

Das Privileg der Autonomie wird überschätzt : warum die zunehmende Kritik an Auftragskunst nicht gerechtfertigt ist = Le privilège de l'autonomie est surestimé : le fait que l'art de commande soit de plus en plus critiqué ne nous paraît pas justifié

Autor(en): **Doswald, Christoph**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **119 (2017)**

Heft -: **Tour de Suisse**

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-813160>

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.

Das Privileg der Autonomie wird überschätzt



Manaf Halbouni, *Monument*, 2017.
Installation view, Dresden.
© Manaf Halbouni.
Photo by Manaf Halbouni

Le privilège de l'autonomie est surestimé



Olafur Eliasson, *The New York City Waterfalls*, 2008. Water, scaffolding, steel, grillage and throughs, pumps, piping, intake filter pool frames and filter fabric, led lights, ultra-violet filters, concrete, switch gears, electrical equipment and wiring, control modules, anemometers. Installation view: Brooklyn Bridge, New York, 2008. © Olafur Eliasson. Photo by Julienne Schaer. Courtesy the artist and Public Art Fund

Christoph Doswald

Warum die zunehmende Kritik an Auftragskunst nicht gerechtfertigt ist

D

In Dresden stand vor der Frauenkirche auf dem Neumarkt zwischen Februar und April 2017 eine Intervention des deutsch-syrischen Künstlers Manaf Halbouni: Drei senkrecht gestellte Autobus-Wracks bildeten eine hoch aufragende Wand – eine Barrikade auf dem innerstädtischen Platz, genau dort, wo am 13. Februar 1945 nach einem furchtbaren Bombardement nur Tod und Trümmer zurückgeblieben waren. Pünktlich zum 72. Jahrestag der Kriegs-Tragödie erinnert *Monument* sowohl an dieses Dresdner Trauma wie an die aktuelle Zerstörung der Altstadt von Aleppo in Syrien – dem Vaterland des Künstlers, der seit 2008 im Land seiner deutschen Mutter lebt.

Schon vor der Installation der temporären Kunst-Intervention regte sich in Dresden grosser Widerstand gegen das Vorhaben. Und die darauf folgende Debatte ist, analog zum Zürcher Hafenkran-Streit, ein Lehrstück über die Wirkungskraft und gesellschaftliche Relevanz von Kunst. Dass *Monument* im Auftrag und auf Anregung des Kunsthauses Dresden entstand¹, hat hingegen im Zusammenhang mit der qualitativen Bewertung des Kunstwerks kaum Bedeutung; zu dominant kreiste die öffentliche Diskussion um Ausländerfeindlichkeit, Weltkriegstrauma und Bürgerkrieg.

Dennoch ist es interessant, sich der Debatte von dieser Seite her zu nähern. Denn *Monument* ist ein Auftragswerk, ist konzipiert und realisiert worden, um eine gesellschaftliche Fragestellung mit künstlerischen Mitteln zu thematisieren. Und, das Dresdener Beispiel ist kein Einzelfall. Auf Initiative von Unternehmen, Stiftungen, Museen und der öffentlichen Hand lassen sich immer mehr Künstlerinnen und Künstler engagieren, um sich mit ganz spezifischen und vorgängig mehr oder weniger präzise definierten Fragestellungen zu beschäftigen. Als Folge entstehen teils wegweisende Kunstwerke, etwa

Le fait que l'art de commande soit de plus en plus critiqué ne nous paraît pas justifié

F

Trois grandes épaves d'autobus dressées devant la Frauenkirche sur une place de la ville de Dresde ; telle est l'intervention de l'artiste germano-syrien Manaf Halbouni, visible depuis le 13 février 2017. Ce mur de métal évoque une barricade, à l'endroit où, le 13 février 1945, un terrible bombardement ne laissa derrière lui que mort et décombres. Exactement 72 ans après cette tragédie de la seconde guerre mondiale, *Monument* rappelle aussi bien le traumatisme allemand d'alors que la destruction actuelle de la vieille ville d'Alep en Syrie – pays d'origine de l'artiste, qui vit depuis 2008 en Allemagne, le pays de sa maman.

