Vokabular, darum sage ich das. Das bedeutet, dass auch das System Auswirkungen auf die Schulen hat. Und doch sind die Schulen von Men-

Kathriner : C'est ce que je voulais dire.

Chiarenza : Là, je ne suis pas d'accord.

Feuz : Moi non plus, je crois.

Chiarenza : Nous avons combattu pour en finir avec la formation classique d'atelier, et son maître omniscient. Être artiste, c'est un bonus, et c'est la tâche des écoles de former les artistes. Nous avons la chance d'avoir des écoles et je défends cela en tant que système, même si je trouve qu'en matière d'art nous sommes au fond tous des autodidactes. Est-ce qu'il s'agit de la vie de l'art ou d'une vie pour l'art : voilà le point sensible. Et les écoles sont là pour bâtir une attitude critique. Les écoles sont faites par des personnes, elles se fondent sur un système qui est fondé, lui, sur le système marketing néo-libéral. Je crois que le système est plus fort que nous, et qu'il recourt à un vocabulaire bien déterminé. Il ne peut pas être nocif d'en être conscient. La réforme de Bologne recourt à ce vocabulaire, c'est pourquoi je dis cela. Cela signifie que le système exerce aussi des effets sur les écoles. Et pourtant les écoles sont faites par des gens qui sont conscients de cela. Elles essayent d'ouvrir un champ qui permette un regard critique sur la société et la conscience d'une nouvelle sorte d'art. Elles essayent d'ouvrir des portes.

1972

1973

schen gemacht, denen das bewusst ist. Sie versuchen ein Feld zu öffnen, das einen kritischen Blick auf die Gesellschaft und das Bewusstsein für eine neue Art Kunst ermöglicht. Sie probieren Türen zu öffnen.

Vogel: Ich denke, Ihr müsst euch nicht unbedingt widersprechen.

Kathriner: Ja, ich sehe auch keinen Widerspruch. Ich habe diese fünf Jahre, die ich studiert habe, im Nachhinein als enormes Geschenk von Zeit und Freiraum gesehen. Ich würde den Freiraum nicht einschränken wollen, aber es herrscht, wie du angesprochen hast, eine ungeheure Orientierungslosigkeit, die ich bei jungen Kunststudentinnen und -studenten oft wahrnehme, und die unglaublich überfordern kann ...

Vogel: Den Begriff der Orientierung würde ich gerne aufnehmen. Ich habe das Gefühl bei euch beiden, Christian und Thierry, dass es bei euch klare Gegenüber gab. Ihr habt beide Malerei studiert und von einzelnen Figuren einen Kick bekommen. Kommt die Orientierung von klaren Gegenübern, die einen eine Zeit lang begleiten? Oder kommt die Orientierung daher, dass Schule sich als Gegenposition begreift, die offen ist und die Welt da draussen mit rein lässt? Welche Orientierung sucht man? Welche Garantien für eine Orientierung vielleicht?

Feuz: Wahrscheinlich gibt es nicht viele Garantien, aber ich glaube, das Wort Entschlossenheit ist in einer Schule schon sehr wichtig, weil das ganze Terrain relativ instabil ist. Kunst zu studieren – da ist Musik schon besser: Ich habe ein Instrument und lasse nicht locker. Die Kunst ist offen. Ich kann Fotografie machen, ein bisschen Malerei, ein bisschen Video, ein bisschen Installation und Performance und ein bisschen von allem versuchen. Auch bei meinem Professor war das Spektrum damals weit. Sandoz hat alle angenommen, die entschlossen waren. Aber ich habe gemerkt,

Vogel : Je pense que vous ne vous contredisez pas nécessairement.

Kathriner : Moi non plus, je ne vois pas là de contradiction. Ces cinq ans durant lesquels j'ai étudié, je les ai vus, après coup, comme un énorme cadeau de temps et d'espace libres. Je ne voudrais pas limiter cette liberté. Mais comme tu y as fait allusion, les jeunes étudiants en art sont terriblement désorientés, je m'en aperçois souvent, et cela peut être trop lourd à porter.

Vogel : Je reprendrais volontiers ce concept d'orientation. J'ai ce sentiment que vous deux, Christian et Thierry, vous avez eu, incontestablement, des répondants. Vous avez tous les deux étudié la peinture et reçu des impulsions de la part de personnes bien précises. Ce qui nous oriente, est-ce la présence de ces répondants bien déterminés, qui nous accompagnent pendant un certain temps ? Ou bien l'orientation vient-elle de ce que l'école se comprend comme une contre-position, qu'elle est ouverte et fait entrer chez elle le monde extérieur ? Quelle orientation cherche-t-on ? Quelles garanties d'orientation, peut-être ?

Feuz : Il n'existe sans doute pas beaucoup de garanties, mais je crois que le mot de résolution est très important dans une école. Il faut être résolu, parce que tout ce terrain est relativement instable. Étudier les arts plastiques – non, l'exemple de la musique est meilleur : j'ai un instrument et je dois le travailler à fond. Les arts plastiques, eux, sont ouverts. Je peux faire de la photographie, un petit peu de peinture, un petit peu de vidéo, un petit peu d'installation et de performance, tâter de tout cela. Chez mon professeur aussi, le spectre était alors large. Sandoz a accepté tous ceux qui étaient résolus. Mais j'ai remarqué que ma voie, c'était peut-être de me concentrer sur une discipline et d'y aller à fond. Cela m'a aidé, moi en tout cas, à clarifier les choses. Il y a tant de domaines dans l'art, qu'il est nécessaire de se concentrer sur l'un d'eux. Par la suite, j'ai constaté que tous

1974

1975

mein Weg war vielleicht, mich auf eine Disziplin zu konzentrieren und da Vollgas zu geben. Das hat mir zumindest persönlich geholfen, Klarheit zu schaffen. Es geht um so vieles in der Kunst, da muss man sich auf etwas konzentrieren. Im Nachhinein habe ich festgestellt, dass alle, die meinen Weg in der Schule begleitet haben und konzentriert etwas verfolgt haben, jetzt relativ gut im Rennen sind. Das heisst, die meisten sind noch aktiv als bildende Künstlerinnen und Künstler. Viele andere, die sich in den ganzen Möglichkeiten verloren haben, sehe ich nicht mehr in der Szene.

ceux qui ont été mes camarades dans l'école, et qui se sont concentrés sur une discipline, sont relativement bien dans le coup. Je veux dire que la plupart sont encore actifs dans les arts plastiques. Beaucoup d'autres, qui se sont perdus dans l'excès des possibles, ont disparu du paysage.

Chiarenza : Peut-être sont-ils maintenant devenus de merveilleux garde-malades, ou de merveilleux ...

Feuz : C'est possible, mais ...

Chiarenza : C'est égal si des gens se perdent en route. Tous ne sont pas obligés d'avoir la passion de continuer à faire de l'art.

Chiarenza: Vielleicht sind sie jetzt wunderbare Krankenschwestern, vielleicht sind sie wunderbare ...

Feuz: Das kann sein. Aber ...

Chiarenza: Es ist doch egal, wenn Leute sich verlieren. Nicht alle müssen die Leidenschaft haben, weiter Kunst zu machen.

Feuz: ... interessant ist, was damals Bernard Zumthor gesagt hatte. Er meinte, die Schule sollte allen etwas geben. Er hat gesagt, 30% werden im Kunstbereich arbeiten, 5% davon im Kunstbetrieb, also rein künstlerisch. Ich meine, die 70%, die übrig bleiben, die werden sicher auch in einen anderen Beruf etwas mitnehmen. Als Einführung im ersten Jahr war

Feuz : Ce que disait à l'époque le directeur Bernard Zumthor est intéressant. Il estimait que la haute école devait apporter quelque chose aux élèves, mais que les élèves devaient aussi apporter quelque chose à la haute école. Il a affirmé, dans son discours annuel d'introduction, qu'après les études, seuls 30 % des élèves travailleraient dans le domaine de l'art, et 5 % d'entre eux dans l'activité artistique, donc dans l'art proprement dit. Bien sûr, les 70 % restants apportent quelque chose dans une autre profession. Comme discours d'introduction à la première année, c'était très intéressant, mais aussi dégrisant. Je n'ai pas trouvé que l'école était no-

1976

1977

das sehr interessant. Schädlich fand ich die Schule nicht, denn sie hat mir geholfen, mir Klarheit zu verschaffen.

Vogel: Ich würde den Ball gerne dir zuspielen, Maya. Bei Thierry und Christian war es die Malerei. Du hast das Wort Mix benutzt, als du dein Studium charakterisiert hast.

Rochat: Also mir hat die Orientierung immer ein bisschen Angst gemacht. Plötzlich hatte ich den Eindruck, ich komme in eine Schublade. Wenn man mir sagte, du bist jetzt Fotografin, wollte ich plötzlich zeichnen. Es gibt halt viel zu entdecken. Ich glaube, das Wort Neugier ist ganz wichtig für eine Schule, und dass man lernt neugierig zu werden. Ich mag die Vorstellung nicht, orientiert zu sein. Ich fand es langweilig zu sagen, ich habe meinen Weg jetzt gefunden, jetzt ziehe ich das durch. Ich war auch ziemlich skeptisch, was kommerzielle Galerien anging, und ich hatte immer den Eindruck, wenn Künstler ihren Trick gefunden haben, machen sie das schon mal zehn Jahre. Ich fand es immer sehr aufregend etwas zu tun, bei dem ich nicht wusste, wie ich es machen sollte. Das verbindet sich mit dem eigenen Weg, den eigenen Ideen, was man mit Kunst aussagen möchte. Dann ergibt es auch wirklich einen Sinn.

Vogel: Ihr sprecht von zwei komplett verschiedenen Modellen, aber einführend habt ihr fast identische Vokabeln gebraucht, um das Positive an den Schulen zu charakterisieren. Ihr habt alle von Austausch, einem kritischen Gegenüber, einem Ort, wo man Widerstand üben kann, gesprochen. Also habt ihr eigentlich dieselben Dinge durchlebt, obwohl ihr von ganz unterschiedlichen Systemen sprecht. Wie kann man das zusammenkriegen? Ist eine Schule ein mirakulöser Wunderort oder wie ist es möglich, dass ihr vom selben redet?

Rochat: Entscheidend ist, dass eine Person das macht, was für sie stimmt. Also wenn du in der für dich richtigen Schule bist, dann kann auch nichts schief gehen.

cive, parce qu'elle m'a aidé à voir clair.

Vogel : Je te passerais volontiers la balle, Maya. Dans le cas de Thierry et de Christian, il s'agissait de peinture. Toi tu as employé le mot de « mixte » quand tu as caractérisé tes études.

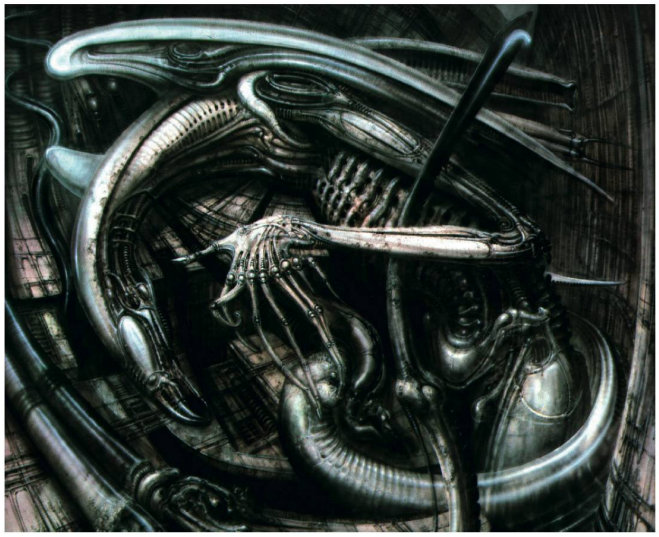
Rochat : C'est que l'orientation m'a toujours fait un peu peur. Tout à coup j'avais l'impression d'être rangée dans un tiroir. Quand on me disait : maintenant tu es photographe, je voulais aussitôt dessiner. Il y a trop de choses à découvrir. Je crois que le mot de curiosité est tout à fait important pour une école, et que la curiosité s'apprend. Je n'aime pas l'idée d'être orienté. Je trouvais ennuyeux de dire : maintenant j'ai trouvé mon chemin, maintenant je vais au bout. J'étais aussi assez sceptique sur ce qui touchait aux galeries commerciales, et j'avais toujours l'impression que lorsque des artistes ont trouvé leur créneau, ils y restent dix ans. J'ai toujours trouvé très excitant de faire quelque chose dont je ne savais pas comment j'allais le faire. On rejoint l'idée de ce chemin propre à chacun, de ces idées propres à chacun ; qu'est-ce qu'on veut exprimer par l'art. C'est alors qu'un vrai sens se dégage.

Vogel : Vous parlez de deux modèles entièrement différents, mais vous avez commencé par utiliser presque le même vocabulaire, afin de caractériser ce que les écoles ont de positif. Vous avez tous parlé d'échanges, d'un répondant critique, d'un lieu où l'on peut exercer sa résistance. Donc vous avez vécu les mêmes choses, en somme, bien que vous parliez de systèmes complètement différents. Comment peut-on synthétiser tout cela ? Est-ce qu'une école est un lieu miracle ? Comment se fait-il que vous parliez de la même chose ?

Rochat : Ce qui compte, c'est qu'une personne fasse ce pour quoi elle est faite. Donc si tu es dans l'école qui est la bonne pour toi, tout ira bien.

Dickerhof : J'ajouterais : nous avons parlé de maîtres et de professeurs, mais ce qui m'intéresse, à vrai dire, ce sont les étudiants. Je me figure que dix-sept autres per-

1978



1979

Dickerhof: Ich würde das ergänzen: Wir haben von Lehrern und Professoren gesprochen, mich interessieren aber eigentlich die Absolventinnen und Absolventen. Ich stelle mir vor, neben mir arbeiten siebzehn andere und machen dasselbe aber jeder auf seine Art. Welche Bedeutung hat es, dass man in einem Atelier arbeitet, in dem viele Gleichgesinnte etwas tun, und jeder versucht sich selbst zu sein?

Kathriner: Das wichtigste ist, die Freiheit an der Schule hochleben zu lassen. Es ist wichtig frei zu sein. Wenn man Dozentin oder Dozent ist, kann man sich das gar nicht vorstellen. Man hat das Gefühl, man ist frei, man ist fair, man ist unvoreingenommen und so weiter. Genau diese Momente können für einen jungen Menschen unglaublich terroristisch sein. Mit fünfzehn wusste ich, ich will Maler werden. Anfang der 90er-Jahre war Malerei nicht hoch im Kurs und mir war klar, dass ich nicht gerade Konjunktur hatte. Da sagte der Direktor: Es ist wichtig, dass ihr euch nicht festlegt – das war für mich unglaublich tyrannisch in diesem Moment. Die guten Ratschläge von Leuten, die glauben, sie sind so frei, haben mich immer unglaublich geärgert. Zu begreifen, dass jeder seinen ideologischen blinden Fleck hat, seinen

sonnes travaillent à côté de moi et font la même chose, mais chacune à sa manière. Quelle signification cela a-t-il, que l'on travaille dans un atelier dans lequel beaucoup de gens qui partagent les mêmes idées font quelque chose en essayant chacun d'être soi-même ?

Kathriner : Le plus important, c'est de célébrer la liberté dans l'école. Ce qui compte, c'est d'être libre. Quand on est enseignant, on ne peut pas l'imaginer. On a le sentiment d'être libre, juste, impartial, et ainsi de suite. Ces choses-là peuvent être vraiment terrorisantes pour un jeune. À quinze ans, je savais que je voulais être peintre.

Au début des années 1990, la peinture n'était pas très prisée et je voyais bien que la demande n'était pas forte. Alors le directeur arrive et dit : il est important que vous ne vous engagiez pas – pour moi, c'était incroyablement tyrannique sur le moment. Les bons conseils des gens qui se croient tellement libres m'ont toujours terriblement irrité. Comprendre que chacun a sa tache aveugle idéologique, son angle mort, c'est important pour un artiste ; c'est cela, la pensée critique. Se demander à soi-même où peut se trouver sa propre ombre idéologique, qui peut-être tyrannise quelqu'un à qui j'enseigne ou avec qui je suis en relation. Cette vraie liberté,

1980

1981

Winkel, den er nicht sieht, das ist wichtig als Künstler, und das ist wirklich kritisches Denken. Sich selbst zu befragen, wo könnte mein ideologischer Schatten sein, der vielleicht jemanden tyrannisiert, den ich unterrichte oder mit dem ich in Beziehung stehe. Diese wirkliche Freiheit habe ich immer dort gefunden, wo Leute mit dem Begriff der Freiheit sparsam umgegangen sind. Selbstverständlich waren die prägenden Figuren meiner Ausbildung die Mitschüler.

