

Histoire de l'art - marché de l'art : le musée d'art moderne en Suisse

Autor(en): **Griener, Pascal**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Traverse : Zeitschrift für Geschichte = Revue d'histoire**

Band (Jahr): **9 (2002)**

Heft 1

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-21598>

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.

HISTOIRE DE L'ART – MARCHÉ DE L'ART

LE MUSÉE D'ART MODERNE EN SUISSE

PASCAL GRIENER

Pour Matthias Waschek

Il n'existe pas d'histoire de l'art neutre, ni de présentation muséale objective. Mais s'il est aisé pour un lecteur de repérer les a-prioris d'un texte sur l'art et son histoire, un visiteur éprouvera plus de peine à interroger un dispositif régissant l'exposition d'œuvres concrètes – dispositif par nature visuel, et non discursif.¹ La tâche de l'histoire de l'art actuelle devrait être de mieux prendre en compte l'analyse et l'histoire de ces dispositifs, et de considérer leur origine, comme leur rapport aux réflexions contemporaines.²

A cet égard, notre époque vit une situation paradoxale: l'histoire de l'art universitaire, et celle pratiquée dans les musées d'art ou dans les galeries d'art moderne commencent à diverger fortement. Cette divergence apparaît au cœur du débat sur l'«origine de l'art moderne». Alors que des historiens comme Francis Haskell ont – depuis longtemps – mis en question une vision téléologique du devenir de l'art moderne, qui fait par exemple des réalistes comme Courbet les annonciateurs des impressionnistes, et de Monet le père de l'expressionnisme abstrait, de nombreux musées suisses – au premier rang, la fondation Reinhart à Winterthur, et plus récemment, la collection Beyeler à Riehen – appuient leur présentation sur ce modèle téléologique même, sans qu'il paraisse démodé au public.³ Or ce modèle a été conçu et instrumentalisé par le marché de l'art, parce qu'il offre de nombreux avantages pragmatiques. Je désirerais en esquisser les composantes principales, avant de démontrer son impact sur la muséographie suisse de ces dernières années.

La première composante de l'histoire de l'art mercantile est la *typologie*. Au 18^e siècle, surtout en France, peu de collections de peintures étaient véritablement ouvertes au public. L'exposition brève précédant les ventes aux enchères offrait une des rares occasions de contempler des chefs-d'œuvre avant leur disparition dans une nouvelle collection privée.⁴ De telles expositions se multiplièrent dans la deuxième moitié du siècle, mais elles duraient peu de jours. Afin de permettre aux marchands de mieux juger la qualité, l'autographie d'une œuvre en la comparant à une image mentale prégnante, les ■ 17

marchands devisèrent un système mémoratif qui reliait de manière sûre le *nom* d'un artiste – Corrège, par exemple – à l'image d'une peinture authentique, accessible de ce maître, qui présentât toutes les caractéristiques trahissant sa main. Le premier théoricien de la typologie est François Joullain, en 1786.⁵ L'avantage pratique de son système est évident: il relève d'un *ars memoriae* séculaire. Cependant, il cause une simplification, une standardisation considérable de l'œuvre d'un peintre, en le réduisant à une image unilatérale, véritable produit de *marque*. Au nom d'une telle référence, toute œuvre expérimentale et non signée d'un artiste risque d'être exclue de son corpus. Davantage, cette vision est répercutée sur le public; les faussaires même ordonnent tout naturellement leur production sur elle. L'ancrage de ce modèle dans la théorie des musées sera très rapide: il est effectué par Gault de St-Germain, lorsqu'il rédige une histoire de l'art fondée sur les *exempla* du jeune musée du Louvre.⁶