Avant même l'installation de cette intervention artistique temporaire, le projet a suscité une vive résistance à Dresde. Et les débats qui suivirent constituent (comme cela a été le cas à Zurich avec les discussions à propos de la grue portuaire) un exemple instructif de la force de l'art et de sa pertinence sociale. Le fait que *Monument* ait été suggéré et commandé par le Kunsthaus de Dresde¹, n'a que peu d'importance si l'on veut porter un jugement sur sa qualité artistique, dans un contexte où les discussions publiques étaient dominées par des éléments tels que xénophobie, traumatisme de la seconde guerre mondiale et guerre civile en Syrie.

Il est cependant intéressant de réfléchir à la question sous cet angle. Car, en effet, *Monument* est une œuvre de commande, qui a été conçue et réalisée pour traiter une problématique sociale en recourant à des moyens artistiques. L'exemple de Dresde n'est pas un cas particulier. A l'initiative d'entreprises, de fondations, de musées ou des pouvoirs publics, il arrive de plus en plus fréquemment que des artistes se fassent engager pour se pencher sur une problématique spécifique, définie au préalable



die *New York Waterfalls* von Olafur Eliasson, das Trafalgar-Square-Projekt von Antony Gormley, das Pekinger Olympia-Stadion von Ai Weiwei und Herzog de Meuron oder, um etwas weniger weit zu schweifen, der verspielte Brunnen auf dem Basler Theaterplatz von Jean Tinguely.

Trotz dieser erfolgreichen Integration von Kunst in gesellschaftliche Kontexte ausserhalb der institutionellen Mauern – notabene ein modernistisches Credo –, melden sich vermehrt Stimmen, die diesen Trend zur Vergesellschaftlichung von Kunst mit deutlichen Worten kritisieren. «Der herrschende Trend der Gegenwartskunst geht zur Neo-Patronage. Die Grosskünstler wirken als Designer sozialer Distinktion im Dienst potenter Auftraggeber», kritisiert etwa Beat Wyss. «Dem Volk fallen dabei die Kunstspektakel vom Gabentisch zu.»² Wyss und andere Kritiker der Auftragskunst bemühen einen Kunstbegriff, der der Kunst wenig Vergnügungs- und Unterhaltungswert zugesteht. Nur spröde Kunst ist gute Kunst. Nur moralische Kunst ist gute Kunst. Nur kritische Kunst ist gute Kunst. Und analog dazu: Nur arme Künstler sind gute Künstler.

Obwohl weit von der Realität entfernt, ist das heute verbreitete Berufsbild des Künstlers stark von idealistischen, ja romantisierenden Werten geprägt. Alleine im Atelier, abgeschottet von den profanen Niederungen der Wirklichkeit, ohne über das Existenzminimum hinausgehende materielle Ansprüche, entwickeln die Künstler ihre Werke – Bilder, Skulpturen, Zeichnungen, Videos oder Installationen, die sich im Referenzsystem der Kunst behaupten müssen. Es entstehen autonome Kunstwerke von autonomen Künstlerinnen und Künstlern, die an den Paradigmen der Moderne, ergo an ihrem Innovationsgehalt gemessen werden. Und Autonomie, so die Formel der Kreativität, sei nicht nur Voraussetzung für die Entwicklung von Neuem, sie ist ein einmaliges Künstler-Privileg.

Im Umkehrschluss stehen Auftragswerke seit einem Jahrhundert unter starkem Beschuss. Das hängt ursächlich auch mit dem kritisch bewerteten Nationalismus zusammen, der sich ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Europa manifestierte. Kunst und Künstler wurden, wie alle anderen Lebensbereiche, davon erfasst und dafür instrumentalisiert, besonders im 1. Weltkrieg. Kein Wunder, dass sich viele junge Maler euphorisiert

de manière plus ou moins précise. Il en ressort des œuvres d'art souvent remarquables, comme par exemple *New York Waterfalls* d'Olafur Eliasson, le projet Trafalgar-Square d'Antony Gormley, le stade olympique de Pékin d'Ai Weiwei et Herzog et de Meuron ou, plus près de chez nous, la fontaine de Jean Tinguely sur la place du théâtre à Bâle.