Chiarenza: Du sprichst von Orientierung?

Kathriner: Ja, aber auch wenn wir über Ausbildung und über Orientierung reden, ist niemand frei von Ideologie. Das muss man sich einfach immer wieder vor Augen halten und einen Schritt zurücktreten, wenn man mit dem Wort Freiheit hantiert. Das finde ich sehr wichtig.

Vogel: Ihr alle habt mit dieser Orientierung etwas gesucht. Auch diejenigen, die es nicht geschafft haben, an einer Schule zu landen, haben sich doch mal an einer Schule beworben. Es gab einen Moment, an dem ihr alle mal gesagt habt, ich möchte an so einen Ort. Das ist anders als das besetzte Haus in Paris. Da rutscht man vielleicht rein, weil man sich verliebt hat oder mitgenommen wird...

Chiarenza: Das war komplementär, das war nicht die Schule, Achtung!

Vogel: Aber es war auch eine Schule ...

Chiarenza: Ich habe etwas andere Aspekte unseres Lebens kennengelernt.

Vogel: Du hast etwas gelernt.

Chiarenza: Ja, anders als in der Schule. Ich wurde ein Teil von etwas.

Rochat: Da halte ich wahrscheinlich als einzige ein bisschen dagegen. Ich mochte Zeichnen. Ich war naiv. Ich war nicht entschlossen. Es hat sich irgendwie für mich entschieden, und es war eigentlich ganz richtig. Es hätte auch richtig schief gehen können. Bei euch gab es von Anfang an schon viel mehr die Entscheidung Kunst zu machen.

Chiarenza: Ich wollte noch einmal zur Orien-

je l'ai toujours trouvée là où les gens ont fait un usage économe du concept de liberté. Sans aucun doute, les figures marquantes de ma formation ont été mes collègues étudiants.

Chiarenza : Tu parles d'orientation ?

Kathriner : Oui, mais même quand nous parlons de formation et d'orientation, personne n'est libre d'idéologie. On doit simplement se tenir soi-même constamment à l'œil et prendre du recul si l'on manie le mot de liberté. Je trouve ça très important.

Vogel : Vous avez tous cherché quelque chose qui relève de cette orientation. Même ceux qui n'ont pas atterri dans une école ont posé leur candidature à une école. Il y a eu un moment où vous avez tous dit : je voudrais aller dans un endroit comme ça. C'est autre chose que le squat de Paris. Là, on débarque peut-être quand on est tombé amoureux ou quand on s'est laissé entraîner...

Chiarenza : C'était complémentaire, ce n'était pas l'école, attention !

Vogel : Mais c'était aussi une école...

Chiarenza : J'y ai appris d'autres aspects de notre vie.

Vogel : Tu as appris quelque chose.

Chiarenza : Oui, autrement qu'à l'école. J'étais une partie de quelque chose.

Rochat : Là, je suis sans doute la seule à être un peu contre cette idée d'orientation. J'aimais dessiner. J'étais naïve. Je n'étais pas résolue. D'une certaine manière, cela s'est décidé pour moi, et c'était au fond très juste. Cela aurait aussi pu très mal marcher. Chez vous, il y a eu dès le début, beaucoup plus que chez moi, la résolution de faire de l'art.

Chiarenza : Je voudrais revenir encore à cette idée d'orientation. En ce moment, je ne me vois pas comme une enseignante, mais comme une working artist. Je travaille en tant qu'artiste dans un système, une structure. Dans un système scolaire, nous pouvons enseigner bien plus de choses qu'une orientation. Par exemple des structures tout à fait banales : partager un ate-

1982

1983

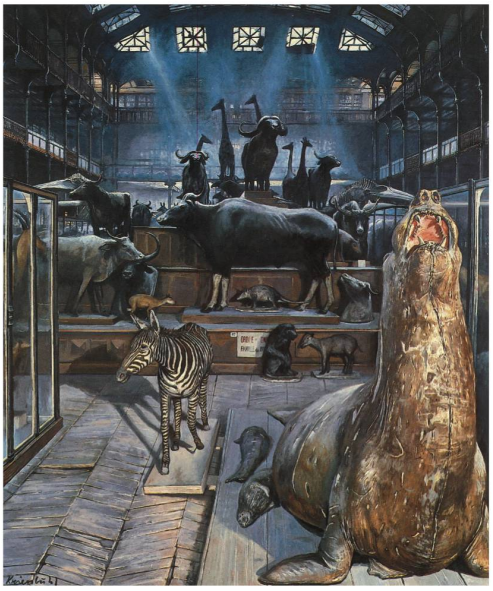
tierung zurück. Zurzeit sehe ich mich nicht als Dozentin, sondern als working artist. Ich arbeite als Künstlerin in einem System, in einer Struktur. Es gibt viel mehr, was wir im Schulsystem lehren können als Orientierung. Zum Beispiel ganz banale Strukturen: Atelier teilen, Maschinen teilen ... Wir müssen diese Dualismen durchbrechen – was ist besser: Pinsel oder Kabel? Das ist gar nicht relevant. Diskussionen und das Gestalten von Räumen sind sehr wichtig und ein Schlüssel für alle, die 24 Stunden arbeiten wollen. Solche Dinge sind sehr banal, aber notwendig.

Feuz: Was du mit dem 24-Stunden-Schlüssel ansprichst, habe ich in Genf nach dem Auszug der Architektenschule und während eines Direktionswechsels erlebt. Da waren auf einmal zwei Stockwerke im Haus frei und keine Direktion war da. Wir haben die freien Räume gesehen und ein Atelier daraus gemacht. Die Direktion hat im Nachhinein dazu noch ja gesagt. Jahrelang waren die Räume frei für jeden, und es gab das System, dass man am Abend oder über Nacht bleiben konnte. Auf einmal haben viele Studenten in diesen Räumen gearbeitet, gemalt. Wir haben Vollgas gegeben und nonstop gearbeitet. Ich habe schlecht gewohnt und wollte nicht heim, also war ich fast nur dort. Danach in Berlin war es anders. Da gab es noch den Meister und den Schüler. Der

lier, partager des machines... Nous devons rompre avec ce dualisme – qu'est-ce qui est mieux : le pinceau ou le câble ? Cela n'est pas pertinent. Discuter, élaborer des espaces, c'est très important ; et puis, donner un passe-partout pour tous ceux qui veulent travailler vingt-quatre heures sur vingt-quatre. De telles choses sont très banales, mais nécessaires.

Feuz : Ce que tu veux dire avec ce passe-partout, je l'ai vécu à Genève après le déménagement de l'école d'architecture et pendant un changement de direction. Il y avait là deux étages libres dans la maison, et pas de direction en vue. Nous avons découvert ces espaces libres et nous en avons fait des ateliers. La direction, par la suite, a approuvé cela. Durant des années, ces espaces ont été libres pour chacun, et le système permettait d'y rester le soir ou la nuit. Du coup, beaucoup d'étudiants se sont mis à travailler et à peindre dans ces espaces. Nous avons mis le turbo et travaillé non-stop. J'étais mal logé et ne voulais pas rentrer chez moi ; j'étais donc presque uniquement là-bas. Ensuite, à Berlin, ça a été différent : il y avait encore le maître et l'élève. Le maître se tenait là, et il expertisait ce que présentait l'élève. Là-bas, on mélangeait encore les pigments, on délayait la colle animale et l'on tendait des châssis avec des clous. Cela faisait passablement contraste avec Genève où tout était peu formel et très personnel, où tout avait lieu sur la base

1984



1985

Meister sass da und hat begutachtet, was der Schüler präsentierte. Dort wurden noch Pigmente gemischt, Knochenleim angerührt und Keilrahmen gespannt. Das war ein ziemlicher Kontrast zu Genf, wo das alles wenig formell und sehr persönlich auf Diskussionsbasis stattfand.

Kathriner: Die deutschen Hochschulen kommen in der Schweiz immer schlecht weg. Aber sie sind wirklich super, in der Regel – und das macht sie so gut – sind sie unglaublich frei. Über den Meister-Schüler-Quatsch kann man sich natürlich aufhalten, weil es so unzeitgemäss ist. Es kann aber wunderbar sein, wenn man zu seinem Lehrer eine Beziehung hat. Das hatte ich mehrfach. Ich würde jedem raten, geh nach Düsseldorf, geh nach Hamburg, weil das grosse Tanker sind und es unterschiedliche Positionen gibt. Man kann wählen.

Feuz: Es gab auch in Berlin einen 24-Stunden-Schlüssel mit Portier, und du konntest um drei Uhr früh in eine Klasse gehen. Es war möglich, Tag und Nacht zu arbeiten, was jetzt an den Hochschulen nicht mehr normal ist. Da wird um 18 Uhr zugesperrt.

Kathriner: Ja, das ist Quatsch.

Feuz: Aber das ganze System ist jetzt sowieso anders.

Dickerhof: Wenn man an einer Schule ist und Kolleginnen und Kollegen hat, die dasselbe machen und anstreben, wie kann eine Schule bewirken, dass es eine gewisse Solidarität unter denen gibt, die eine Ausbildung gemacht haben, wenn man damit fertig ist? Claude Sandoz habe ich 1968 kennengelernt, und er ist immer noch ein Freund. Das hält bis heute. Auch wenn man mal zehn Jahre nichts miteinander zu tun hat.

Feuz: Ich glaube, in deiner Zeit war das üblich. Heute hat sich das sehr verändert. Heute ist jeder für sich, mehr als früher vielleicht.

Chiarenza: Ich glaube, es ist ein Kampf.

Dickerhof: Beginnt das schon in den Schulen?

Chiarenza: Ich habe beides erlebt. Die totale Konkurrenz in den Schulen und gleichzeitig die d'une discussion.

Kathriner : Les hautes écoles allemandes n'ont jamais la cote en Suisse. Mais elles sont vraiment super, et en général – c'est ce qui les fait si bonnes – elles sont incroyablement libres. Sur ces histoires de maître-élève, on peut évidemment tiquer, parce que c'est si peu conforme à notre époque. Mais ce peut être formidable si l'on a une vraie relation avec le maître. Cela m'est arrivé plusieurs fois. Je peux conseiller à tout le monde : va à Düsseldorf, va à Hambourg, parce que ce sont des grosses machines et qu'on y trouve différentes manières de voir. On peut choisir.

Feuz : Il y avait aussi à Berlin un passe-partout pour travailler vingt-quatre heures sur vingt-quatre, même un portier, et tu pouvais aller dans une classe à trois heures du matin. Il était possible de travailler jour et nuit, ce qui n'est plus la règle maintenant dans les hautes écoles. On ferme à dix-huit heures.

Kathriner : Oui, c'est bête.

Feuz : Mais tout le système aujourd'hui est de toute manière différent.

Dickerhof : Si l'on fréquente une école et qu'on a des collègues qui font la même chose et visent à la même chose, comment une école peut-elle créer une certaine solidarité entre ceux qui s'y sont formés, quand ils ont terminé ? Claude Sandoz, je l'ai connu en 1968, et il est resté un ami. Cela tient jusqu'aujourd'hui. Même si l'on ne collabore pas du tout durant dix ans.

Feuz : Je crois qu'à ton époque, c'était courant. Aujourd'hui les choses ont beaucoup changé. Chacun pour soi, peut-être plus qu'avant.

Chiarenza : Je crois que c'est une compétition.

Dickerhof : Est-ce qu'elle commence dès les écoles ?

Chiarenza : J'ai vécu les deux choses. Dans les écoles, la concurrence à mort et en même temps les meilleures amitiés, qui tiennent. Je crois que la question est de savoir comment on gère ça. Mais je doute que ç'ait été mieux auparavant.

Vogel : Je trouve passionnant de voir combien vos diffé-

1986

1987

besten Freundschaften, die halten. Ich glaube, es kommt darauf an, wie wir damit umgehen. Ich bezweifle aber, dass es damals besser war.

Vogel: Wirklich spannend finde ich, wie viele Gemeinsamkeiten in diesen verschiedenen Erlebnissen stecken. Ich denke, wir haben nicht über das gesprochen, was wir wissen, sondern über das, was wir erfahren haben. Ich glaube, dass manche Stichworte in den anderen Diskussionen nochmal fallen werden. Die Moderatoren sagen herzlich Dankeschön.

Redaktion: Alex Meszmer

Ein Gespräch über die soziale Sicherheit, moderiert von Hans Läubli und Philippe Sablonier

D

Läubli: Suisseculture ist der Dachverband aller Verbände der professionellen Kulturschaffenden der Schweiz. Einer der Schwerpunkte ist neben Urheberrecht, Kulturförderung und Kulturpolitik die soziale Sicherheit der Künstlerinnen und Künstler in der Schweiz.

Sablonier: Ich baue als Künstler für visarte das Programm zur sozialen Sicherheit auf und unterrichte ein entsprechendes Modul an den Kunstschulen. Während der Kunsthandel enorme Summen erzielt oder umsetzt, arbeiten Künstlerinnen und Künstler eher für Gottes Lohn. Entsprechend schlecht steht es um die Risikovorsorge, bei Krankheit und Unfall und

rentes expériences présentent de points communs. Je pense que nous n'avons pas tant parlé de nos savoirs que de nos expériences. Je crois que beaucoup de mots-clés que nous avons employés vont réapparaître dans les autres débats. Les animateurs vous disent un très chaleureux merci.

Rédaction : Alex Meszmer

Un débat sur la sécurité sociale, animé par Hans Läubli et Philippe Sablonier

F

Läubli : Suisseculture est l'organisation faîtière de toutes les associations des créateurs culturels professionnels de Suisse. Une de ses priorités, outre le droit d'auteur, l'encouragement de la culture et la politique culturelle, est la sécurité sociale des artistes en Suisse.

Sablonier : En tant qu'artiste, je mets sur pied pour visarte son programme sur la sécurité sociale et enseigne un module correspondant dans les écoles d'art. Alors que le commerce de l'art brasse des sommes énormes, les artistes travaillent plutôt pour une bouchée de pain. Leur situation en matière de prévoyance des risques, en cas de maladie et d'accident, et en ce qui concerne la prévoyance vieillesse aussi, en est d'autant plus mauvaise. C'est d'un thème tabou

1988

1989

auch bei der Altersvorsorge. Es ist ein Tabuthema, das wir heute diskutieren. Ich möchte jetzt einfach mal offen in die Runde fragen, wer von euch spricht mit euren Kolleginnen und Kollegen übers Geld? Über eure Einkünfte?

Kathriner: Ich verstehe nicht, was daran so tabuisierend ist. Man ist ja eigentlich mit den Kolleginnen und Kollegen die *peer group*, mit der man diese Probleme teilt. Oder denen man sagt: kannst du mir mal ein bisschen was pumpen? Zum Teil stelle ich diese Freunde auch an, wenn ich einen grossen Fisch an der Angel habe. Dann brauche ich Helfer, Helferinnen, und man kommt unweigerlich auf Geld zu sprechen.

Feuz: Jetzt habe ich gleich mal eine Frage an dich: Wie bezahlst du diese Kollegen? Gibst du ihnen so 1000 auf die Hand und das war's dann?

Kathriner: Nein, per Stunde.

Feuz: Ich mach das nämlich auch. Aber, du müsstest sie anmelden und dann Sozialabgaben bezahlen.

Kathriner: Es läuft auf Honorarbasis. Es ist nicht so, dass ich Leute anstelle und die dann schwarz beschäftige oder so.

Sablonier: Und ihr anderen, sprecht ihr offen über die Situation?

Chiarenza: Ja, ich habe gelernt offen zu sprechen. In meinem Umfeld war das wirklich ein Tabu, besonders als Künstlerin. Ich glaube, wenn du nicht beweisen kannst, dass du von deiner Kunst lebst, bist du keine Künstlerin, du bist die Frau von ... Und Geld ist in unserer Gesellschaft ein Wert, leider.

Tisserand: Meine Probleme haben sich gelöst, als ich einen Buchhalter angestellt habe. Dann ist auch klar geworden, was ich der AHV zahlen muss und ich habe Ruhe gehabt. Früher stand ich immer unter Verdacht etwas zu verstecken.

Chiarenza: Ja genau, das ist bei mir auch so.

Tisserand: Eine Buchhaltung kostet etwas, aber das kommt fünffach zurück. Und man hat die Basis für die Sozialversicherungsbeiträge. Die

que nous discutons aujourd'hui. Je voudrais simplement et ouvertement demander à la ronde qui d'entre vous parle d'argent avec ses collègues ? De ses revenus ?

Kathriner : Je ne comprends pas ce qu'il y a de si tabou à ce sujet. Les collègues sont en principe le peer group, avec qui on partage ces problèmes. Ou à qui on peut dire : tu peux me filer un petit quelque chose ? Et il m'arrive aussi d'embaucher ces amis, quand j'ai fait une bonne prise. Alors j'ai besoin d'assistants, d'assistantes, et on en vient inévitablement à parler d'argent.