La deuxième composante de l'histoire mercantile est l'appréhension purement *visuelle*, optique de l'histoire de l'art. Jusqu'au 19e siècle, les peintures exposées dans les musées comme dans les collections privées européennes ont pour vocation, certes d'instruire ou de plaire, mais aussi d'orner un lieu. La juxtaposition relativement compacte et symétrique des toiles reste largement pratiquée. Elle imite le décor d'un salon aristocratique. John Ruskin sera le premier à réclamer une disposition nouvelle des œuvres sur les cimaises – à hauteur des yeux exclusivement, et soigneusement séparées par de généreux espaces. L'enjeu de cette disposition est une méditation concentrée de l'œuvre. Le cadre d'une peinture dessine alors les limites d'une expérience visuelle, et postule la lecture des formes, moins comme des linéaments d'une représentation à déchiffrer, que comme les effets d'un geste pictural, d'une volonté artistique immédiatement accessible au spectateur.⁷ La peinture impressionniste a thématiquement cette sensibilité pour le fait optique pur, ce que Clémenceau appelait «la vision rétinienne».⁸ Au 20e siècle, ce dispositif a triomphé dans la majorité des musées; les collections modernes présentent leurs pièces dans des cadres simples, des espaces dépouillés qu'il est impossible d'assimiler à un intérieur privé.

Enfin, j'ai déjà évoqué la troisième composante, une approche téléologique de l'art.⁹ Celle-ci ne considère dans l'art ancien que ce qui préfigure l'art contemporain. Le reste de cet héritage ne vaut que l'oubli dans lequel il doit sombrer. Chez Signac théoricien, mais surtout dans l'*Entwicklungsgeschichte* de Julius Meier-Graefe ou la *Lebendige Kunstwissenschaft* de Hans Tietze,¹⁰ l'art ancien est ainsi assigné à répondre à des questions présentes; il vit par ce qu'il lègue à l'art moderne, et dans la mesure où il le nourrit. Les effets

18 ■ pragmatiques d'une telle analyse furent très tôt exploités; ils permettaient de

faire, comme on dit, d'une pierre deux coups. A la fin du 19^e siècle, les marchands d'art ont supplanté les Salons comme intermédiaires entre les amateurs et les artistes. Leur tâche principale consiste à prouver à leur clientèle que même les œuvres récentes les plus osées du marché de l'art relèvent d'une longue et rassurante tradition, et qu'à ce titre, elles constituent une valeur sûre. A cet effet, les peintures impressionnistes sont encadrées de moulures d'or souvent anciennes, qui ajoutent une connotation bienvenue à l'œuvre ainsi mise en valeur: il s'agit bien d'une peinture précieuse, comparable à un Rembrandt ou un Fragonard. Le modèle évoqué renforce cette association, tout comme il permet de montrer que les œuvres anciennes annonciatrices de l'art moderne sont aussi «modernes» par anticipation. Durant l'entre-deux guerres, des marchands comme Joseph Duveen, des experts comme Bernard Berenson et des directeurs de musée comme Alfred Barr surent tirer tous les avantages d'une telle configuration, en Europe comme aux Etats-Unis.¹¹ Berenson, devant authentifier pour Duveen un panneau de la Renaissance massivement restauré, l'attribua à Piero della Francesca et souligna ainsi sa modernité: "The handling of your little picture reminds me of Cezanne. It has become a commonplace to assert that this greatest of modern French masters had a sense of form and a feeling for atmosphere and placing singularly like Piero's. It was left to your 'Crucifixion' to reveal how curiously like these two great artists are in handling as well [...]."¹² Et lorsqu'Alfred Barr organisa l'exposition d'art cubiste au MOMA de New York en 1936, il orna le catalogue d'une couverture, qui retraçait les racines de l'art moderne jusqu'aux temps les plus reculés.¹³

