Ein Gespräch über den Ausstellungsbetrieb, moderiert von Dorothee Messmer und Jean-Claude Freymond-Guth = Un débat sur le fonctionnement des expositions, animé par Dorothee Messmer et Jean-Claude Freymond-Guth

Autor(en): **Freymond-Guth, Jean-Claude / Messmer, Dorothee / Tisserand, Richard**
Objekttyp: **Article**

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**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-789706

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

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.

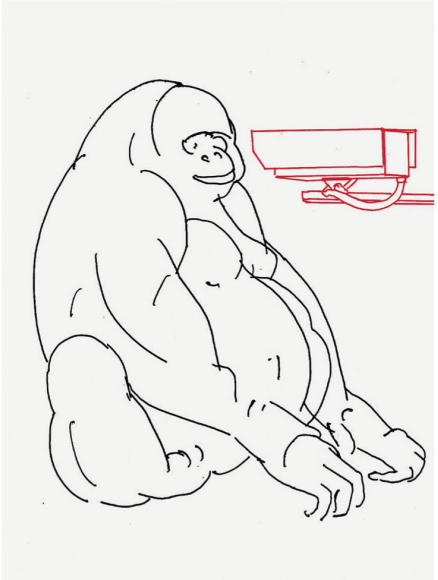
Freymond-Guth: Ich bin Galerist in Zürich. Meine Galerie Freymond-Guth habe ich seit acht Jahren. Schon während dem Kunststudium habe ich einen Ausstellungsraum betrieben, zuerst Les Complices, dann Perla Mode.

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