Feuz : J'ai tout aussitôt une question à te poser : Tu les paies comment, ces collègues ? Tu leur donnes disons 1000 francs cash et la chose est réglée ?

Kathriner : Non, je les paie à l'heure.

Feuz : Je fais de même. Mais tu es censé les déclarer et payer ensuite les charges sociales.

Kathriner : Ça fonctionne sur la base d'honoraires. Ce n'est pas que j'emploie des gens au noir ou quelque chose du genre.

Sablonier : Et vous autres, vous parlez ouvertement de la situation ?

Chiarenza : Oui, j'ai appris à en parler ouvertement. Dans mon entourage, c'était vraiment un tabou, surtout en tant que femme artiste. Je crois que si tu ne peux pas prouver que tu vis de ton art, tu n'es pas une artiste, tu es la femme de ... Et l'argent est une valeur dans notre société, malheureusement.

Tisserand : Mes problèmes ont été résolus lorsque j'ai engagé un comptable. Cela a mis au clair ce que je devais payer à l'AVS et j'ai eu la paix. Avant, j'étais toujours soupçonné de cacher quelque chose.

Chiarenza : Exactement, c'est comme ça pour moi aussi.

Tisserand : La comptabilité, ça coûte un peu, mais ça vous est rendu au quintuple. Et on a la base pour les prestations sociales. Il ne faut surtout pas les oublier, parce que c'est tout simplement important qu'elles soient régulièrement payées. Quand on a de l'argent, en tant qu'artiste,

1990

1991

soll man ja nicht vergessen, weil es einfach wichtig ist, dass sie regelmässig bezahlt werden. Wenn man als Künstler Geld hat, möchte man es lieber ausgeben und ist froh, mal nicht dem Geld nachrennen zu müssen. Aber ich glaube, man muss den Leuten einfach bewusst machen, dass sie die Altersvorsorge ernst nehmen sollen.

Sablonier: Maya, du hast vorhin nicht genickt, als ich gefragt habe, ob du offen über deine finanzielle Situation kommunizierst?

Rochat: Ja, das tu ich eigentlich nicht, weil ich nicht gefragt werde. Also, das einzige, was ich gefragt werde, ist, ob ich davon leben kann. Wenn ich ja sage, finden sie, okay, dann bist du eine Künstlerin. Und wenn ich nein sagen würde: Ah, dann hast du ein cooles Hobby. Oder so was in der Richtung. Aber ich glaube, meine Kollegen wollen es gar nicht wissen, denn die meisten von ihnen verdienen mit Kunst nicht ihr Leben.

Chiarenza: Es war immer so, dass Künstlerinnen und Künstler mehrere Jobs hatten. Die Kohle kam von irgendwoher und man hat nie darüber gesprochen. Denn wenn du zu jemandem sagst, ich bin als Babysitter tätig oder ich arbeite im Museum, als Hauswart oder so, gucken die Leute von unserem Fach plötzlich deine Kunst

on préférerait le dépenser et on est content de ne pas devoir lui courir après, pour une fois. Mais je crois que c'est vraiment nécessaire de faire comprendre aux gens qu'ils doivent prendre la prévoyance vieillesse au sérieux.

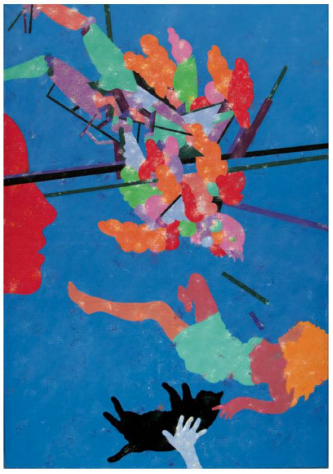
Sablonier : Maya, tu n'as pas hoché la tête quand j'ai demandé si tu parlais ouvertement de ta situation financière.

Maya Rochat : Oui, en fait, je n'en parle pas, parce qu'on ne me le demande pas. La seule chose qu'on me demande, c'est si je peux en vivre. Si je dis oui, alors c'est ok, je suis une artiste. Si je disais non, ce serait : Ah, cool, ton hobby. Ou quelque chose du genre. Mais je crois que mes collègues ne veulent pas le savoir, car la plupart d'entre eux ne vivent pas de leur art.

Chiarenza : Cela a toujours été ainsi que les artistes avaient plusieurs jobs. Le fric venait d'ici ou d'ailleurs et on n'en parlait jamais. Car si tu dis à quelqu'un que tu travailles comme baby-sitter ou dans un musée comme concierge, les gens dans notre domaine se mettent tout à coup à regarder ton art autrement. Tu n'es plus aussi bonne, puisque tu n'es pas tous les jours à l'atelier.

Feuz : C'est vrai, dès que tu mentionnes que tu es artiste à 100 % et que tu ne fais rien d'autre, tu es estimé d'une toute autre façon que si tu dis qu'à côté, tu dois encore travailler à la poste. Ou

1992



1993

anders an. Du bist nicht mehr so gut, weil du ja nicht jeden Tag im Atelier bist.

Feuz: Stimmt, sobald du angibst, dass du 100% Künstler bist und nichts anderes machst, dann wirst du ganz anders eingeschätzt, als wenn du sagst, dass du nebenbei noch bei der Post arbeiten musst. Oder manchmal auch unterrichtest. Ich habe einen Freund, auch Künstler, der sagt, er werde immer wieder gefragt: Und was machst du? Ich bin Künstler. Kannst du davon leben? Dann sagt er glatt: Ja, ich mache 400'000 im Jahr. Und damit sei die Diskussion erledigt, dann hat er keine Sorgen mehr, auch wenn es nicht stimmt. Macht ja nix. Keiner kann's beweisen, wenn er nicht so viel verdient.

Läubli: Es ist ja von Kunstsparte zu Kunstsparte unterschiedlich, aber ich denke, in jeder Kunstsparte gibt es Tätigkeiten, die verwandt sind mit der eigentlichen künstlerischen Tätigkeit. Zum Beispiel wenn Schauspieler noch als Sprecher für Werbung oder für Filme tätig sind. Oder mal ein Training machen mit Verwaltungspersonal und so weiter. Bei eurem Bereich ist sehr speziell, dass ihr praktisch immer selbständig erwerbend tätig seid, also diesen Status habt. Ein Schauspieler beispielsweise wird in der Regel angestellt, und das heisst, dass der Arbeitgeber Beiträge an die Vorsorge und an die AHV bezahlen muss. Das müsst ihr alles selber tun. Wer wenig verdient, und oft ist es sehr wenig, hat häufig keine zweite oder dritte Säule sondern nur eine AHV, die aber dann auch sehr, sehr wenig ausmacht. A propos Tabu: Wenn Schauspieler in einer grösseren Institution wie z. B. dem Schauspielhaus arbeiten, ist es üblich, dass sie einen Vertrag unterschreiben müssen, der ihnen verbietet über ihre Löhne zu sprechen.

Rochat: Wenn wir beide je ein Bild verkaufen und du das Doppelte bekommst, ist das bei uns Normalität.

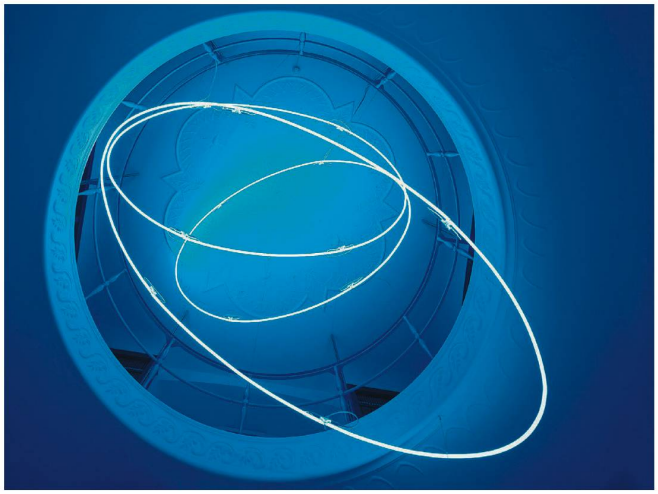
Läubli: Ich leite jetzt zum Thema soziale Sicherheit über. Für die Kampagne, die wir zum Kulturförderungsgesetz gemacht haben, konnten wir Maria Becker gewinnen. Sie war eine der bekanntesten Schauspielerin-

que parfois tu enseignes. J'ai un ami, lui aussi artiste, à qui on demande régulièrement : Et toi, tu fais quoi ? Je suis artiste. Tu peux en vivre ? Alors il répond carrément : Oui, je fais 400 000 par année. Et la chose est réglée, il n'a donc pas de soucis, même si ce n'est pas vrai. Ça ne fait rien. Personne ne peut prouver qu'il ne gagne pas autant.

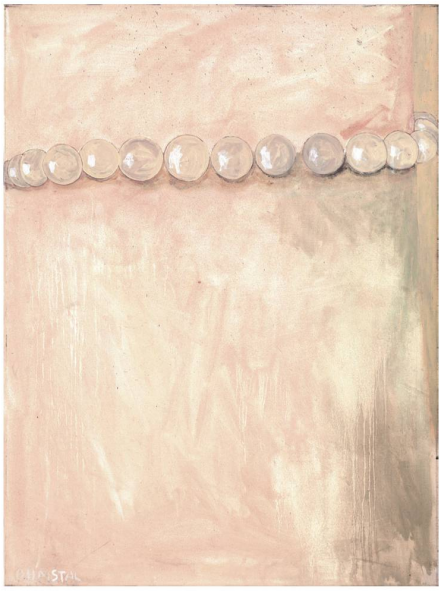
Läubli : Cela varie selon les disciplines artistiques, mais je pense que dans chaque discipline, il y a des activités qui s'apparentent à l'activité artistique à proprement parler. Par exemple quand des acteurs prêtent aussi leur voix à des pubs ou doublent des films. Ou font de temps en temps un entraînement avec le personnel d'une administration, etc. Ce qui est particulier à votre domaine, c'est que vous travaillez pratiquement toujours en indépendants, et que vous avez donc ce statut. Un acteur par exemple est en principe salarié, et cela signifie que l'employeur doit payer des cotisations aux institutions de prévoyance et à l'AVS. Vous devez tout faire vous-mêmes. Celui qui gagne peu, ce qui équivaut fréquemment à très peu, n'a souvent pas de deuxième ou troisième pilier, mais juste l'AVS, qui représente alors elle aussi très, très peu. À propos de tabou : lorsque des acteurs travaillent dans une grande institution comme le Schauspielhaus, il est d'usage qu'ils signent un contrat leur interdisant de parler de leurs salaires.

Rochat : Si nous vendons chacun un tableau et que toi tu reçois le double, c'est la normalité chez nous.

Läubli : J'en viens à présent au thème de la sécurité sociale. Pour la campagne que nous avons faite au sujet de la loi sur l'encouragement de la culture, nous avons pu gagner Maria Becker à nos idées. C'est une des actrices de théâtre les plus connues en Suisse, qui a joué jusqu'à peu avant sa mort, à plus de 90 ans. On lui a demandé pourquoi elle montait encore sur scène et elle a répondu : Vous voulez savoir la vérité ? Je ne peux pas vivre de l'AVS uniquement, je n'ai pas de pension, je dépends de revenus d'appoint. Voilà la réponse terre à terre de la grande Maria Becker, dont on aurait plutôt pensé qu'elle



1994



1995

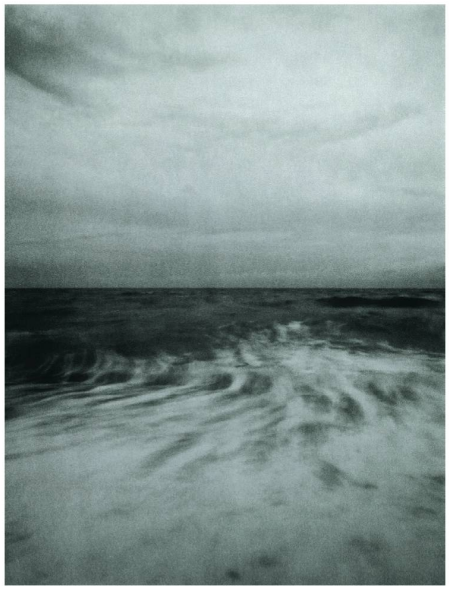
nen in der Schweiz, die bis kurz vor dem Tod mit über 90 noch gespielt hat. Sie wurde gefragt, warum sie noch auf der Bühne stehe, und sie hat geantwortet: Wollen Sie die Wahrheit wissen? Ich kann mit der AHV alleine nicht leben, ich bekomme keine Pension und ich bin auf Zusatzverdienste angewiesen. Das war die nüchterne Antwort der grossen Maria Becker, von der man eigentlich erwartet hätte, sie würde aus reiner Lust und Freude noch spielen. Richard, du bist im Pensionsalter und arbeitest weiterhin. Hat das auch den Hintergrund, dass du noch auf Verdienst angewiesen bist, weil die Rente nicht reicht?

Tisserand: Ja, ich bin ja selbständig. Ich habe

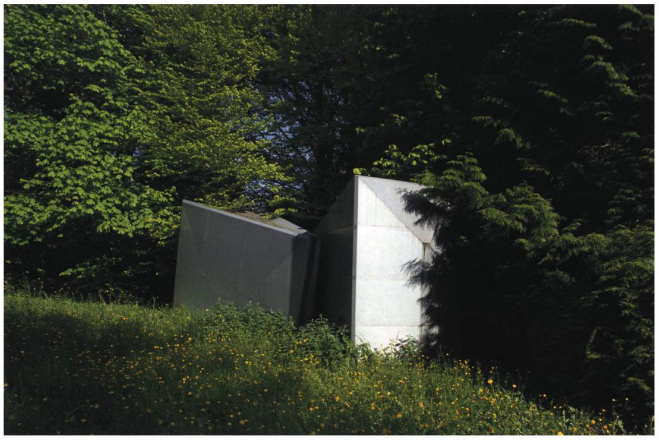
den Bezug rausgeschoben. Ich beziehe keine AHV im Moment. Es gibt, glaube ich, 30% mehr, wenn man bis 70 nichts bezieht. Aber ich kann das machen, weil ich ja noch sehr aktiv bin. Das Kuratieren des Kunstraums Kreuzlingen gibt mir eine Basis um die fixen Kosten zu decken. Früher hat man gesagt, du musst Bilder verkaufen von früher. Als ich jung war, da haben die alten Künstler plötzlich tonnenweise Bilder verkauft und sind reich geworden. Das funktioniert nicht mehr so. Heute ist ja der Kunstmarkt ganz anders gelagert. Junge Leute kaufen viel weniger Kunst als früher. In diesem Sinn ist bei mir die Rechnung nicht aufgegangen. Das Beste

jouait encore par pur plaisir. Richard, tu es à l'âge de la retraite et tu continues à travailler. Est-ce que c'est aussi parce que tu dépends d'un revenu et que la rente ne suffit pas ?

Tisserand : Oui, je suis indépendant. J'ai ajourné ma retraite et je ne perçois pas d'AVS pour l'instant. Si on ne perçoit rien jusqu'à 70 ans, on touche 30 % de plus, je crois. Mais je peux le faire parce que je suis encore très actif. Le travail de curateur du Kunstraum Kreuzlingen me donne une base pour couvrir les frais fixes. Autrefois on disait qu'il fallait vendre ses tableaux plus anciens. Quand j'étais jeune, les vieux artistes ont soudain vendu des tonnes de tableaux et sont devenus riches. Ça ne fonctionne plus comme ça. Aujourd'hui le marché de l'art se présente de manière toute différente. Les gens jeunes achètent beaucoup moins d'art qu'autrefois. En ce sens, le compte n'y est pas pour moi. Le mieux, c'est de rester actif, comme Maria Becker, aussi longtemps que possible. À un moment donné, l'AVS devient un supplément à ce qu'on fait encore. Et ensuite, il faut réduire tout son train de vie, ne plus entretenir deux ateliers, mais un seul. Mais j'ai vécu toute ma vie comme si je n'avais pas d'AVS. On vit avec ce qui vient, j'ai moins peur maintenant, et quand on est en bonne santé, ça va.



1996



1997

ist einfach aktiv zu bleiben, also wie Maria Becker, so lang das geht. Die AHV ist dann irgendwann mal ein Zuschuss zu dem, was man noch tut. Und dann muss man die ganze Lebenssituation auf Reduktion einstellen, nicht mehr zwei Ateliers unterhalten, sondern nur noch eins. Aber ich habe das ganze Leben so gelebt, wie wenn ich keine AHV hätte. Man lebt mit dem, was kommt, ich habe jetzt weniger Angst, und wenn man gesund ist, geht das.

Sablonier: Du hast keine Pensionskasse?