Les collections suisses du début du siècle, de la collection Hahnloser à la collection Reinhart, ont été très marquées par la constellation ternaire que je viens de décrire.¹⁴ Les collections suisses les plus raffinées délaissent alors l'art suisse local ou ancien, enfin l'art académique français, pour se tourner vers les avant-gardes internationales. Avec la fondation Beyeler, ce lieu commun se voit sanctifié par l'institution muséale jusqu'au 21^e siècle. Marchand d'art, le donateur a mis en scène sa vision de l'art moderne, celle-là même qui a sous-tendu son offre à sa clientèle fortunée. La qualité des œuvres exposées, exceptionnelle, n'est pas en cause. Cependant, la grande majorité des pièces satisfait la typologie des artistes représentés; elles possèdent, à cet égard, un caractère presque paradigmatique. Un Monet, un Cézanne se reconnaissent immédiatement: ils correspondent à l'image mentale qu'évoque leur nom, et qui guide les acquéreurs de tableaux. Quant aux noms mêmes, ils appartiennent tous au Gotha des artistes reconnus. De son propre aveu, Ernst Beyeler a collectionné et vendu les valeurs sûres: "[...] it seems that I am not an explorer. I would rather wait and watch to see how things develop."¹⁵ Au ■ 19

premier rang, son intérêt s'est concentré sur ce qu'on appelle en allemand les *Klassische Moderne*, ou sur des peintres célèbres dès l'avant-guerre, comme Picasso ou Matisse. Enfin, à grands frais, le fondateur du musée a acquis des œuvres «généalogiques», tels un Cézanne et un Monet: ces peintures figurent en bonne place, comme annonciatrices de l'abstraction lyrique et géométrique, européenne comme américaine. Des sculptures africaines mêlent leurs formes primitives aux pièces européennes – rappel d'une mise en rapport entre cubisme et «art nègre», exploitée par le marchand d'art Paul Guillaume, et qui suscita des «juxtapositions» dès les années 1930, par exemple à la fondation Barnes à Merion.¹⁶ Une vision formaliste de l'histoire de l'art s'étale ainsi sur les murs dépouillés du musée signé Renzo Piano – une vision qu'explique le catalogue, en conférant aux œuvres la valeur de propositions optiques sur la réalité du monde: “In fact, just like the other protagonists of our civilization, artists are searching for reality.”¹⁷ Et cette vision de l'histoire de l'art reste soumise à une théorie ancienne, fossilisée, réduite à l'état de *catachrèse* – devenue si évidente, que personne n'en remarque plus le caractère hautement idéologique.

Généalogies visuelles, juxtapositions optiquement suggérées, simplification typologique de la production des artistes, enfin muséalisation d'une historiographie de l'art offrent au public des amateurs comme des acheteurs les principes d'un gai savoir aisé à assimiler. De nombreuses galeries d'art suisses y trouvent leur compte, dont les clients rêvent de célébrer les mêmes valeurs, dans l'espace privé de leur villa. Pour mesurer le caractère tyrannique d'un tel système, il suffit d'y opposer un contre-exemple d'une rare acuité: la collection Weinberg de Zurich.¹⁸ Régulièrement exposé en tout ou en partie, cet ensemble a ceci de remarquable qu'il regroupe des œuvres d'une qualité exceptionnelle, mais en dehors de tout souci de *typologie*. A tel point qu'en contemplant les plus étranges de ces peintures, l'amateur ne sait à quel *nom* les rapporter. Un superbe tableau du Greco – peintre rare, dont il ne reste guère d'œuvres en mains privées – s'inspire presque *verbatim* d'une *Crucifixion* du Tintoret.¹⁹ D'un point de vue moderne, l'œuvre ne comporte nulle originalité; davantage, l'œil non expert n'y reconnaît guère un Greco, du moins tel que nous avons l'habitude de nous le figurer. Sur l'œil exercé au contraire, l'œuvre exerce une grande fascination, parce qu'elle trahit la passion qui dut agiter l'artiste lorsqu'il contempla l'œuvre du Tintoret. Cette passion ne s'accompagne nullement de servilité: Greco médite, accentue tel passage de l'original, tantôt dédaigne la reprise de tel détail inutile. La copie relève ici d'un lent travail d'appropriation originale du style d'autrui. Deux autres magnifiques tableaux de la collection Weinberg proposent une leçon similaire: un crâne, peint sur cuivre par un