Malgré cette intégration d'œuvres d'art dans des contextes sociaux hors des murs institutionnels (un credo moderniste), des voix de plus en plus nombreuses s'élèvent pour critiquer cette tendance à la « socialisation » de l'art. « Dans l'art contemporain, il y a une tendance dominante à aller vers le néo-patronage. Les grands artistes fonctionnent comme créateurs de distinction sociale au service de puissants commanditaires », critique Beat Wyss. « Le grand public est prié de simplement apprécier ce qu'on lui propose. »² Wyss et d'autres voix critiquant l'art de commande recourent à une conception de l'art qui ne lui accorde aucune fonction de divertissement ou d'amusement. Seul l'art austère peut être un bon art. Seul l'art moral est un bon art. Seul l'art critique est un bon art. Et, en parallèle : seul un artiste pauvre est un bon artiste.

Bien que très éloigné de la réalité, le profil professionnel de l'artiste est aujourd'hui souvent marqué par des valeurs idéalistes et teintées de romantisme. Seul dans son atelier, préservé des contingences de la réalité, sans exigences matérielles allant au-delà du minimum vital, l'artiste crée ses œuvres – tableaux, sculptures, dessins, vidéos ou installations, qui doivent s'affirmer au sein du système de référence de l'art. Des œuvres autonomes sont créées par des artistes autonomes, qui sont évaluées en fonction du paradigme de la modernité, soit en fonction de leur originalité (caractère innovateur). Et, dans ce contexte, l'autonomie n'est pas seulement la condition indispensable au jaillissement de la nouveauté, elle est un privilège unique de l'artiste.

Inversement, les œuvres de commande sont sous le feu de la critique depuis un siècle. C'est en partie lié, à l'origine, au nationalisme (critiqué) qui s'est manifesté en Europe dès la seconde moitié du 19e siècle. L'art et les artistes furent, comme tous les domaines de la vie, touchés et instrumentalisés, en particulier durant la 1ère guerre mondiale. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que de nombreux jeunes peintres se mirent avec eupho-



in den Dienst des Vaterlands stellten, den Krieg mit Bildern verherrlichten, den heroischen Kampf auf den Schlachtfeldern praktizierten – und dort, wie etwa Franz Marc und August Macke, nicht selten den Tod fanden.

Dem nationalistischen Trauma, das von Nationalsozialismus und Faschismus noch vertieft wurde, ist das Autonomiestatut mindestens ebenso geschuldet wie den Modernisten mit ihrer bedingungslosen Forderung der Internationalisierung der Kunst. Das daraus resultierende Misstrauen gegenüber jeglicher Beeinflussung und Vereinnahmung ist verständlich, aber in seiner dogmatischen Form übertrieben, vor allem aber kontraproduktiv für die Entwicklung von Kunst und Gesellschaft. Gerade in einer Gegenwart, die wieder vermehrt von nationalistischem Zeitgeist geprägt wird, ist es dringend nötig, dem von rigiden Stellungsbezügen geformten Diskurs, mit differenzierten Haltungen zu begegnen. Und zwar auf allen Seiten: bei den Künstlern, den Kuratoren, den Kritikern, den Politikern, den Auftraggebern.

Es mangle «im Bereich der Kunst oft an Erfahrung und Ethos [...], wenn es um Aufträge geht», klagt Wolfgang Ullrich. «Viele Künstler, obwohl wie kaum jemand sonst durch einen Markt definiert, hängen noch an einem aus der Zeit der Avantgarden stammenden Selbstverständnis von Autonomie, reagieren also empfindlich auf Vorgaben und Regeln und sehen sich lieber als Rebellen denn als korrekte Geschäftsleute. Auftraggeber und gerade private Sammler tun sich umgekehrt oft schwer, das Verhalten von Künstlern richtig einzuschätzen. Entweder erwarten sie von ihnen naiv dasselbe wie von anderen Vertragspartnern, oder aber sie fassen Künstler nur mit Samthandschuhen an und lassen ihnen jede Marotte und Schikane durchgehen. Beides droht die Qualität der Auftragsarbeit zu beeinträchtigen, die einmal beschränkt, im anderen Fall beliebig-bequem zu werden droht.»³