Tisserand: Nein, ich hätte mich einkaufen können. Aber sag mal einem Künstler er soll 350'000 Franken einzahlen, damit er aufgenommen wird. Das ist ja völliger Blödsinn.

Läubli: Das ist heute anders. Heute kann man sich einer Pensionskasse anschliessen ohne sich einzukaufen. Aber früher war das noch so.

Sablonier: Du hast 30 Jahre in Paris gelebt und warst dort angemeldet. Hast du keine AHV einzahlen können?

Tisserand: Ich habe immer einbezahlt. Aber ich habe mal fünf Jahre geschlafen, und das tragen sie mir jetzt nach. Man kann ja den Minimalbetrag einzahlen, damit man nicht rausfliegt. Aber wenn man 30 Jahre alt ist, dann grinst man über solche Sachen.

Sablonier: Maya, du bist 30 Jahre alt, du grinst?

Rochat: Ja, ich grinse.

Sablonier: Wie sorgst du vor, für den Fall, dass du krank wirst oder einen Unfall hast?

Rochat: Ich sorge halt nicht vor. Aber vor sechs Jahren hatte ich so Schmerzen in den Beinen und konnte nicht gehen. Da habe ich mich zum ersten Mal gefragt, was mache ich, wenn ich wirklich mal einen Unfall habe oder so. Aber dieser Zugang zur Realität – ich finde es so was von unsexy.

Läubli: Meine Frage an die Runde: Wisst ihr wie hoch die AHV-Rente ist, wenn man mit 65 nur AHV bezieht?

Feuz: Ich glaube es ist so, die Mindestrente ist 1'100 oder 1'200 und das Maximum ist 2'300 Franken. Und

Sablonier : Tu n'as pas de caisse de pension ?

Tisserand : Non, j'aurais pu faire un rachat, mais va dire à un artiste qu'il doit verser 350 000 francs pour être affilié. C'est complètement stupide.

Läubli : C'est différent aujourd'hui. On peut adhérer à une caisse de pension sans procéder à un rachat. Mais autrefois, c'était encore ainsi.

Sablonier : Tu as vécu trente ans à Paris et tu y étais déclaré. Tu n'as pas pu cotiser à l'AVS ?

Tisserand : J'ai toujours cotisé. Mais il y a eu cinq années où j'ai un peu dormi, et ils m'en veulent pour ça à présent. On peut toujours verser le montant minimum pour ne pas être vidé. Mais quand on a trente ans, on ricane de ces choses.

Sablonier : Maya, tu as trente ans, tu ricanes ?

Rochat : Oui, je ricane.

Sablonier : Comment est-ce que tu t'assures, pour le cas où tu tomberais malade ou aurais un accident ?

Rochat : Eh bien, je ne m'assure pas. Mais il y a six ans, j'avais des douleurs dans les jambes et ne pouvais pas marcher. Là, je me suis demandé pour la première fois : Je fais quoi, si un jour j'ai vraiment un accident ou quelque chose comme ça. Mais ce retour à la réalité, je trouve ça tout sauf sexy.

Läubli : Je pose la question à la ronde : Connaissez-vous le montant de la rente AVS, si à 65 ans, on ne touche que l'AVS ?

Feuz : Je crois que la rente minimum est de 1100 ou 1200 francs et le maximum de 2300. Et ça c'est intéressant, pour toi aussi peut-être (à Rochat) : Quelqu'un qui est très riche, comme par exemple Michael Schumacher, doit verser, en admettant qu'il soit indépendant, énormément d'argent chaque mois. Il doit verser des centaines de milliers de francs, mais ne reçoit quand même que le maximum AVS, quand il a 65 ans. Donc 2300 francs. Ça veut dire qu'il a versé des sommes immenses, peut-être des millions, et qu'il n'en reçoit qu'une partie infime. Et ceux qui ne font qu'étudier toute leur vie et ne versent que 400 francs par an reçoivent les 1100 francs. C'est correct ?

1998

1999

das ist interessant, vielleicht auch für dich (zu Rochat): Einer der sehr reich ist, wie zum Beispiel, Michael Schuhmacher, der muss, angenommen er wäre selbständig, jeden Monat extrem viel Geld einzahlen. Der muss Hunderttausende einzahlen und bekommt aber trotzdem, wenn er 65 Jahre alt ist, nur das Maximum bei der AHV. Das sind 2'300 Franken. Das heisst, er hat extrem viel Geld eingezahlt, Millionen vielleicht, bekommt aber nur einen winzigen Teil davon. Und die, die das ganze Leben nur studieren und pro Jahr nur 400 Franken einzahlen, die kriegen die 1'100. Stimmt das?

Läubli: Ja, wenn man wenigstens 44 Jahre lang rund 84'000 Franken im Jahr verdient und regelmässig die entsprechenden Beiträge an die AHV einbezahlt hat, dann kriegt man die Maximalrente von 2'300. Und wenn man 9'400 Franken verdient oder das Minimum von 478 Franken einzahlt, dann hat man 1'150. Ehepaare kriegen 50% mehr. Ich denke, die meisten Künstlerinnen und Künstler werden eher auf dem Minimum sein als auf dem Maximum oder irgendwo dazwischen. Alles darüber hinaus muss man mit der zweiten und der dritten Säule aufbauen.

Feuz: Als Selbständiger sieht man das ganze Geld wirklich. Wenn du angestellt bist, merkst du das nicht so. Ich kriege jeden Monat die Rechnungen. Die muss ich dann

Läubli : Oui, si on gagne environ 84 000 francs par année pendant au moins 44 ans et qu'on a régulièrement versé les montants correspondants à l'AVS, on reçoit la rente maximum de 2300. Et si on gagne 9400 francs ou verse le minimum de 478 francs, on a 1150. Les couples reçoivent 50 % de plus. Je pense que la plupart des artistes seront plutôt du côté minimum ou quelque part entre les deux. Tout ce qui est au-delà doit se fonder sur le deuxième ou troisième pilier.

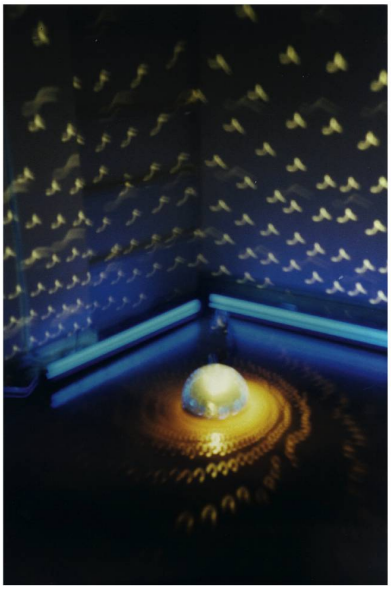
Feuz : Comme indépendant, on voit réellement tout l'argent. Quand tu es employé, tu ne le remarques pas

tant. Je reçois chaque mois les factures. Et je dois réellement les payer, ce qui fait mal d'une autre manière. Parfois, j'ai le sentiment que l'AVS, c'est presque comme une punition.

Sablonier : Tu dis que l'AVS est ressentie comme une punition. Cela montre qu'il n'y a plus de pensée solidaire. On ne veut verser que ce que l'on percevra. Ce qui est utilisé de façon solidaire pour d'autres, mais qui est aussi payé par d'autres, si on est soi-même touché, ça, on ne veut plus le payer.

Feuz : Il y a quelques mois, nous avons parlé de la question au cours d'un souper, et j'ai des amis artistes qui ne versent rien. Parce qu'ils disent qu'ils ne veulent pas ver-

2000



2001

wirklich einzahlen, und das schmerzt auf eine andere Art. Manchmal habe ich das Gefühl, die AHV ist fast eine Strafe.

Sablonier: Du sagst jetzt, dass die AHV als Strafe empfunden wird. Das zeigt, dass man nicht mehr solidarisch denkt. Man zahlt nur ein, was man auch bezieht. Was solidarisch für andere verwendet wird, aber auch von anderen bezahlt wird, wenn es einen selbst trifft, das will man nicht mehr bezahlen.

Feuz: Vor ein paar Monaten sprachen wir bei einem Abendessen über das Thema, und ich habe Künstlerfreunde, die zahlen nichts ein. Weil sie sagen, sie wollen nicht das ganze Geld einzahlen. Ich habe gesagt, hey, das ist nicht so gut, weil ihr eine Lücke haben werdet und am Schluss habt ihr ein Problem. Die sagen: Das ist mir Wurst, ich will diese 1'000 Franken nicht einfach so einzahlen.

Sablonier: Wenn man im Alter Geld braucht, was bedeutet das dann? Wer bringt einen über die Runde? Haben diese Leute ein anderes Modell?

Tisserand: Ja, dann brauchst du viel Geld, weil die Lebenserwartung jetzt viel höher ist. Und früher hast du gedacht, ja ich werde 70, 75, aber heute wirst du viel älter. Plötzlich muss man ganz anders denken.

Läubli: Man muss einfach davon ausgehen, dass diese 1'150 oder 2'300 Franken, nicht reichen um davon leben zu können. Wenn man weiter arbeiten kann, dann geht das, aber auch nur solange man das kann. Wenn man nichts Erspartes und keine zweite Säule hat, dann wird man zusätzliche Bezüge, AHV-Ergänzungsleistungen erhalten, vielleicht bis zu zwischen 3'500 und 4'500 Franken. Aber dann kann es das Problem geben, das du angesprochen hast. Bilder, die man zu Hause hat und die ein Vermögen darstellen, auch wenn man sie nicht verkaufen kann. Die man aber einmal angegeben hat bei der Steuererklärung, oder die Behörden sonst wie feststellen, z. B. bei einer

ser tout l'argent. Ce n'est pas vraiment sensé, parce qu'il y aura des lacunes de cotisations et à la fin, ils auront un problème. Ils répondent que ça leur est égal, qu'ils ne veulent pas verser ces 1000 francs juste comme ça.

Sablonier : Qu'est-ce que ça veut dire alors, si on a besoin d'argent quand on est vieux ? Qui vous aidera à vous en sortir ? Est-ce que ces gens ont un autre modèle ?

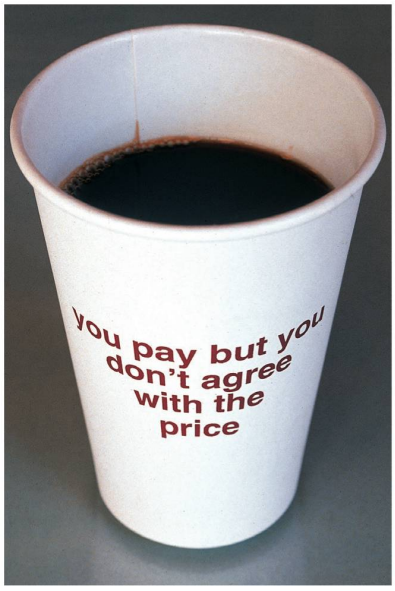
Tisserand : Oui, tu auras besoin de beaucoup d'argent, parce que l'espérance de vie est beaucoup plus élevée à présent. Et autrefois, on pensait, bon, j'atteindrai 70 ou 75 ans, mais aujourd'hui, on devient beaucoup plus vieux. Tout à coup, il faut penser tout autrement.

Läubli : Il faut partir du principe que ces 1150 ou 2300 francs ne suffisent pas pour vivre. Si on peut continuer de travailler, ça va, mais seulement aussi longtemps que c'est possible de travailler. Si on n'a pas d'économies et pas de deuxième pilier, on touchera des versements supplémentaires, des prestations complémentaires de l'AVS, peut-être jusqu'à une fourchette entre 3500 et 4500 francs par mois. Mais il peut alors y avoir le problème que tu as abordé. Les tableaux qu'on a à la maison et qui représentent une fortune, même si on ne peut pas les vendre. Mais qu'on a mentionnés dans une déclaration d'impôt ou que l'administration a remarqués d'une manière ou d'une autre, dans une exposition par exemple. Et vient la caisse de compensation, qui vous dit que vous avez encore des tableaux pour une valeur de 128 000 francs dans l'atelier et que de ce fait, vous ne recevrez pas de prestations complémentaires.

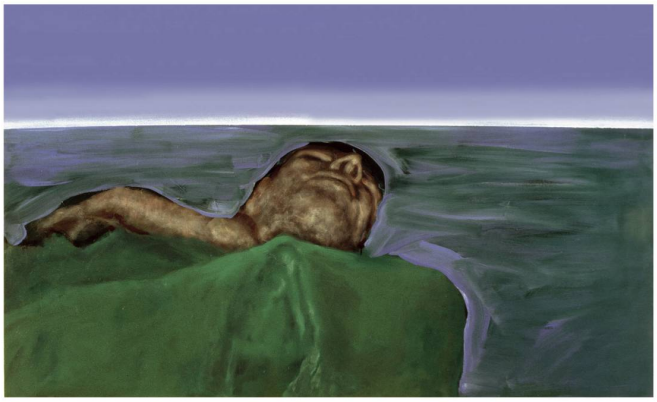
Rochat : Jusqu'à l'âge de 27 ans, je pensais que je voulais mourir relativement jeune, très rock'n'roll, et maintenant j'ai constaté que je voudrais quand-même rester un petit peu plus longtemps. C'est complètement débile, de penser ainsi. Maintenant, peu à peu, la question se fait présente.

Läubli : Tu commences à y réfléchir ?

Rochat : Oui, j'ai commencé. Jusqu'à il y a deux ans, je faisais peu de fric avec l'art. Il n'y avait rien que j'aurais



2002



2003

Ausstellung. Und dann kommt die Ausgleichskasse und sagt, man habe ja noch Bilder für 128'000 Franken im Atelier und bekomme deswegen keine Ergänzungsleistungen.

Rochat: Bis 27 habe ich gedacht, ich möchte relativ früh sterben, richtig rock'n'roll, und jetzt habe ich gemerkt, dass ich doch ein bisschen länger dabei sein möchte. Es ist völlig bekloppt so zu denken. Jetzt kommt es langsam, dass die Frage präsent wird.

Läubli: Fängst du jetzt an, dir Gedanken darüber zu machen?

Rochat: Ja, ich fange damit an. Bis vor zwei Jahren habe ich einfach wenig Kohle mit Kunst verdient. Da war auch nichts, was ich hätte einzahlen können. Ich habe immer mein eigenes Geld verdient, aber ich hatte nie irgendwas übrig. Und da ist auch die Frage, wenn man anfängt als Künstler richtig Geld zu verdienen, wie man sich in der Gesellschaft positioniert.

Chiarenza: Wenn man zur Schule geht, denkt man, yeah, I'm free. Und dann fangen die Probleme an. Ich sage dir, wir (Marie-Antoinette Chiarenza und Daniel Hauser arbeiten unter dem Namen Relax zusammen, Anm. d. Red.) haben zu zweit finanziell mehr Probleme, weil wir zu zweit nicht mehr Geld kriegen. Und als selbständig erwerbend, war das schwierig, weil die Steuerbehörden nicht glauben wollten, dass pu verser. J'ai toujours gagné mon propre argent, mais il ne me restait jamais rien. Et puis il y a aussi la question de savoir comment on se positionne dans la société, quand on commence vraiment à gagner de l'argent en tant qu'artiste.

Chiarenza : Quand on est aux études, on pense, yeah, I'm free. C'est après que les problèmes commencent. Et on a plus de problèmes financiers en étant à deux (Marie-Antoinette Chiarenza et Daniel Hauser travaillent ensemble sous le nom de Relax, ndlr), parce qu'on n'a pas plus d'argent à deux. Comme indépendants, c'était difficile, parce que les impôts ne voulaient pas croire que nous puissions nous en sortir avec si peu. Et voyager et faire de l'art et des expositions. Mais d'une façon ou autre, cela fonctionnait, et depuis que nous avons un conseiller, les problèmes sont réglés. Il y a même un travail qui s'appelle « Justificatifs », où nous montrons notre comptabilité de 1984 à aujourd'hui. Nous avons une comptabilité solidaire à l'atelier. Tout l'argent qui vient de projets d'art, d'art et architecture, de conférences, de jurys, va dans une caisse commune. Nous payons les frais fixes, ensuite nous voyons ce qu'il reste. Et c'est comme ça que c'est déclaré aux impôts.

Kathriner : Il y a autre chose encore. Ce qui me stresse

2004

2005

wir mit so wenig über die Runden kommen. Und dann noch reisen und noch Kunst und Ausstellungen machen. Aber irgendwie ging es, und seit wir einen Berater haben, haben wir keine Probleme mehr. Es gibt sogar eine Arbeit, die heisst «Belege», in der wir unsere Buchhaltung von 1984 bis heute zeigen. Wir haben eine solidarische Buchhaltung im Atelier. Alles Geld, das von Kunstprojekten kommt, Kunst und Bau, Vorträge, Jury, geht in eine gemeinsame Kasse. Wir bezahlen die Grundkosten, nachher sehen wir, was bleibt. Das wird auch so deklariert bei den Steuern.