de Chavannes. Le crâne, représenté aux trois-quarts, poli de manière presque obsessive, a clairement été exécuté par un technicien virtuose. Il surgit dans l'ombre, et occupe tout le plan du tableau. Nul ornement, nul autre détail ne distrait le regard. Ce paradigme d'austérité a conservé son cadre original – un réseau presque sensuel de feuillages à la dorure sonore. Le contraste est saisissant: il fait oublier que cette pièce remarquable ne connaît toujours pas son *auteur*. Dans un très bel essai, le collectionneur Rolf Weinberg évoque l'étrange pouvoir des visages peints. Le *Portrait d'homme*, signé «Puvis de Chavannes», compte parmi les toiles dont il est fier – et pourtant, son attribution reste problématique, le modèle, un inconnu. Sa finesse, sa sûreté d'exécution demeurent pourtant, persistantes. Weinberg avoue justement: «Ich habe dieses Gesicht auch nach Jahren nie als langweilig empfunden; es geht etwas Fragendes, Bescheidenes, aber auch Selbstsicheres von ihm aus, Wissendes, aber nichts Überhebliches, es ist weder hässlich noch geschönt.»²⁰ Quant aux représentations de genre ou d'histoire, dans la même collection, elles renversent les catégories patiemment assimilées par le visiteur familier des grands peintres. Qui reconnaîtrait un Toulouse Lautrec dans les *Deux chevaliers en armure* de 1900?²¹ La peinture, radicalement atypique, pointe l'intérêt de l'artiste pour l'opérette «moyenâgeuse» – une revue parisienne intitulée *Chilpéric* avait recueilli un succès de mode en 1895. Toulouse-Lautrec exécute cette œuvre juste avant sa mort. Toquade? Désir de rompre avec soi-même? Simple curiosité pour une dernière expérience? Nul ne le saura jamais. La toile, trouvée dans l'atelier du peintre après sa mort, porte le tampon d'atelier, preuve de son authenticité irréfutable. Négligée par le notaire chargé de l'inventaire après décès, elle eut été impitoyablement rejetée du catalogue raisonné de Toulouse-Lautrec: en effet, elle ne trouve guère d'analogue, ni dans le corpus des œuvres, ni dans la biographie de l'artiste.²²

Dans la collection Weinberg, les œuvres d'art légitiment leur présence par leur valeur expérimentale: elles documentent une tentative inédite, une recherche parfois tâtonnante mais toujours originale d'un peintre dans le dédale des styles, des références et des mouvements artistiques. Une telle collection donne la mesure d'un modèle qui nous arracherait enfin aux images d'Epinal de la modernité. Mais les œuvres qui illustrent ce modèle original, offrent-elles *de bons investissements*?

Il est aisé de reconnaître que le marché de l'art, lui, fonctionne sur des principes diamétralement opposés: la création d'une vision stéréotypée, simpliste des productions d'un artiste, qui le font immédiatement reconnaître; enfin, la sacralisation du Nom d'artiste. La manipulation du Nom occupe en effet une position-clé dans la vente d'objets d'art, en contribuant substantiellement à la création de la valeur. Il n'est pas inutile de reconnaître les développements ■ 21