Wie nahe Scheitern und Erfolg der Auftragskunst liegen können, lässt sich in der Turbinenhalle der Tate Modern in London beobachten. Seit 2000 werden dort im jährlich wechselnden Turnus neue, speziell für diesen Standort geschaffene, Kunstwerke entwickelt. Louise Bourgeois machte den Anfang: Sie platzierte drei besteigbare Aussichtstürme in der Halle, zusammen mit *Maman*, einer Riesenspinne. Dadurch entstand ein kolossales Ensemble, das passgenau mit der Dimension des monu-

rie au service de la patrie, glorifièrent la guerre dans leurs œuvres, et participèrent au combat héroïque sur le champ de bataille, en y laissant parfois leur vie, comme ce fut le cas pour Franz Marc et August Macke.

La revendication d'un statut d'autonomie s'explique autant par le traumatisme nationaliste, qui fut encore aggravé par le national-socialisme et le fascisme, que par le modernisme, qui demandait sans conditions une internationalisation de l'art. La méfiance qui en résulte par rapport à toute influence et toute exploitation est compréhensible, mais elle est exagérée dans sa forme dogmatique, et surtout elle ne favorise pas le bon développement de l'art et de la société. Précisément dans une époque actuelle à nouveau marquée par un certain esprit nationaliste, il est urgemment nécessaire de répondre de manière nuancée et bien argumentée à ce discours formé sur la base de positions rigides. Et cela à tous les niveaux : auprès des artistes, des commissaires d'exposition, des critiques, des personnalités politiques, des commanditaires.

Wolfgang Ullrich déplore le fait que « dans le domaine des arts, il y a souvent un manque d'expérience et d'éthique [...], lorsqu'il est question de mandats ». « De nombreux artistes, bien qu'ils soient par ailleurs en quelque sorte définis par un marché, réfléchissent encore en s'appuyant sur l'évidence de l'autonomie, alors que cette conception date du temps de l'avant-gardisme ; ils réagissent par conséquent de manière sensible aux prescriptions et aux règles et se voient plus volontiers comme des rebelles que comme des entrepreneurs. Les commanditaires et les collectionneurs (surtout privés) ont quant à eux de la peine à évaluer correctement le comportement des artistes. Soit ils attendent naïvement d'eux la même chose que ce qu'ils attendent d'autres partenaires contractuels, ou alors ils prennent des gants pour leurs relations avec les artistes et acceptent n'importe quel souhait ou caprice. Dans les deux cas, la qualité du travail de commande est menacée, soit du fait d'une trop grande restriction soit du fait d'un trop grand confort. »³

Pour l'art de commande, le succès et l'échec sont souvent très proches l'un de l'autre ; on le constate dans la Salle des turbines de la Tate Modern à Londres. Depuis 2000, une nouvelle œuvre y est installée chaque année, spécialement conçue pour cet endroit. Louise Bourgeois

85





Ai Weiwei, *Sunflower Seeds*, 2010. Sculptural installation.
(The Unilever Series, Tate Modern, London)
© Ai Weiwei/Tate Photography

mentalen Raumes spielte, die Besucher involvierte und sie damit zum integralen Element der Inszenierung erklärte. Auf Partizipation setzte auch Ai Weiwei (2010): Seine *Sunflower Seeds*, ein Beet aus Abermillionen handgefertigter Sonnenblumenkerne aus Porzellan, bedeckte fast vollständig den Hallenboden. Das Projekt war ein derartiger Publikumsmagnet, dass die Aktion zeitweise unterbrochen und die Spielregeln angepasst werden mussten. Publikumswirksam und künstlerisch gelungen zeigten sich auch die Projekte von Olafur Eliasson (2003) und Carsten Hoeller (2007) – ein romantischer Sonnenuntergang im Zeitraffer (Eliasson) und eine skulpturale Rutschbahn für Kunstfreunde (Hoeller). Der Rest der in den ersten Jahren von Unilever gesponserten Ausstellungsserie ist Schweigen.