Kathriner: Es kommt noch etwas anderes hinzu. Was ich immer als wahnsinnig nervenaufreibend erlebe, das sind die unglaublichen Schwankungen. Ich bin selbständig erwerbend und in jährlicher Abwechslung entweder der *super successful guy* oder Bankrotteur. Das sind einfach die fetten und die mageren Jahre im Schnelldurchlauf.

Tisserand: Es ist auch schwierig, weil dann die Abrechnung immer ein Jahr später kommt, wenn man kein Geld mehr hat.

Feuz: Wir hatten vorher über das Schulsystem gesprochen, über die Ausbildung (im ersten Gesprächsblock zum Thema Ausbildung, Anm. d. Red.). Zu unserem Thema kann man sagen, dass es damals, als ich die Hochschule in Genf gemacht habe, kein Thema war. Keiner hat uns über AHV, über zweite, dritte Säule oder über Steuern aufgeklärt. Und alle, wirklich alle, ich auch, sind voll blauäugig aus der Schule gekommen. Bis zu meinem Schulende war ich völlig pleite. Aber im Jahr, als ich rausgekommen bin, habe ich zufällig voll Rakete viel verdient. So viel, dass ich gar nicht wusste, was mit mir passierte. Und dann kam diese Steuererklärung, die ich immer in zwei Minuten ausgefüllt hatte, weil ich nichts verdiente. Auf einmal stand ich echt blöd da, und dann hat mir jemand gesagt, du musst unbedingt zu einem Steuerberater gehen. Sonst machen sie dich fix und fertig. Und der hat versucht, das Ganze irgendwie in die Balance zu bringen. Aber was du gerade angesprochen hast, ist mir auch passiert. Ganz viel verdienen und das complètement, ce sont les incroyables fluctuations. Je suis indépendant et, d'une année à l'autre, soit le *super successful guy*, soit le banqueroutier. Ce sont les périodes de vaches grasses et de vaches maigres en accéléré.

Tisserand : Ce qui est difficile aussi, c'est que le décompte vient toujours un an plus tard, quand on n'a plus d'argent.

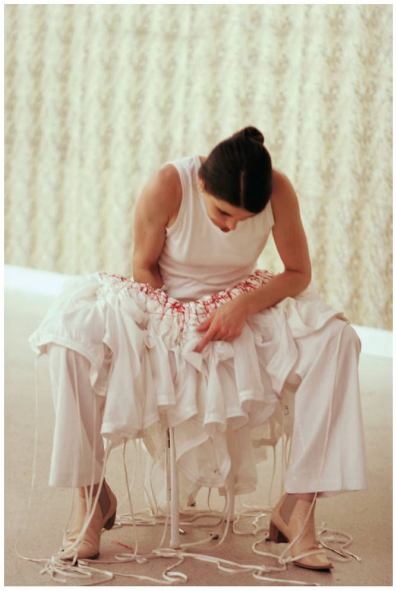
Feuz : Nous avons parlé précédemment du système scolaire et de la formation (dans le premier bloc de discussion au sujet de la formation, ndlr). Par rapport à notre thème, on peut dire qu'à l'époque de mes études à Genève, il n'était pas du tout d'actualité. Personne ne nous a expliqué l'AVS, le deuxième et troisième pilier, ou les impôts. Et nous étions tous, vraiment tous, moi aussi, complètement naïfs lorsque nous sommes sortis de l'école. Jusqu'à la fin de mes études, j'étais complètement fauché. Mais l'année où j'ai terminé, j'ai par hasard gagné beaucoup d'argent. Tellement, que je ne comprenais rien à ce qui m'arrivait. Et puis il y a eu cette déclaration d'impôt, que d'habitude je remplissais en deux minutes, puisque je ne gagnais rien. Tout à coup, je me suis retrouvé comme un idiot, et puis quelqu'un m'a dit : Tu dois absolument aller voir un conseiller fiscal, autrement tu vas te faire lessiver. Et le conseiller a essayé de rétablir un tant soit peu l'équilibre. Mais ce que tu viens d'évoquer, je l'ai aussi vécu. Gagner énormément et l'année d'après, très peu ou rien. Et alors on est à la traîne pour tout, l'AVS, les impôts. Tu dois téléphoner à l'AVS et leur dire que cette année, tu gagnes 80 % de moins. Mais ça, personne ne te le dit. Alors tu reçois pendant deux ans des factures pour des sommes immenses. Ou tu as très peu d'argent et tu oublies de payer tes arriérés une fois que tu en as plus. Ce n'est vraiment pas simple pour les artistes, je trouve.

Sablonier : Qui d'entre vous a déjà été accidenté ou malade pendant un certain temps ?

Tisserand : Une fois, j'ai eu une jaunisse, et j'ai reçu de l'argent de visarte (caisse d'indemnité journalière des artistes visuels, ndlr), c'est tout.

Läubli : Mais c'était une petite somme.

Tisserand : Qu'est-ce que c'était, à l'époque ? 15 francs



2006

2007

Jahr darauf ganz wenig, oder nichts. Und dann hinkt das alles hinterher mit der AHV, mit den Steuern. Die AHV musst du anrufen und sagen, dass du dieses Jahr 80% weniger verdienst. Aber das sagt dir ja keiner. Dann kriegst du zwei Jahre lang Rechnungen über immense Summen. Oder du hast ganz wenig und vergisst es nachzuzahlen, wenn du wieder mehr verdienst. Es ist wirklich nicht so einfach für Künstler, finde ich.

Sablonier: Wer von euch war schon mal längere Zeit krank oder verunfallt?

Tisserand: Ich hatte mal Gelbsucht, und da bekam ich von der visarte Geld (Taggeldkasse für bildende KünstlerInnen in der Schweiz, Anm. d. Red.), das war das einzige.

Läubli: Das war aber ein kleiner Beitrag.

Tisserand: Was war es damals? 15 Franken pro Tag? Das war das einzige, was ich bekommen habe. Aber ich war im Bett und hab nichts gebraucht.

Rochat: Ich glaube, das ist auch so ein Punkt. Man weiss, dass man auch mit wenig über die Runden kommt. Notfalls mit Balistos und Selecta-Kaffee.

Sablonier: Wer von euch hat Familie? Kinder? Dann muss man ausser sich selbst auch noch andere mit Balistos durchfüttern.

Kathriner: Meine Partnerin ist Designerin und auch selbständig wie ich. Es ist nicht nur so, dass man jetzt diese Fürsorgepflicht und all das

par jour ? C'est la seule chose que j'aie reçue. Mais j'étais au lit et n'avais besoin de rien.

Rochat : Ça, c'est aussi une de ces choses. On sait qu'on s'en sort avec peu. Au besoin avec des Balistos et du café Selecta.

Sablonier : Qui d'entre vous a une famille ? Des enfants ? Dans ce cas, on doit aussi en nourrir d'autres que soi-même avec des Balistos.

Kathriner : Ma compagne est designer et travaille en indépendante, comme moi. Ce n'est pas seulement qu'on ait maintenant un devoir d'aide etc., il y a aussi l'angle de l'héritage, quand on lègue des problèmes à son enfant. Je voulais dire autre chose encore. Je trouve cette discussion sur l'aide aux personnes âgées très, très importante, mais ce qui me rend parfois un petit peu nerveux, c'est l'isolation de ce thème. Je crois qu'aucune autre profession que celle des créateurs artistiques traite le problème de manière si isolée. C'est que notre situation est vraiment très complexe. Mais je ne voudrais pas donner l'impression que nous sommes toutes et tous des personnes naïves ou somnolentes, qui s'acheminent vers la fin de leur vie en irresponsables. Il y a aussi d'autres thèmes urgents, avec lesquels la question de la prévoyance vieillesse pourrait être reliée de façon beaucoup plus constructive.

2008

2009

hat, es gibt ja auch die Perspektive des Erbes, wenn man seinem Kind Probleme vererbt. Aber etwas anderes wollte ich sagen, diese Altersfürsorgediskussion finde ich ganz, ganz wichtig. Doch was mich daran manchmal ein bisschen nervös macht, ist diese Isolation des Themas. Ich glaube, keine andere Berufsgruppe als wir Kunstschaffenden problematisiert das so isoliert. Es ist wirklich unsere Situation, die so komplex ist. Aber ich möchte nicht den Eindruck erwecken, wir seien alle naive Menschen, die verantwortungslos ihrem Lebensende entgegendämmern. Es gibt auch andere dringende Themen, mit denen die Frage nach der Altersvorsorge viel konstruktiver verbunden werden könnte.

Sablonier: Kannst du das etwas konkretisieren? Welche Themen sind wichtig?

Kathriner: Die Rahmenbedingungen zum Arbeiten bevor man alt wird. Und da gibt es natürlich viele und verschiedene Vorstellungen. Die Kunstwelt ist unglaublich kompetitiv, das zu leugnen, wäre glatt gelogen. Und das beisst sich mit dem Solidaritätsgedanken. Ich muss mich regelrecht dazu zwingen, von dieser Einzelkämpferperspektive auf das solidarische Prinzip zu wechseln. Nicht weil ich unsolidarisch bin, sondern weil es mit meinem tagtäglichen Erleben nicht kompatibel ist.

Läubli: Es geht nicht darum, dass die Leute verantwortungslos sind, sondern dass sie in Lebens- und Arbeitssituationen stecken, in denen sie gar nicht in der Lage sind, sich eine Vorsorge aufzubauen. Ich verstehe meine Funktion und die der Verbände darin, den Künstlern den Rücken frei zu halten, damit sie frei arbeiten können. Es gehört zu den Rahmenbedingungen, auch eine gewisse Sicherheit zu haben. Vielleicht noch die Frage: Was erwartet ihr von den Verbänden, von visarte, von Suisseculture? Habt ihr Erwartungen, was sie in diesem Bereich für euch tun sollen?

Kathriner: Zunächst einmal beobachte ich das

Sablonier : Tu peux être plus concret ? Quels thèmes sont importants ?

Kathriner : Les conditions cadres du travail avant qu'on ne soit vieux. Et là bien sûr, les idées sont nombreuses et diverses. Le monde de l'art est incroyablement compétitif, ce serait mentir que de le nier. Et ça, ça va à l'encontre de la pensée solidaire. Je dois véritablement me forcer, pour passer de cette perspective du combattant solitaire au principe de solidarité. Non pas parce que je ne suis pas solidaire, mais parce que ce n'est pas compatible avec ce que je vis au quotidien.

Läubli : Il ne s'agit pas de l'irresponsabilité des gens, mais du fait qu'ils sont dans des situations de vie et de travail qui ne leur permettent tout simplement pas de construire une prévoyance. Ma fonction et celle des associations, comme je la comprends, est d'assurer les arrières, pour que les artistes puissent travailler librement. Cela fait partie des conditions cadres, d'avoir une certaine sécurité. Encore une question peut-être : Qu'attendez-vous des associations, de visarte, de Suisseculture ? Que devraient-elles faire pour vous dans ce domaine ?

Kathriner : Tout d'abord, j'observe tout cela et suis très heureux des activités que vous développez. Et j'ai toute confiance. En même temps, je pense qu'il est très important de ne pas mettre ces questions de bien-être au centre des préoccupations. D'une part, je souhaite des associations qu'elles s'engagent bien sûr en faveur de la prévoyance vieillesse et en expliquent l'urgence aux politiques. Simultanément, je souhaiterais que l'on renforce les conditions cadres de notre travail, de sorte à ce qu'il nous permette aussi de gagner de l'argent. Que nous puissions réaliser notre art dans ce champ compétitif et ne soyons pas dépendants du marché de façon monoculturelle seulement, où il y a les gagnants absolus et les perdants absolus.

Chiarenza : Je me demande depuis trente ans comment rompre cette compétition tout en gardant la liberté et

2010

2011

und bin sehr erfreut über die Aktivitäten, die ihr da entfaltet. Und ich habe grosses Vertrauen. Gleichzeitig glaube ich, es ist ganz wichtig, dass man nicht diese Wohlfahrtsfragen ins Zentrum stellt. Ich würde mir von den Verbänden wünschen, dass sie sich einerseits natürlich für die Altersvorsorge stark machen und der Politik die Dringlichkeit erklären. Gleichzeitig wünsche ich mir, dass man die Rahmenbedingungen für unser Schaffen stärkt, so dass wir mit ihm auch verdienen können. Dass wir in diesem kompetitiven Feld unsere Kunst realisieren können und nicht nur monokulturell vom Markt abhängig sind, wo es die totalen Gewinner und die totalen Verlierer gibt.

Chiarenza: Ich denke seit 30 Jahren, wie man diesen Wettbewerb brechen und trotzdem Freiheit und Individualität haben kann. Von den Verbänden erwarte ich, dass sie weiter machen, was sie jetzt angefangen haben. Ihr macht in Schulen die Kurse zur sozialen Sicherheit, das ist wunderbar. Das war vorher in der Öffentlichkeit noch gar nicht präsent.

Rochat: Es fängt doch damit an, dass die Leute langsam sagen: Wir sind Künstler und wir verdienen weniger als jemand, der das Klo putzt. Langsam reicht es, dass man immer wieder als Hobbykünstler dargestellt wird.

l'individualité. J'attends des associations qu'elles poursuivent ce qu'elles ont maintenant commencé. Vous faites des cours sur la sécurité sociale dans les écoles, c'est fantastique. Auparavant, la question n'était encore aucunement présente dans le public.

Rochat : Tout d'abord, les gens devraient commencer à dire : Nous sommes artistes et nous gagnons moins que quelqu'un qui nettoie les toilettes. Ça commence à suffire, qu'on parle constamment de nous comme d'amateurs.

Sablonier : Si je vous comprends bien, il ne s'agit pas seulement de sécurité sociale au sens étroit, mais d'une sécurité dans la société, d'acceptation et d'estime de la part de cette société, qui devrait aussi se manifester sur le plan financier.

Rochat : On n'est pas du tout payé : aujourd'hui, on est artiste si on produit, mais sans recevoir d'argent pour cela. Selon la vision, on travaille gratuitement. Mais on ne le dit pas, parce que c'est gênant.

Sablonier : Tu abordes les visions. Quelles sont les vôtres ?

Kathriner : Je crois en partie à une certaine résistance de ce thème. Cela restera un champ problématique, j'en suis assez sûr. Je suis dans une phase de vie où je dois m'en occuper plus activement et j'espère bien sûr pouvoir apporter une contribution.

2012

2013

Sablonier: Wenn ich das jetzt richtig verstehe, geht es eben nicht nur um soziale Sicherheit im engeren Sinn, sondern um eine gesellschaftliche Sicherheit, um eine gesellschaftliche Akzeptanz und Wertschätzung, die sich auch monetär zeigen sollte.

Rochat: Man wird überhaupt nicht bezahlt: Heute ist man Künstler, wenn man produziert, aber kein Geld dafür kriegt. Je nach Vision arbeitet man umsonst. Das sagt man aber nicht, weil es einem peinlich ist.

Sablonier: Du sprichst die Visionen an. Welche habt ihr?

Kathriner: Ein Stück weit glaube ich an eine gewisse Resistenz dieses Themas. Es bleibt ein problematisches Feld, dessen bin ich mir ziemlich sicher. Ich bin in einer Lebensphase, wo ich mich aktiver darum kümmern muss und hoffe dann natürlich einen Beitrag leisten zu können.

Rochat: Ja, genau so weitermachen wie jetzt. Auch durch Kunst machen, schafft man sich als Künstler eine gewisse finanzielle Sicherheit. Wenn ich weiss, ich bin in meinem Beruf aktiv und ich verdiene damit genug Geld.

Feuz: Ich möchte weiterhin Kunst machen und verlasse mich nur auf mich selbst. Ich denke auch nie daran, dass mir etwas passieren könnte. Und wenn was passiert, dann weiss ich als Künstler, dass ich eine Lösung finde. Ich merke aber auch, dass die finanziellen Ansprüche steigen mit dem Alter. Ich habe jetzt ein Kind, ich habe mehr Miete zu bezahlen, weil ich zwei Wohnungen habe, und das Atelier ist teurer geworden. Man muss sicher sein, dass man machen will, was man tut. Zu viele Zweifel sollte man nicht haben, denn dann ist man schlecht bedient.

Tisserand: Ja eigentlich mache ich, was ich das ganze Leben gemacht habe, nämlich aktiv und mit der Kunst im Kontakt bleiben, dann stimmt das Umfeld. Dann findet man auch den Platz in der Gesellschaft, den man verdient. Und die andere Frage ist natürlich, wie ich dann lebe, wenn ich 90 bin. Da denke ich halt nicht dar-

Rochat : Oui, poursuivre exactement dans cette voie. C'est aussi en faisant de l'art que l'artiste doit pouvoir se créer une certaine sécurité financière, s'il sait que le métier qu'il exerce lui permet de gagner suffisamment d'argent.