qui débouchèrent sur une telle situation à l'ère moderne, pour le plus grand bénéfice de quelques marchands de tableaux célèbres. C'est au tournant du 19e et du 20e siècle que se développe une approche formaliste de la peinture, qui tente de ne voir dans un artiste que la somme des œuvres authentiques sorties de sa main. Ainsi, il revient à Bernhard Berenson d'avoir développé un concept de «personnalité artistique» entièrement basé sur des critères formels. Sans grand égard pour la biographie des artistes concernés, ni pour leur existence historique, cet historien définit la personnalité artistique comme le créateur hypothétique de peintures aux caractéristiques stylistiques analogues, susceptibles de former un corpus cohérent. L'idée n'était pas tout à fait neuve. Le plus grand connaisseur et théoricien anglais du 18e siècle, Jonathan Richardson, l'avait utilisée brièvement dans le champ littéraire: rêvant d'un poète parfait, qui combinerait le génie de Milton à celui de Pope, il imagina une personnalité littéraire auquel il conféra un visage imaginaire, composé des portraits des deux auteurs: «Milton-Pope».²³ Dans la même veine, lorsqu'il ne put identifier un peintre avec certitude, Berenson baptisa des groupes d'œuvres similaires à l'aide de noms fictifs – tel le fameux «Amico di Sandro» (Botticelli), auquel il attribua un vaste corpus.²⁴ Plus tard, il délaissa cette technique, mais non sans avoir «découvert» le peintre ô combien prolifique et éclectique, qui répondait si bien au nom d'«Amico di Nessuno». Berenson n'abandonna pourtant pas la pratique de la nomination; cependant, il s'en tint aux noms réels et fameux, pour le plus grand plaisir des marchands qui quémandaient ses expertises. La tâche cruciale du connaisseur, selon Berenson, consistait donc à *nommer* des œuvres d'art dans le sens le plus fort du terme. Il comprit sa tâche selon trois modèles – linguistique, biblique et magique. Au premier niveau, Berenson répétait que les noms ne composent que des outils pratiques, qui nous permettent de parler des choses, ni plus ni moins: “Without them [the names], it is almost impossible to make things subject for discussion, for conversation.”²⁵ Une telle analyse lui permettait de réduire sa responsabilité en cas d'attribution erronée. Une attribution constitue alors un simple moyen d'étiqueter des objets, pour en parler avec précision. Encore aujourd'hui en Suisse, une expertise ne possède aucune valeur juridique certaine; l'expert ne prend aucun risque en étiquetant une œuvre. A un second niveau, le procès de nomination acquiert un lourd poids symbolique chez Berenson. Avec sa modestie accoutumée, le connaisseur & son épouse se comparèrent à Adam, qui conféra des noms à tous les animaux de la création. En effet, dans la Genèse, Dieu crée les animaux qui peuplent la terre, mais il laisse à l'homme la tâche de les nommer, comme pour prêter à l'homme une parcelle de son pouvoir sur les autres créatures.²⁶ Enfin, l'acte de conférer un nom à une peinture – duquel dépend tant d'enjeux financiers – fut pratiqué par

Berenson comme une performance magique. Kenneth Clark raconte la comédie jouée par le grand expert lorsqu'on lui soumettait un panneau italien: "He would come very close to it and tap its surface and then listen attentively, as if expecting some inaudible voice to reply. Then, after a long pause, he would murmur a name."²⁷ Rhétoriquement, une telle comédie s'apparente à la figure que Fontanier nomme une *Antonomase*, c'est-à-dire, une Synecdoque d'individu.²⁸ Une peinture par Titien est souvent appelée «un Titien», – un raccourci légitimé par la «proximité» liant une peinture exécutée par le maître vénitien et ce maître lui-même. Devant un auditoire admiratif, Berenson montrait que l'âme du peintre habitait encore la matière de l'œuvre qu'il avait créée. Cet «esprit» pouvait être réveillé par une simple frappe du doigt sur le panneau. Le son produit livrait alors le nom caché du créateur. Dans une telle logique, pour entendre cette voix presque inaudible et pour l'interpréter, il faut être Berenson. Le connaisseur prend alors la stature d'un sorcier qui peut déchiffrer la signification de l'écho produit par le *boetilos*. Cet écho célèbre le lien presque tactile qui existe entre l'artiste, le panneau qu'il peignit, et le connaisseur qui tient ce dernier entre ses mains – telle une relique de saint, il nous assure une proximité spatiale avec l'être sacré, en dépit de la distance de temps qui nous sépare de lui. Un tel lien rassure les collectionneurs, anxieux de posséder l'œuvre authentique d'un maître. Au sein d'une œuvre authentique, sa matérialité même détient une dimension magique: elle contient l'esprit du créateur.²⁹