Die Tate Modern ist keineswegs ein Einzelfall, das britische Ausstellungsinstitut steht in einer neuen Tradition von Patronage, die sich – wie etwa das Gesellschaftsengagement der Mobiliar-Versicherung⁴ oder das Projekt der «neuen commanditaires»⁵ – nicht mehr nur im klassischen Kunst-Kontext bewegen, sondern sich weitreichend in gesellschaftliche Belange einschreiben. In einer Synthese von Renaissance und utopischer Moderne sind beide Projekte dahingehend angelegt, Kunst als Innovationstreiber gesellschaftlich zu verankern. «Die Aktion findet innerhalb einer Kunstszenen statt, die von ihren üblichen Grenzen befreit ist und jeden Punkt eines Territoriums betreffen kann», schreiben die neuen Auftraggeber und fordern, dass «die Beziehungen zwischen

lança la série : elle plaça dans la halle trois tours d'observation ainsi que *Maman*, une araignée géante. Un ensemble colossal fut ainsi créé, qui jouait parfaitement avec la dimension de cet espace monumental, en impliquant les visiteurs et en les transformant en parties intégrantes de l'œuvre. Ai Weiwei (2010) misa également sur la participation : ses *Sunflower Seeds*, un parterre composé d'une multitude de graines de tournesol en porcelaine, faites à la main, recouvrait presque entièrement le sol de la halle. Le projet attira tant de public qu'il dut parfois être temporairement interrompu et que les règles du jeu durent être adaptées. Le succès public et artistique fut également au rendez-vous pour les projets d'Olafur Eliasson (2003) et de Carsten Hoeller (2007) – un coucher de soleil romantique en accéléré (Eliasson) et des toboggans géants pour amateurs d'art (Höller). Le reste est silence ; nous préférons ne pas parler des autres œuvres en ce lieu, sponsorisées par Unilever.

La Tate Modern n'est pas un cas isolé ; l'institut britannique s'inscrit dans une nouvelle tradition de patronages qui, comme par exemple l'engagement social de la société d'assurance La Mobilière⁴ ou le projet des « nouveaux commanditaires »⁵ – n'évoluent plus dans le contexte classique de l'art, mais ont des visées d'ordre social. Ces deux projets représentent une forme de synthèse entre Renaissance et modernité utopique, cherchant à intégrer l'art dans la société comme une source d'innovation. « L'action se déroule sur une scène de l'art sortie de ses murs et dressée en n'importe quel point

86



allen beteiligten Gruppen von Vertrauen und Verständnis und nicht von Machtausübung oder Reglementierungen bestimmt» wird.⁶

Im Unterschied zur oftmals sehr machtpolitisch geprägten Renaissance-Patronage sind die aktuellen Auftraggeber aufgeklärte, selbstreflektierte Körperschaften oder Individuen. Während im 15. Jahrhundert dezidierte, vertraglich geregelte Aufträge für Kunstwerke erteilt wurden und der Handel mit Kunst einer streng geregelten Systematik gehorchte⁷, stehen wir heute an einem neuen Punkt der Kunstgeschichte: am Übergang vom romantischen zum post-romantischen Künstlerstatus. «Wir sind der Überzeugung, dass nur durch die Vernetzung und Bündelung verschiedener Kompetenzen nachhaltige und innovative Lösungen für die Zukunft entstehen können. Darum fördern wir den aktiven Austausch zwischen Wissenschaft, Wirtschaft, Kunst und Gesellschaft. Im Zentrum steht unser Anliegen, die Fantasie und Kreativität jedes einzelnen anzuregen, um nachhaltiges Denken und Handeln zu fördern: nicht nur die grossen, sondern auch viele kleine Änderungen wirken sich positiv auf unsere Zukunft aus.»⁸

Es geht bei der aktuellen Patronage nicht – wie etwa in der Renaissance – um eine wirtschaftliche Fragestellung, sondern um ein neues Künstler-Berufsbild: gesellschaftlich engagiert und wissenschaftlich vernetzt, operiert und agiert der Künstler als Katalysator von unterschiedlichen beruflichen Disziplinen. Er tut dies nicht als Dienstleister, aber auf Augenhöhe mit den Auftraggebern und behauptet damit auch seine Position mit Verweis auf eine vernetzte Eigenständigkeit und Autonomie des Denkens und Handelns.