Feuz : Je voudrais continuer à faire de l'art et ne compte que sur moi-même. Je ne pense jamais non plus qu'il pourrait m'arriver quelque chose. Et si cela se produisait, je sais en tant qu'artiste que je trouverai une solution. Mais je me rends compte aussi que les exigences financières augmentent avec l'âge. J'ai un enfant, je dois payer plus de loyer parce que j'ai deux appartements, et l'atelier est devenu plus cher. On doit être sûr de vouloir faire ce qu'on fait. On ne devrait pas avoir trop de doutes, autrement on ne s'en sort pas.

Tisserand : À vrai dire, je fais ce que j'ai fait toute ma vie, à savoir rester actif et en contact avec l'art et à ce moment-là, ça marche, parlant du contexte. Alors on trouve aussi la place que l'on mérite dans la société. Et l'autre question, c'est naturellement de savoir comment je vivrai, quand j'aurai 90 ans. Eh bien je n'y pense pas, comme je ne le faisais pas non plus quand j'avais 30 ans.

Chiarenza : OK, je m'imagine qu'en l'an 2085, les artistes partageront l'argent qui rentre, comme on partage un repas. Et que la sécurité ne sera pas seulement définie par l'économisation, mais bien plus par une toute autre pratique de la vie en commun. Mais comme j'ai dit, c'est pour 2085.

Rédaction : Regine Helbling

2014

2015

an, wie ich das auch mit 30 nicht getan habe.

Chiarenza: Okay, ich stell mir vor, dass im Jahr 2085 die Künstlerinnen und Künstler das Geld teilen, das reinkommt, wie man ein Essen teilt. Und dass die Sicherheit nicht nur durch die Ökonomisierung definiert wird, sondern viel mehr in einer ganz anderen Praxis des Zusammenlebens. Aber das ist wie gesagt 2085.

Redaktion: Regine Helbling

Ein Gespräch über den Ausstellungsbetrieb, moderiert von Dorothee Messmer und Jean-Claude Freymond-Guth

D

Messmer: Zuerst zu unseren Personen. Ich bin die Direktorin des Kunstmuseums Olten. Ich war vorher lange Zeit in der Kartause Ittingen als Kuratorin tätig und habe daneben auch immer wieder freischaffend Projekte gemacht.

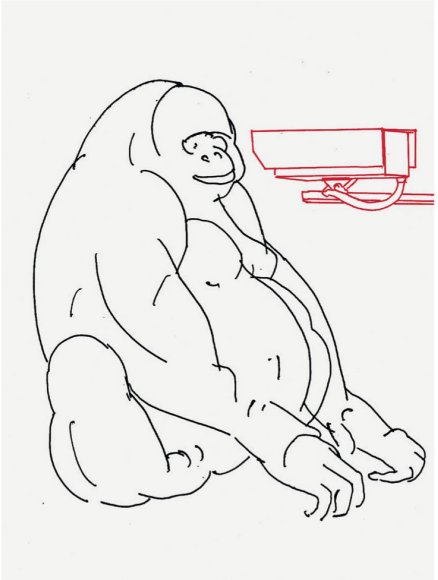
Freymond-Guth: Ich bin Galerist in Zürich. Meine Galerie Freymond-Guth habe ich seit acht Jahren. Schon während dem Kunststudium habe ich einen Ausstellungsraum betrieben, zuerst Les Complices, dann Perla Mode.

Un débat sur le fonctionnement des expositions, animé par Dorothee Messmer et Jean-Claude Freymond-Guth

F

Messmer : Parlons d'abord de nous. Je suis directrice du Kunstmuseum Olten. Auparavant, j'ai longtemps travaillé dans la chartreuse d'Ittingen en qualité de curatrice et parallèlement, monté des projets en indépendante.

Freymond-Guth : Je suis galeriste à Zurich. Cela fait huit ans que j'ai ouvert ma galerie Freymond-Guth. Durant mes études d'art déjà, je gérais une salle d'exposition, d'abord Les Complices, plus tard Perla Mode. En 2008, j'ai ouvert ma nouvelle galerie dans une rue adjacente. –



2008 bin ich ums Eck in meine neue Galerie gezogen. – Wir wollen etwas über eure Wahrnehmung des Ausstellungsbetriebs erfahren, sowohl in Galerien wie auch in Museen. Daher die Frage an jede Einzelne: Was war eure beste Ausstellung in Bezug auf die Konditionen und von Eurer Erfahrung her? Und was war die schlechteste?

Chiarenza: Ich denke gerade nach: Soll ich die Namen sagen? Bei den guten Erfahrungen ist das ok, aber bei den schlechten... Dann stellst du da nie mehr aus, ganz sicher!

Messmer: Nein, Namen müsst ihr nicht nennen.

Tisserand: Man hat natürlich sehr viele gute Erfahrungen gemacht. Bei mir ist das ja oft auch ein Mix aus künstlerischer und kuratorischer Arbeit. Ich mache ein Beispiel: In Singen am Hohentwiel habe ich 1997 zusammen mit Pavel Schmidt, Reto Emch und Roland Schär eine Ausstellung mit dem Titel *Die fünfte Himmelsrichtung* organisiert. Also mit Leuten, die von Tinguely und Spoerri her kommen, und das hat einen sehr guten Gesamtklang ergeben. Ich hab die Finanzierung übernommen und bin ziemlich weit gekommen. Die Ausstellung ging anschliessend nach Solothurn, und auch dort konnten wir die zusätzliche Finanzierung sichern. Das Wesentliche war, dass es ein kompaktes Paket war, das aus der Zusammenarbeit der Künstler entstanden ist. – Schlechte Ausstellungen sind die, die ich Alibiausstellungen nenne. Zum Beispiel bin ich von einer Galerie in Deutschland eingeladen worden; man hat mir gesagt, wir machen eine Ausstellung und deine Arbeiten passen genau dazu. Mit grossem Aufwand habe ich die Werke verpackt, verzollt und in die Galerie gebracht. Man hat die Ausstellung aufgebaut, und die Leute kamen zur Vernissage. Und plötzlich habe ich gemerkt, niemand interessiert sich für Kunst, nicht einmal die Leute von der Galerie. Die haben einfach einen mondänen Anlass abgehalten und dann war es vorbei. Mit Alibi mein ich, dass man die Künstler vergisst. Kunst ist dann nur Fassade.

Chiarenza: Wie kann man die Künstler vergessen?

Tisserand: Wenn Kunst nur noch das Dekor für einen

Nous souhaitons savoir comment vous percevez le fonctionnement des expositions, que ce soit dans les galeries ou les musées. D'où notre question à chacun d'entre vous : Si vous repensez aux conditions dans lesquelles elle s'est déroulée et à votre expérience, quelle a été la meilleure exposition que vous ayez montée ? Et quelle a été la pire ?

Chiarenza : Laisse-moi réfléchir : faut-il donner des noms ? Pour ce qui est des bonnes expériences, c'est OK, mais pour les mauvaises... alors là, c'est sûr, tu n'y exposeras plus !

Messmer : Non, vous n'êtes pas obligés de donner des noms.

Tisserand : On fait beaucoup d'expériences positives, bien sûr. En ce qui me concerne, c'est lorsque le travail de l'artiste s'allie avec le travail du curateur. Je vous donne un exemple : à Singen am Hohentwiel, j'ai organisé en 1997 une exposition intitulée *Die fünfte Himmelsrichtung* avec Pavel Schmidt, Reto Emch et Roland Schär. Donc avec des personnalités influencées par Tinguely et Spoerri, ce qui a créé une harmonie d'ensemble. Je me suis chargé du financement et je m'en suis pas mal sorti. L'exposition est allée ensuite à Soleure, et là aussi, nous avons pu assurer le financement supplémentaire. Le point essentiel était qu'il s'agissait d'un bloc compact engendré par la collaboration des artistes. – Les mauvaises expositions sont celles que je nomme les expositions alibis. Par exemple, j'ai été invité par une galerie en Allemagne ; ils m'ont dit qu'ils montaient une exposition avec laquelle mes travaux s'accordaient parfaitement. J'ai déployé des efforts considérables pour emballer mes œuvres, les dédouaner et les apporter dans la galerie. On a monté l'exposition et les gens sont venus au vernissage. Je me suis brusquement rendu compte que personne ne s'intéressait à l'art, pas même les gens de la galerie. Ils ont tout simplement organisé un événement mondain et après ça, tout était terminé. Par alibi, je veux dire qu'on oublie l'artiste. L'art n'est plus qu'une façade.

Chiarenza : Comment peut-on oublier les artistes ?

Champagneranlass ist. Wenn du spürst, dass die Arbeit nicht honoriert wird – das ist schlimm.

Chiarenza: Ah, oui. In dem Fall hatte ich auch schon Alibiausstellungen.

Rochat: Aber, egal, ob du merkst, das war gut oder das war schlecht, du machst Erfahrungen. Man darf sich von solchen Geschichten nicht aufhalten lassen.

Feuz: Ich glaube, am Anfang ist man wirklich ein bisschen blauäugig. Wenn du angefragt wirst, bist du geschmeichelt. Dich kennt ja noch niemand und trotzdem bringt man dir Interesse entgegen. Dabei macht man natürlich auch schlechte Erfahrungen, und man lernt jedes Mal ein Stückchen dazu.

Freymond-Guth: Dass einem wirklich Interesse entgegen gebracht wird, scheint wichtig zu sein. Gibt es sonst noch Punkte, die euch in der Ausstellungspraxis auffallen oder fehlen?

Messmer: Mir ist bei Richard aufgefallen, dass es sich beim positiven Beispiel um eine Gruppenausstellung, nicht um eine Einzelausstellung gehandelt hat. Dennoch konntest du bei vier Künstlern einen gewissen Umfang von Arbeiten präsentieren.

Tisserand: Ja, wichtig war ein Austausch. Man hat es nicht alleine gemacht, es hat sich etwas kumuliert, und man hat zusammen ein grosses Erlebnis gehabt.

Tisserand : Lorsque l'art ne sert plus que de décor à une sauterie au champagne. Quand tu sens que ton travail n'est pas estimé à sa juste valeur – c'est terrible.

Chiarenza : Ah, oui. Dans ce cas, j'ai moi aussi connu des expositions alibis.

Rochat : Mais peu importe que tu remarques si c'était bien ou non, tu fais des expériences. Il ne faut pas se laisser bloquer par ce genre d'histoires.

Feuz : Je crois qu'on est vraiment un peu naïf au début. Quand on te fait une offre, tu te sens flatté. Personne ne te connaît encore et pourtant, on s'intéresse à toi. Et bien sûr, on fait alors de mauvaises expériences, mais chaque fois, on en apprend davantage.

Freymond-Guth : De sentir qu'on inspire un véritable intérêt semble un point important. Y en a-t-il d'autres dans la pratique des expositions qui vous viennent à l'esprit ou qui vous manquent ?

Messmer : Je m'aperçois qu'en ce qui concerne l'exemple positif de Richard, il s'agissait d'une exposition de groupe et non pas d'une exposition individuelle. Pourtant, même avec quatre artistes, tu as pu présenter un certain volume de travaux.

Tisserand : Oui, l'important était les échanges. On n'a pas tout réalisé tout seul, ça s'est un peu additionné et ensemble, on a vécu une formidable expérience.

Messmer: Dazu kommt offenbar der richtige Moment. Also, dass du mit dieser Ausstellung einer zeitlichen Strömung angehört hast.

Tisserand: Das merkt man ja vielleicht erst ein paar Jahre später.

Messmer: Dann hast du noch das Thema Geld angesprochen. Also, dass genug Finanzen da waren, und du konntest offenbar auch verkaufen.

Tisserand: Ja, wir konnten alle noch irgendwas verkaufen. Aber so etwas plant man ja nicht unbedingt, oft ergibt sich auch einfach etwas. Zum Beispiel, dass die Ausstellung anschliessend nach Solothurn ging.

Kathriner: Eigentlich ist das ja wahnsinnig simpel. Stimmt es mit der Kohle, dann ist es schon mal gut. Anders ist es, wenn ein Kurator oder eine Kuratorin sagt: Du, deine Arbeit, die du abgeliefert hast, sollte doch doppelt so gross sein. Ich überweise dir jetzt auch nur die Hälfte.

Chiarenza: Hast du das denn erlebt?

Kathriner: Ja, ja, natürlich. Ich erzähle das vielleicht auch deshalb, weil man sich die meisten Reinfälle selbst zuschreiben muss. Das meiste, was einem widerfährt, könnte man verhindern, wenn man ein bisschen *straighter* wäre. Aber, auch ich habe überwiegend positive Erfahrungen gemacht. Und dann gab es die paar Geschichten, die echt nicht hätten sein müssen. Ganz einfach.

Feuz: Ich hatte zum Beispiel das Glück – oder der Zufall wollte es so –, dass ich zum Schluss des Studiums eine Offerte von einer New Yorker Galerie bekam: eine Einzelausstellung, bestes Viertel, *ground floor*, Top-Nachbarn. Da waren natürlich auch die Mittel da, Geld für den Transport, den Katalog, die Pressearbeit. So etwas kommt einem natürlich entgegen, wenn man ein total mittelloser Kunststudent ist. Dann war die Ausstellung noch ein grosser Erfolg, es wurde alles verkauft. Damit kamen eine Menge Anfragen von überall her, zuerst hauptsächlich aus Amerika, dann auch aus Europa. Das war super. Dann musst du mit diesem Erfolg aber auch umgehen können. Ich hatte ja keine Er-

Messmer : S'y ajoute, apparemment, le fait que le moment était bien choisi. Qu'avec cette exposition, tu t'inscrivais dans une tendance de l'époque.

Tisserand : Mais on ne s'en rend compte peut-être que plusieurs années plus tard.

Messmer : Tu as aussi parlé d'argent, dit que le financement était suffisant et que tu as pu, apparemment, vendre aussi.

Tisserand : Oui, nous avons tous pu vendre quelque chose. Mais ce n'est pas forcément une chose que l'on peut prévoir, souvent ça se produit tout simplement. Le fait, par exemple, que l'exposition soit allée à Soleure ensuite.

Kathriner : En fait, c'est formidablement simple. Quand on a le fric, c'est déjà très bien. Il en va tout autrement lorsqu'un curateur ou une curatrice te dit : « Le travail que tu as livré devait être deux fois plus grand. Maintenant, je ne te verse que la moitié de la somme convenue. »

Chiarenza : C'est une situation que tu as vécue ?

Kathriner : Oui, oui, bien sûr. Si je raconte ça, c'est aussi parce que, la plupart du temps quand on se plante, on est soi-même un peu responsable. On pourrait éviter la plupart des désagréments si on était un peu plus *straight*. Mais, moi aussi, la majorité des expériences que j'ai faites étaient positives. Et puis, il y a les quelques histoires qui n'auraient vraiment pas dû se passer. Tout simplement.

Feuz : J'ai eu, par exemple, la chance – ou bien le hasard en a décidé ainsi – de recevoir une offre d'une galerie de New York à la fin de mes études : exposition individuelle, excellent quartier, rez-de-chaussée, super voisins. Là aussi, les finances étaient assurées, de l'argent pour le transport, le catalogue, le travail de presse. Ce genre d'offres est évidemment agréable quand on est un étudiant d'art complètement désargenté. Et puis, l'exposition s'est soldée par un énorme succès, tout a été vendu. Ce qui m'a valu une avalanche de demandes de partout, dans un premier temps d'Amérique surtout, puis d'Europe aussi.

fahrung und keine Infrastruktur. Ich war nicht eingestellt auf diese Art der Produktion, die man nun von mir verlangte. Ich konnte dem gar nicht nachkommen, eigentlich war jedes Bild verkauft, bevor ich es überhaupt gemalt habe. Also, Malen hat mir immer Spass gemacht, macht auch heute noch Spass. Aber ich fühlte mich damals unter Druck gesetzt. Es war zu unerwartet, ich war überfordert.

Freymond-Guth: Tragisch, tragisch.

Feuz: Das ist nicht tragisch, aber auch die positive Seite hat ihre negativen Aspekte, zum Beispiel den Stress. Dazu kommt, dass dann irgendwelche Leute auftauchen, die mit dir auch noch ein bisschen Geld verdienen wollen, im Messebetrieb zum Beispiel. Aber natürlich, alles in allem war es eine riesige Chance. Man muss als professioneller Künstler ja auch ein Auskommen haben. Man muss über die Runden kommen, auch über die Jahrzehnte. Das ist eine existentielle Frage.

Rochat: Ich habe ja nicht die Erfahrung über die Jahre, insofern sehe ich das ganz anders. Für mich ist es wichtig Kunst zu machen, und wenn es dann in einen Monat mal knapp wird, geht das auch.