La stratégie la plus habile, et la plus lourde de conséquences de Berenson, consista à exploiter systématiquement la puissance d'évocation poétique du nom: "Names are [...] almost unavoidable. They are a programme, a vision, a hope. The names Giorgione and Dürer, Blake and Cézanne set up all sorts of specific anticipations with regard to any work ascribed to them."³⁰ D'un point de vue pragmatique, les Noms sont nécessaires, puisque les marchands, leurs clients comme les visiteurs de musées aspirent à donner un nom à ce qu'ils admirent. Le rôle du connaisseur et expert prend alors ici une nature presque proustienne: d'une part, son rôle consiste à créer le vague mais puissant réseau d'associations, d'attentes qui surgissent à l'esprit d'un amateur lorsqu'il entend le Nom d'un grand artiste. D'autre part, il lui revient de désigner les peintures qui peuvent être *assignées à un Nom*, et sur lesquelles le contemplateur pourra projeter sans danger les associations liées à la signature d'un artiste.³¹ Berenson clarifie la question avec une honnêteté surprenante dans sa correspondance intime: il avoue ainsi à son épouse: "[...] once the public get the ring of this monosyllable [Art], they will follow anybody who shouts it at them, you and me, if we shout loud enough."³² Grâce au connaisseur, le pouvoir évocateur du Nom d'artiste rehausse des œuvres concrètes, et il en augmente la jouissance – qu'il s'agisse alors d'une œuvre de second rayon, ■ 23

surpeinte ou restaurée à l'excès, ou même d'un faux soigneusement déguisé n'importe plus. En prononçant, admiratif, le Nom d'un artiste devant une de ses œuvres stéréotypées, le contemplateur croit vérifier à son tour le jugement du connaisseur.

C'est cette poésie du Nom qui donne tant de besogne aux maisons de vente, et à laquelle de rares collectionneurs tentent de résister, comme Ulysse se fit attacher au mât de son navire pour ne pas céder au chant des sirènes.

Notes

- 1 Tiffany Sutton, *The Classification of art. A philosophical myth and its history*, Cambridge 2000.
- 2 Bernd Klüser, Katharina Hegewisch, *Die Kunst der Ausstellung*, Leipzig 1995.
- 3 Francis Haskell, *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Londres 1976.
- 4 Edouard Pommier (éd.), *Les Musées en Europe à la veille de la Révolution*, Paris 1995; Gerald Reitlinger, *The Economics of Taste. The Rise and Fall of Picture Prices 1760–1960*, Londres 1961; Niels von Holst, *Creators, Collectors and connoisseurs. The anatomy of artistic taste from antiquity to the present day*, Introduction par Herbert Read, Londres [1967].
- 5 François C. Joullain, *Réflexions sur la peinture et la gravure*, Metz 1786.
- 6 P. M. Gault de St Germain, *Guide des amateurs de peinture dans les collections générales et particulières, les magasins et les ventes; utile aux artistes, aux marchands, aux commissionnaires de l'Europe*, Paris 1816; *ibid.*, *Guide des amateurs de Tableaux, pour les écoles allemande, flamande et hollandaise*, 2 vol., Paris 1818.
- 7 John Ruskin, *The Times*, 7. 1. 1847; John Ruskin, *Works of John Ruskin*, XIII, E. T. Cook and Alexander Wedderburn (éd.), Londres 1904, 539–553, voir le texte intitulé «Pictures galleries – their functions and formation. The National Gallery site commission. Evidence given on April 6, 1857»; Charlotte Klonk, «Mounting Vision. Charles Lock Eastlake and the National Gallery of London», *Art Bulletin* 82/2 (June 2000), 331–347.
- 8 Georges Clémenceau, *Claude Monet. Les Nymphéas*, Paris 1928.
- 9 Edgar Dacqué, *Der Descendenzgedanke und seine Geschichte vom Altertum bis zur Neuzeit*, Munich 1903; sur les collections d'art moderne au début du siècle, Evelyn Gutbrod, *Die Rezeption des Impressionismus in Deutschland 1880–1910*, Stuttgart 1980; Lukas Gloor, *Von Böcklin zu Cézanne. Die Rezeption des französischen Impressionismus in der deutschen Schweiz* (Europäische Hochschulschriften 28, Kunstgeschichte 58), Beme 1986; Anne Distel, *Impressionism. The first collectors*, New York 1990; sur la pratique marchande de l'époque, les meilleures sources sont Paul Drey, *Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst. Ein Versuch zur Betrachtung der wirtschaftlichen Fragen der Kunst*, Stuttgart 1910; Guenther Koch, *Kunstwerke und Bücher am Marke*, Esslingen 1915; Alfred Donath, *Psychologie des Kunstsammelns*, 3e éd., Berlin 1920.
- 10 Paul Signac, *D' Eugène Delacroix au post-impressionnisme*, Paris 1899; Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, 3 vol., Stuttgart 1904; Hans Tietze, *Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte*, Vienne 1925; Ernst H. Gombrich, «The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences», *Norm & Form. Studies in the Art of the Renaissance*, Londres 1978, 1–10.
- 11 Jean Strouse, *Morgan, American Financier*, New York 1999; Martha Frick, *Symington Sanger, Henry Clay Frick. An intimate portrait*, New York 1998; Robert C. Williams,