- 1 *Monument* wurde im Rahmen des Kulturfestes *Am Fluss. Zu Kulturen des Ankommens* und des Dresdner Gedenkens für die Opfer von Krieg und Gewalt konzipiert und realisiert, zeitgleich zu einer Ausstellung im Kunsthaus Dresden. Vgl. hierzu: www.kunsthausemdresden.de.
- 2 Beat Wyss, «Wo bleibt die Avantgarde» in: *Neue Zürcher Zeitung*, 7. November 2016, S. 27.
- 3 Wolfgang Ullrich, «Schieb's dir in den Hintern», in: *DIE ZEIT*, Nr. 31/2015, 30. Juli 2015.
- 4 Vgl. hierzu: www.mobiliar.ch/die-mobiliar/engagement, 10. März 2017.
- 5 Vgl. hierzu: www.nouveauxcommanditaires.eu, 10. März 2017.
- 6 <http://www.nouveauxcommanditaires.eu/en/22/about>, 10. März 2017.
- 7 Vgl. hierzu: Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder, Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M., 1987.
- 8 www.mobiliar.ch/die-mobiliar/engagement/unsere-haltung, 10. März 2017.

d'un territoire. », écrivent les nouveaux commanditaires, en considérant que « les relations entre toutes les parties concernées sont régies par la confiance pour s'entendre, et non par un acte d'autorité ou des réglementations. »⁶

A la différence du patronage de la Renaissance, qui était souvent marqué par une forte dimension politique et de pouvoir, les commanditaires actuels sont des collectivités ou des individus éclairés adoptant une démarche réfléchie. Alors que, au 15^e siècle, les mandats étaient assez autoritaires, et que le commerce de l'art respectait une systématique strictement réglée⁷, nous sommes aujourd'hui à une nouvelle étape de l'histoire de l'art, au point de transition entre romantisme et post-romantisme, pour ce qui est du statut de l'artiste. « Nous sommes convaincus que seules l'interconnexion et la focalisation de différentes compétences peuvent générer des solutions novatrices et durables pour le futur. C'est pourquoi nous encourageons les échanges actifs entre les sciences, l'économie, les arts et la société. Notre objectif majeur est de stimuler l'imagination de chaque individu : ce ne sont pas seulement les grands changements qui ont un impact positif sur notre avenir, mais la multiplication des petits. »⁸

Le patronage actuel ne s'inscrit pas – comme par exemple à la Renaissance – dans une problématique principalement économique et tient compte d'un nouveau profil professionnel de l'artiste : socialement engagé et en lien avec le monde scientifique, l'artiste fonctionne et agit comme catalyseur pour différentes disciplines professionnelles. L'artiste ne fait pas cela en tant que prestataire, mais dans un rapport d'égal à égal avec les commanditaires, en affirmant sa position, en se référant à une indépendance s'appuyant sur un réseau et à une autonomie de la pensée et de l'action.

- 1 *Monument* a été conçu et réalisé dans le cadre d'un festival culturel et en mémoire des victimes de la guerre et de la violence, parallèlement à une exposition au Kunsthaus de Dresde. Informations : www.kunsthausemdresden.de.
- 2 Beat Wyss, «Wo bleibt die Avantgarde», dans : *Neue Zürcher Zeitung*, 7 novembre 2016, p. 27.
- 3 Wolfgang Ullrich, «Schieb's dir in den Hintern», dans : *DIE ZEIT*, No 31/2015, 30 juillet 2015.
- 4 Cf. à ce sujet : www.mobiliere.ch/la-mobiliere/engagement, 10 mars 2017.
- 5 Cf. à ce sujet : www.nouveauxcommanditaires.eu, 10 mars 2017.
- 6 <http://www.nouveauxcommanditaires.eu/en/22/about>, 10 mars 2017.
- 7 Cf. à ce sujet : Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder, Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M., 1987.
- 8 www.mobiliere.ch/la-mobiliere/engagement/notre-responsabilite, 10 mars 2017.