Freymond-Guth: Würdest du sagen, dass die Einbussen im finanziellen Bereich, sagen wir mal im Vergleich zu einer Büroangestellten, durch die Freiheit aufgewogen wird?

C'était super. Après un succès pareil, il faut pouvoir assurer. Moi, je n'avais aucune expérience, aucune infrastructure. Je n'étais pas prêt pour le genre de production que l'on exigeait de moi. Je n'arrivais pas à satisfaire à la demande, en fait chacune de mes toiles était vendue avant même que je l'aie peinte. J'ai toujours eu beaucoup de plaisir à peindre, et je continue encore à y trouver du plaisir. Mais à cette époque-là, j'avais l'impression d'être sous pression. C'était trop inattendu, j'étais dépassé.

Freymond-Guth : Tragique, tragique.

Feuz : Ce n'est pas tragique, mais les situations positives ont aussi leurs côtés négatifs, par exemple le stress. À cela s'est ajouté le fait que sont apparus des gens qui voulaient se faire un peu d'argent sur mon dos, pour des foires ou des salons. Mais bien sûr, tout bien considéré, c'était une chance extraordinaire. Il faut bien avoir un revenu lorsqu'on est artiste professionnel, parvenir à joindre les deux bouts pendant des décennies. C'est une question existentielle.

Rochat : Je n'ai pas de longues années d'expérience, c'est pourquoi je vois les choses autrement. Pour moi, ce qui est important, c'est de créer mon art, et si l'argent est un peu juste un mois ou l'autre, ça va aussi.

Freymond-Guth : Tu dirais que, disons en comparaison d'un employé de bureau, les privations financières sont compensées par la liberté ?

Rochat: Ja, es ist eine Freiheit. Vor allem aber, weil ich mich so entschieden habe. Ich komme ja aus dem Bereich der Fotografie, gehöre aber eher zur punkigen Szene. Wenn ich nicht genug Geld habe, um grosse, edle Abzüge zu machen, dann mache ich eben ehrliche, billigere Abzüge. Wenn ich mit Museen oder Institutionen arbeite, die Geld haben, ist das *cool*. Wenn nicht, suche ich eine Lösung, dass das Projekt trotzdem künstlerisch gut wird.

Freymond-Guth: Es gibt ja viele *low-budget*-Produktionen, bei denen immer wieder gute künstlerische Lösungen gesucht werden, wie klein der finanzielle Rahmen auch ist. Habt ihr auch ein Problem, wenn es mal umgekehrt ist?

Chiarenza: Ich habe gar kein Problem, wenn plötzlich Produktionskosten da sind. Ich ändere gern alles, kein Problem. Das Ding ist schon in der Schublade, weisst du. Es ist natürlich schade, wenn das Ökonomische bestimmt, was du machst, aber das ist eben auch eine Tatsache. Wenn du ein kleines Atelier hast, machst du eben keine ganz grossen Produktionen. Noch zu den schlechten Erfahrungen: Wir hatten eine mit einem *artist-run space* (einem von Künstlern betriebener Ausstellungsort, Anm. d. Red.) in Holland. Heute ist es eine Kunsthalle oder ein Kunsthaus. Damals wurde er von einer Gruppe betrieben, und wir sagten, *cool*, die sind experimentell. Wir haben ein aufwendiges Projekt entworfen, bei dem auch die Recherche eine grosse Rolle gespielt hat. Geld hatten wir von beiden Seiten, aus der Schweiz und aus Holland. Als wir kamen, haben wir gemerkt, dass das Budget nur 20% von der abgemachten Summe war. Sie hatten offenbar unser Konzept gar nicht gelesen.

Freymond-Guth: Also, du bist eigentlich wieder alleine gelassen worden.

Chiarenza: Non, non, nicht ganz. Für 20% des Budgets haben wir einfach nur 20% der Aus-

Rochat : Oui, c'est une liberté. Mais surtout parce que j'en ai décidé ainsi. Je viens du domaine de la photographie, mais j'appartiens plutôt au milieu punk. Lorsque je n'ai pas assez d'argent pour faire de grands tirages raffinés, je fais d'honnêtes tirages meilleur marché, c'est tout. Lorsque je travaille avec des musées ou institutions qui ont de l'argent, c'est *cool*. Sinon, je cherche une solution pour que le projet soit quand même bon du point de vue artistique.

Freymond-Guth : Il existe de nombreuses productions *low budget*, pour lesquelles on recherche toujours de bonnes solutions artistiques, quelle que soit la petitesse du budget. Avez-vous un problème lorsque la situation s'inverse ?

Chiarenza : Je n'ai pas du tout de problème lorsqu'à l'improviste, les frais de production sont pris en charge. Je modifie tout avec plaisir, pas de problème. Le truc est déjà dans le tiroir, tu sais. Il est naturellement dommage que ce soit l'économie qui dicte ce que tu fais, mais c'est une réalité. Si tu as un petit atelier, eh bien, tu ne fais pas de grandes productions. Revenons aux mauvaises expériences : nous en avons fait une avec un *artist-run space* de Hollande [un espace d'exposition géré par des artistes, ndlr]. Aujourd'hui, c'est un espace d'art contemporain ou un musée. À l'époque, il était géré par un groupe, disons, *cool*, expérimental. Nous avons élaboré un projet ambitieux où la recherche jouait un rôle important. Nous avions de l'argent des deux côtés, la Suisse et la Hollande. Lorsque nous sommes arrivés, nous avons remarqué que le budget n'atteignait que 20 % de la somme convenue. De toute évidence, ils n'avaient pas lu notre concept.

Freymond-Guth : Donc, on t'a de nouveau laissé tomber.

Chiarenza : Non, non, pas tout à fait. Pour 20 % du budget, nous avons tout simplement réalisé 20 % de l'exposition. Le vernissage et le finissage ont eu lieu le même soir. Donc, le même

stellung verwirklicht. Vernissage und Finissage waren am gleichen Abend. Wir haben also noch am gleichen Abend unsere Fotos und Videos genommen und sind heimgegangen.

Messmer: Macht ihr eigentlich Verträge? Und hilft das, wenn Abmachungen nicht eingehalten werden?

Chiarenza: In Holland war das eine Abmachung, kein Vertrag.

Kathriner: Bei mir hängt das stark vom Projekt und seiner Dimension ab.

Feuz: Ich arbeite in der Schweiz, in Zürich und Neuchâtel, seit fünfzehn Jahren mit einer Galerie, Lange + Pult, ohne Vertrag zusammen und

es war immer unproblematisch. Andere Galerien wollen unbedingt einen Vertrag, um etwas Schriftliches zu haben, halten sich aber selber nicht daran.

Freymond-Guth: Die nächste Frage ist dann natürlich: Was würdet ihr machen, wenn eine Vereinbarung gebrochen wird?

Feuz: Du kannst nichts machen. Als Künstler kannst du dir keinen Anwalt nehmen und einen langen Rechtsstreit durchziehen.

Freymond-Guth: Wir haben einmal eine amerikanische Galerie verklagt, weil sie zwei Künstlerinnen, mit denen wir auch arbeiten, über Jahre nicht bezahlt haben. Es war extrem teuer. Ich finde übrigens, wie Christian, bei

soir, nous avons repris nos photos et nos vidéos et sommes rentrés chez nous.

Messmer : Vous concluez des contrats à proprement parler ? Et est-ce que c'est une aide dans les cas où les accords ne sont pas respectés ?

Chiarenza : En Hollande, c'était un accord, pas un contrat.

Kathriner : En ce qui me concerne, cela dépend fortement du projet et de ses dimensions.

Feuz : Depuis quinze ans, je collabore avec la galerie Lange + Pult en Suisse, à Zurich et Neuchâtel, sans contrat et sans problème. D'autres galeries veulent à tout prix passer un contrat, pour avoir un écrit en main même si elles-mêmes ne s'y tiennent pas.

Freymond-Guth : La question suivante doit être : Que feriez-vous si un accord était rompu ?

Feuz : Il n'y a rien à faire. En tant qu'artiste, tu ne peux pas te permettre de prendre un avocat et de t'engager dans un long procès.

Freymond-Guth : Une fois, nous avons intenté un procès à une galerie américaine parce que depuis des années, elle n'avait pas payé deux artistes avec lesquelles nous travaillons aussi. Ça a coûté extrêmement cher. Par ailleurs, je pense comme Christian, que pour une production d'une certaine envergure, les questions financières doivent être réglées. En général, il est important de tra-

einer Produktion von einer gewissen Grösse muss das Finanzielle geregelt sein. Wichtig ist allgemein die Vertrauensbasis. In der Galerie machen wir 50%, *handshake*, kein Vertrag.

Chiarenza: Aber Vertrauen ist auch eine zwiespältige Sache. Manchmal hätte ich gerne Vertrauen gehabt, und manchmal wäre ich froh gewesen, wenigstens einen Vertrag zu haben. Zum Beispiel, wenn ein Typ abhaut, mit deinen Sachen verschwindet, ohne eine Adresse zu hinterlassen. Also, da hätte ich gerne ein Papier gehabt und nicht wie eine Irre mit irgendwem verhandeln müssen. Viele öffentliche Institutionen machen Verträge. Und oft steht der Vertrag am Anfang. Ich spreche jetzt von komplizierten Produktionen, nicht von Verkaufsausstellungen. Im Verlauf der Zusammenarbeit sucht man Lösungen, das Projekt verändert sich, alle müssen improvisieren. Dann ist es eine Mischung aus Vertrag und *handshake*.

Freymond-Guth: Ich glaube, da hat sich über die Jahre einiges verändert. Nach meiner Erfahrung gibt es fast nichts, was nicht verkäuflich ist.

Chiarenza: Schnell verkäuflich.

Freymond-Guth: Ich glaube, mittlerweile ist das Bewusstsein bei Museen und bei Sammlern viel grösser, dass man zum Beispiel auch eine Performance ankaufen kann.

Chiarenza: Ich hoffe es. Die Erfahrung ist fünf Jahre her. In fünf Jahren hat sich sehr viel verändert dank dem Engagement von Künstlerinnen und Künstlern, die sagen, hey, das kannst du verkaufen. Für ganz berühmte Künstler ist das sowieso kein Problem.

Freymond-Guth: Aber auch das kann täuschen. Ich kenne Künstler, die an jeder Biennale sind, die in jedem europäischen Museum ausstellen, performen und die fast nicht überleben können. Überhaupt nichts verdienen, weil erst wenige Museen oder auch Biennalen eine *fee*, also ein Künstlerhonorar, bezahlen, wie bei Schauspielern oder bei Musikern.

vailler en confiance. Dans la galerie, nous partageons à 50%, *handshake*, pas de contrat.

Chiarenza : Mais la confiance, ça peut être à double tranchant. Quelquefois j'aurais bien aimé qu'on me fasse confiance, et quelquefois, j'aurais été heureuse d'avoir au moins un contrat. Par exemple, lorsqu'un type met les voiles et disparaît avec tes affaires sans laisser d'adresse. Là oui, j'aurais aimé avoir un papier et ne pas devoir négocier comme une dingue avec n'importe qui. De nombreuses institutions passent des contrats. Et souvent, on commence par le contrat. Je parle des productions complexes, non des expositions-ventes. Au cours de la collaboration, on cherche des solutions, le projet se modifie, tout le monde doit improviser. C'est alors un moyen terme entre contrat et *handshake*.

Freymond-Guth : Je crois qu'avec le temps, les choses ont passablement changé. D'après mon expérience, il n'y a rien qui ne soit pas vendable.

Chiarenza : Rapidement vendable.

Freymond-Guth : Je crois que, depuis, les musées et les collectionneurs sont davantage conscients qu'ils peuvent acheter une performance, par exemple.

Chiarenza : Je l'espère. L'aventure date de cinq ans. En cinq ans, beaucoup de choses ont changé grâce à l'engagement d'artistes qui disent : hey, ça, tu peux l'acheter. Pour les artistes très célèbres, ça ne pose pas de difficultés de toute façon.

Freymond-Guth : Mais là aussi, ça peut tromper. Je connais des artistes qui se produisent dans toutes les biennales, exposent et performent dans tous les musées européens, mais n'ont presque pas de quoi vivre. Qui ne gagnent rien du tout parce que rares sont les musées ou les biennales qui versent des *fees*, donc des honoraires aux artistes, comment cela se fait pour les acteurs ou les musiciens.

Chiarenza : Les *fees*, c'est super.

Freymond-Guth : C'est souvent le problème avec les performances, par exemple. On te dit qu'on prendra en

Chiarenza: Eine *fee* ist super.

Freymond-Guth: Das ist oft das Problem zum Beispiel bei Perfomances. Man sagt, die Produktionskosten übernehmen wir schon. Also den Stoff zum Beispiel zahlen wir, wenn du da ein bisschen mit Tüchern rumwedelst. Und das ist es dann aber auch.

Messmer: Richard, du bist ja ein Künstler-Kurator. Wie hältst du es mit Verträgen?

Tisserand: Der einfachste Vertrag ist ja die Depotliste. Also bei Bildern ist es einfach, oder bei Skulpturen. Dann schreibt man die Objekte, mit Titeln, Massen etc. auf, unten steht dann noch je nachdem 30, 50 oder 60% Provision. Und das unterschreiben beide. Damit bin ich immer gut gefahren.

Messmer: Wir haben letztes Jahr begonnen Vereinbarungen zu machen, die aber nicht unterschrieben werden. Es ist einfach festgehalten, was wir bieten und was der Künstler bietet. Ich war sehr froh so eine Vereinbarung zu haben, weil die Ausstellung eines Künstlers abgesagt werden musste. Ein Bestandteil der Vereinbarung ist eine Schadenersatzsumme für den Fall einer Absage. In Olten war das extrem wichtig. Ich möchte auf die Frage der Produktionskosten und des Honorars sowie der Finanzierung einer Ausstellung zurückkommen. Bei dir, Richard, ist das ja besonders interes-

charge tes coûts de production, donc on te paie le tissu si tu fais un peu tourbillonner des étoffes. Et puis, c'est tout.

Messmer : Richard, tu es à la fois artiste et curateur. Que penses-tu des contrats ?

Tisserand : Le contrat le plus simple est la liste de dépôt. C'est assez facile pour les tableaux ou les sculptures. On y inscrit les objets avec leurs titres, leurs dimensions, etc. et au bas de la page, la provision, 30, 50 ou 60 % selon. Et cette liste est signée par les deux parties. Avec cette liste, je m'en suis toujours bien sorti.

Messmer : L'an dernier, nous avons commencé à passer des accords, qui ne sont toutefois pas signés. On y consigne ce que nous offrons et ce que l'artiste offre. J'ai été très contente de posséder cet accord lorsque l'exposition d'un artiste a été annulée. Car l'un des éléments de l'accord est le montant du préjudice en cas d'annulation. À Olten, c'était extrêmement important. J'aimerais revenir sur les questions des frais de production, des honoraires et du financement d'une exposition. Dans ton cas, Richard, c'est particulièrement intéressant parce que tu es à la fois artiste et curateur. Comment est-ce que ça fonctionne dans le Kunstraum Kreuzlingen ?

Tisserand : Oui, lorsque je suis arrivé à Kreuzlingen, le

sant, weil du sowohl Künstler als auch Kurator bist. Wie funktioniert das im Kunstraum Kreuzlingen?

Tisserand: Ja, als ich nach Kreuzlingen gekommen bin, war das Ausstellungsbudget ein paar tausend Franken. Und dann sind immer die Fotografen gekommen und haben gesagt, wir brauchen mehr Geld, weil die Abzüge so teuer sind. Ich fand das ungerecht, weil die anderen ja auch Produktionskosten haben. Jetzt bekommen alle gleich viel, 5'000 Franken, ausserdem stellen wir noch die Aufbauhilfen. Das Geld können die Künstler verwenden, wie sie wollen, und eigentlich sind alle zufrieden damit.

Freymond-Guth: Ich glaube auch, dass es das Wichtigste ist, dass eine Basis da ist. Wenn du weisst, dass du 5'000 Franken hast, kannst du auch damit eine gute Ausstellung machen. Wenn es aber heisst, du bekommst 50'000 Franken, du bekommst aber nur 10'000, dann wird es schwierig.

Kathriner: Ich habe auch mal den Fall erlebt, dass 5'000 Franken angekündigt waren, und am Schluss gab es 25'000. Es war eine Institution, die die eigentliche Dimension des Projekts zuerst nicht gesehen hat. Dann war plötzlich überall Geld abzuholen, dort noch ein Förderverein etc. Das Problem war, dass ich das gerne früher gewusst hätte, dann hätte man ganz anders planen können. Aber das ist natürlich ein Luxusproblem.

Messmer: Wir bezahlen dem Künstler oder der Künstlerin eine bestimmte Summe für ihre Produktionskosten. Damit können sie dann machen, was sie möchten.

Freymond-Guth: Ein eigenes Problem sind die Ausstellungen für Bundesstipendien und auch sonstige Stipendienausstellungen. Ich fand es immer unfair, dass, wenn man in die zweite Runde kommt – ich war so ein typischer Zweite-Runde-Künstler, immer in der zweiten Runde, selten etwas gewonnen –, man etwas produzieren muss, vielleicht auch mit grossem Aufwand, und dann kriegst du gar nichts.

budget d'une exposition ne dépassait pas quelques milliers de francs. Et puis, les photographes ont rappliqué et nous ont dit qu'ils avaient besoin de davantage d'argent parce que les tirages coûtaient très cher. J'ai trouvé ça injuste, parce que les autres aussi ont des frais de production. Aujourd'hui, ils reçoivent tous la même somme, 5000 francs, et nous mettons aussi à leur disposition les aides pour le montage. Les artistes peuvent utiliser l'argent comme bon leur semble et, à vrai dire, ils sont tous satisfaits de l'arrangement.

Freymond-Guth : Je crois aussi que le plus important, c'est que tu aies une base. Si tu sais que tu as 5000 francs, tu peux aussi monter une bonne exposition avec cette somme. Mais si on te dit que tu recevras 50 000 francs et que tu n'en reçois que 10 000, alors ça devient difficile.

Kathriner : J'ai vécu le cas où on avait annoncé 5000 francs et où, à la fin, on s'est retrouvés avec 25 000 francs. Il s'agissait d'une institution qui ne s'était pas vraiment rendu compte de la dimension du projet. Et brusquement, on a pu recevoir de l'argent de partout, là une association, ailleurs un encouragement, etc. Mon problème, c'est que j'aurais bien aimé le savoir plus tôt, j'aurais pu tout planifier autrement. Mais, bien sûr, c'est un problème « de luxe ».

Messmer : Nous versons aux artistes une certaine somme pour leurs frais de production. Ils peuvent en faire ce qu'ils veulent.

Freymond-Guth : Pour moi, le véritable problème, ce sont les expositions pour les bourses fédérales ou d'autres expositions de bourses. J'ai toujours trouvé injuste que ceux qui arrivent au second rang – j'ai été un artiste abonné au second rang, toujours au deuxième tour, rarement gagné quoi que ce soit –, j'ai toujours trouvé très difficile qu'on doive produire un objet, quelquefois à grands frais, et puis on ne reçoit rien.

Chiarenza : Ça a changé.

Feuz : On nous a remboursé les frais de transport.

Freymond-Guth : Oui, on a ses frais de transport remboursés. Pour les *Swiss Art Awards* de la Confédération, si tu as besoin d'un projecteur,

Chiarenza: Das hat sich geändert.

Feuz: Transportkosten haben wir bekommen.

Freymond-Guth: Ja, man kriegt zum Beispiel Transportkosten. Beim Bund, also beim *Swiss Art Award*, haben sie, wenn man einen Beamer gebraucht hat, einen gemietet. Aber jemand, der gemalt hat, hat kein Geld bekommen. Die Konditionen für Stipendienausstellungen waren immer sehr hart. Ich glaube generell, wenn etwas Geld vorhanden ist und man das weiss, kann man auch arbeiten.

Kathriner: Genau, was ich vorhin vielleicht sagen wollte mit meinem komischen Beispiel der wundersamen Geldvermehrung: Das Entscheidende ist doch die Transparenz. Um auf die Eingangsfrage zurück zu kommen, hier scheiden sich die positiven von den negativen Erfahrungen.

Freymond-Guth: Ich würde gerne eine Querfrage stellen. Ist es für euch ein Unterschied, ob ihr in einer Galerie oder in einer öffentlichen Institution ausstellt?

Tisserand: Ja, auf jeden Fall.

Kathriner: Ein gigantischer Unterschied.

Tisserand: Eine Galerie hat ja vor allem ein Mandat für den Verkauf.

Freymond-Guth: Und was ist euch wichtiger?

Chiarenza: Beides.

ils en louent un. Mais un artiste qui peignait n'a pas reçu d'argent. Les conditions des expositions des candidats aux bourses ont toujours été très dures. D'une façon générale, je crois que lorsqu'il y a un peu d'argent et qu'on le sait, on peut travailler.

Kathriner : C'est exactement ce que je voulais dire un peu plus tôt avec mon drôle d'exemple sur le miracle de la multiplication des sous : l'élément décisif est la transparence. Pour en revenir à la question de départ, c'est en cela que les expériences positives se distinguent des expériences négatives.

Freymond-Guth : J'aimerais interrompre la discussion et poser une autre question. Est-ce que cela fait une différence pour vous d'exposer dans une galerie ou une institution publique ?

Tisserand : Oui, certainement.

Kathriner : Une différence énorme.

Tisserand : Une galerie a pour mandat essentiel de vendre.

Freymond-Guth : Et qu'est-ce qui est le plus important pour vous ?

Chiarenza : Les deux.

Tisserand : Disons qu'une bonne galerie, ça aide naturellement.

Rochat : Mais même dans une galerie, toutes les œuvres ne doivent pas forcément être vendues. Lorsqu'un galeriste me dit : OK, montrons ça aussi, alors que ce n'est

Tisserand: Also eine gute Galerie, das hilft natürlich.

Rochat: Auch in einer Galerie müssen nicht alle Werke für den Verkauf sein. Wenn ein Galerist sagt, ok, das zeigen wir, auch wenn es nicht verkäuflich ist, finde ich das spannend. Ich gehe gerne in kommerzielle Galerien, die sich in diesem Punkt von einem Möbel- oder Design-Laden unterscheiden.

Freymond-Guth: Eben, eigentlich geht es immer um eine gute Ausstellung, egal wohin man geht, mit oder ohne Vertrag, kommerziell oder *no-profit*. Oder geht ihr, wenn ihr von einer Galerie eingeladen seid, anders ans Werk?

Feuz: Ich meine, ein Galerist hat ein berechtigtes Interesse Geld zu verdienen und die Verantwortung, dass du als Künstler auch Geld verdienst. Das heisst, er wird dir vielleicht sagen, bring mir doch vier Bilder in der und der Grösse für den Eingangsbereich. Ist das möglich? Und du kannst sagen: ok, aber im Rest der Räume zeige ich, was ich will. Es ist immer ein Kompromiss, zwischen den ökonomischen Interessen und dem künstlerischen Anspruch.

Freymond-Guth: Ist das anders mit einem Kurator?

Feuz: Der Kurator ist ein Diktator.

Messmer: Was?

Feuz: Der Kurator ist ein Diktator. Der Kurator sagt, ich möchte das von dir und das, alles andere interessiert mich nicht.

Freymond-Guth: Du meinst, eine Kuratorin sagt dir, deine Videos sind Scheisse, deine Malerei find ich gut. Ich zeige nur die Malerei, obwohl du seit Jahren eigentlich nur noch Videos machst.

Messmer: Was mich jetzt aber sehr interessiert, ist deine Auffassung vom Kurator. Ich sehe das von meiner Seite natürlich völlig anders. Also, ich finde das jetzt einfach für mich ganz privat extrem spannend, was du erzählst.

Feuz: Ja, ich beobachte, dass der Kurator einen immer grösseren Einfluss im Ausstellungs- und Museumsbetrieb hat. Früher war da ein Musée pas vendable, je trouve ça passionnant. J'aime bien exposer dans des galeries commerciales qui, sur ce point, se distinguent d'une boutique de meubles ou de design.

Freymond-Guth : Justement, en fait, il est toujours question d'une bonne exposition, quel que soit le lieu où on expose, avec ou sans contrat, commercial ou *non-profit*. Ou bien, est-ce que vous abordez votre travail autrement lorsque vous êtes invités par une galerie ?

Feuz : Je pense qu'un galeriste a un intérêt légitime à ce qu'on gagne de l'argent en tant qu'artiste, et c'est sa responsabilité aussi. Cela signifie qu'il va peut-être dire, apporte-moi encore quatre tableaux de telle et telle dimension pour l'entrée. C'est possible ? Et alors tu peux dire : OK, mais dans le reste de l'espace, je montre ce que je veux. C'est toujours un compromis entre les intérêts économiques et les exigences de l'art.

Freymond-Guth : En va-t-il autrement avec un curateur ?

Feuz : Le curateur est un dictateur.

Messmer : Quoi ?

Feuz : Le curateur est un dictateur. Le curateur dit : je veux que tu m'apportes telle et telle œuvre, tout le reste ne m'intéresse pas.

Freymond-Guth : Tu veux dire qu'une curatrice peut te dire : Tes vidéos, c'est nul, mais ta peinture me plaît. Je ne vais montrer que ta peinture bien que tu ne fasses que des vidéos depuis des années ?

Messmer : Moi, ce qui m'intéresse maintenant, c'est ta conception du curateur. De mon point de vue, j'en ai évidemment une conception différente. Alors, à titre tout à fait privé, ce que tu racontes me semble captivant.

Feuz : Oui, j'observe que l'influence des curateurs dans le fonctionnement des expositions et des musées ne cesse de croître. Auparavant, on avait affaire à un directeur de musée ou un conservateur. Depuis une quinzaine d'années, on voit le nom des curateurs apparaître en lettres de plus en plus grandes sur les affiches…

Freymond-Guth : … *curated by* …

umsdirektor oder Konservator. Seit etwa 15 Jahren steht der Name des Kurators immer grösser auf dem Plakat ...

Freymond-Guth: ... *curatet by* ...

Feuz: ... immer grösser im Internet, immer grösser im Katalog. Er hat immer grössere Macht und mischt sich seine Ausstellung zusammen, dass die Künstler und ihre Positionen ein bisschen wie Spielfiguren auf dem Schachbrett seiner Strategie sind.

Chiarenza: Du sprichst nur von Starkuratoren ...

Kathriner: Ja, die beschriebene Strategie ist natürlich ein Karrieremodell für Kuratoren.

Ich frage mich auch immer, warum braucht es jemanden, der vermittelt. Früher gab es diese Vermittler zwischen Kunst und Gesellschaft auch – Museumsdirektoren, Konservatoren, Spezialisten, Connaisseurs. Aber jetzt ist es fast eine Sucht, dass alles vermittelt werden muss.

Freymond-Guth: Früher gab es vielleicht die offizielle Staatskunst, und dann gab es das andere, das von Privaten gezeigt wurde. Heutzutage ist ein grosser öffentlicher Druck da, weil die Öffentlichkeit Geld gibt. Ich finde das merkwürdig. Die wissenschaftliche Forschung, sagen wir an der ETH, muss auch nicht jedem Kindergärtner zugänglich sein.

Messmer: Hätten wir in Olten nicht so wahnsin-

Feuz : ... de plus en plus grandes sur Internet, de plus en plus grandes dans les catalogues. Ils ont un pouvoir croissant, ont une telle façon de combiner leurs expositions que les artistes et leurs positions apparaissent un peu comme des pions sur l'échiquier de leur stratégie.

Chiarenza : Tu parles de curateurs vedettes ...

Kathriner : Oui, la stratégie dont tu parles est évidemment un plan de carrière pour les curateurs. Et je me demande toujours pourquoi il faut quelqu'un qui serve de médiateur. Avant, il existait des intermédiaires entre l'art et la société – directeurs de musées, conservateurs, spécialistes, connaisseurs. Mais aujourd'hui, c'est presqu'une manie, il faut de la médiation pour tout.

Freymond-Guth : Avant, il existait peut-être un art officiel et, à côté, un autre montré par des particuliers. Aujourd'hui, la pression de l'opinion publique a augmenté car c'est le public qui donne l'argent. Je trouve ça curieux. La recherche scientifique, disons à l'EPFZ, ne doit pas non plus être accessible à la moindre jardinière d'enfants.

Messmer : Mais si nous n'avions pas accordé tellement d'importance à la médiation à Olten, le Kunstmuseum Olten n'existerait plus aujourd'hui.

nig viel Wert auf die Vermittlung gelegt, gäbe es das Kunstmuseum Olten heute nicht mehr.

Freymond-Guth: Heute wird mehr geschrieben und auf einer theoretischen Ebene rezipiert.

Kathriner: Gleichzeitig hat sich die ganze Kunstkritik in Luft aufgelöst. Es gibt in den Feuilletons ja keine Kunstkritik mehr. In einem erschreckenden Masse ist das zurückgegangen.

Messmer: Eine Frage interessiert mich noch, wie stellt ihr euch die perfekten Ausstellungsbedingungen oder den perfekten Kurator, den perfekten Galeristen vor.

Rochat: Ja, da würde ich gerne gleich loslegen. Es geht nicht um den Ruhm des Kurators oder um den Ruhm des Museums. Es geht um eine ernst zu nehmende und vertiefte Fragestellung gegenüber der Kunst. Das kann Kunstschaffende zusammenbringen, und es geschieht etwas Aufregendes. Wenn er das leistet, kann ein Kurator auch mehr Platz einnehmen. Es dient allen.

Chiarenza: Genau, es geht um die Qualität der Diskussion.

Tisserand: Ja, es sollte eigentlich zwischen Künstler und Kurator eine gute Osmose geben, dass sich etwas entwickelt. Und in diesem Klima kann ein gestaltender Kurator seinen Raum einnehmen, wenn der Künstler mit seinen Ideen genug Platz findet.

Messmer: Ich würde jetzt gerne in eure Köpfe rein sehen. Christian ...

Kathriner: Was mich in meinem Alltag als Künstler immer beschäftigt, ist die Rolle von Stiftungen. Ich weiss, das ist ein neues Thema. Wenn man mit Institutionen zusammenarbeitet, hat man es automatisch mit Stiftungen zu tun. Ich finde das wirklich ein schwieriges Feld, sozusagen vulkanisches Terrain. Wenn man den Fuss darauf setzt, weiss man nicht, ob man mit einem Batzen Geld rauskommt oder mit einer Ohrfeige. Das ist unglaublich intransparent, und ich glaube, das wäre eine Aufgabe für vi-

Freymond-Guth : De nos jours, on écrit davantage et la réception se fait au niveau théorique.

Kathriner : Mais parallèlement, toute la critique d'art s'est évaporée. Dans les pages culturelles des journaux, on ne trouve plus de critique d'art, elle s'est réduite à un degré terrifiant.

Messmer : Une question m'intéresse encore : quelle idée vous faites-vous de conditions d'exposition parfaites ou du parfait curateur ou de la parfaite curatrice ?

Rochat : Oui, alors là, je me lance. Peu importe la réputation du curateur ou la réputation du musée. L'important c'est de questionner l'art avec sérieux et de manière approfondie. Cela peut rapprocher des créateurs, et alors il se passe quelque chose d'exaltant. Si c'est ce qu'il propose, alors un curateur peut prendre davantage de place. C'est utile à tout le monde.

Chiarenza : Exactement, l'important, c'est la qualité de la discussion.

Tisserand : Oui, entre l'artiste et le curateur, il devrait y avoir une belle osmose pour que se développe quelque chose. Et dans un tel climat, un curateur qui se veut concepteur peut prendre de la place si l'artiste a assez d'espace pour ses idées.

Messmer : J'aimerais pouvoir lire dans vos pensées. Christian ...

Kathriner : Ce qui me préoccupe toujours, dans mon quotidien d'artiste, c'est le rôle des fondations. Je sais, c'est un autre sujet. Quand on travaille avec des institutions, on a automatiquement affaire aux fondations. Je trouve que c'est vraiment un terrain difficile, pour ne pas dire miné. Quand on y met le pied, on ne sait pas si on en ressortira avec quelques sous ou avec une gifle. Ça manque incroyablement de transparence, et je crois que ce serait la tâche de visarte d'apporter un peu de lumière dans tout ça. Savoir comment circule l'argent, s'il y a des parkings à argent et quelles fondations s'intéressent effectivement à l'art. Et en ce qui concerne l'ar-

sarte, dass man das mal beleuchten würde. Also, wie fliesst das Geld, gibt es Geldparkplätze und welche Stiftungen haben tatsächlich ein Interesse an Kunst. Und in Bezug auf das zentrale Argument der Transparenz wäre weiter zu fragen, welche Stiftungen nehmen auf welche öffentlichen Häuser wie viel Einfluss. Für mich ist das nach Jahren im Business eine Blackbox. Aber Stiftungen lassen sich nicht gerne in die Karten gucken.

Freymond-Guth: Die Zeit ist leider um. Ich denke, das war ein interessantes Schlusswort, um weiter nachzudenken.

Redaktion: Ulrich Gerster

gument central de la transparence, il faudrait aussi se demander quelles fondations exercent quelle influence sur quelles institutions publiques. Pour moi, après des années dans le business, ça reste une boîte noire. Mais les fondations préfèrent cacher leur jeu.

Freymond-Guth : Notre temps est écoulé. Ce sera le mot de la fin et une conclusion intéressante qui stimulera notre réflexion.

Rédaction : Ulrich Gerster