- Russian Art and American Money 1900–1940*, Cambridge (Mass.) 1980; Beverly Whitney Kean, *French Painters, Russian Collectors. Shukin, Morozov and Modern French Art 1890–1914*, Londres 1994; Calvin Tomkins, *Merchants and Masterpieces. The Story of the Metropolitan Museum of Art*, London 1970; Frances Weitzenhoffer, *The Havemeyers. Impressionism comes to America*, New York 1986; Albert Jensen, *Marketing modernism in Fin de Siècle Europe*, Princeton 1994; voir mon essai in Thomas Schmutz, Peter J. Schneemann (éd.), *Masterplan*, (à paraître).
- 12 «I Tatti, Settignano, November 18, 1915»; Sylvia Sprigge, *Berenson. A Biography*, Cambridge 1960, 206–207; sur la réception de Cézanne, John Rewald, *Cézanne & America. Dealers, collectors, artists and critics 1891–1921*, Londres 1989; Karin Schick, *The Making of Cézanne. Eine Studie zur amerikanischen Cézanne-Rezeption*, thèse, Tübingen 1998; Berenson se profila comme un avant-gardiste quand il défendit Matisse en 1908, dans un fameux article, *The Nation*, 12. 11. 1908, 461: “Fifty years ago, Mr Quincy Shaw and other countrymen of ours were the first to appreciate and patronize Corot, Rousseau, and the stupendous Millet. Quantum mutandis ab illo! It is now the Russians and, to a lesser extent, the Germans, who are buying the work of the worthiest successors of those mighty ones.”
- 13 *Cubism and Abstract Art*, cat. d’exp., MOMA, New York, 2 mars–19 avril 1936; *Italian Masters. Lent by the Royal Italian Government*, cat. d’exp., MOMA, New York, 26 janvier–7 avril 1939; Astrid Schmidt Burkhardt, «Shaping Modernism: Alfred Barr’s Genealogy of art», *Word & Image* 16/4 (2000), 387–400; Peter J. Schneemann, *Künstler, Kunstwerk und Kunstgeschichte. Der Diskurs des abstrakten Expressionismus – von der Apologie zu Theoriebildung*, thèse, Berne 2000; El Lissitzky, Hans Arp, *Die Kunstismen / Les ismes de l’art / The isms of art*, Leipzig 1924; la création de généalogies formelles n’était pas neuve, elle fut utilisée au 17^e siècle déjà: Sebastiano Resta, *Galleria portatile*, MS, Ambrosiana, Milan; reproduit in *Codice Resta. Cento tavole del codice Resta*, Milan 1955, fol. 7: «Leonardo et ses disciples, Boltraffio, Cesare da Cesto»; Giulio Bora, *I Disegni del codice Resta*, Milan 1978; Geneviève Warwick, *The Art of collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge 2000.
- 14 Eduard Hüttinger, *Porträts und Profile. Zur Geschichte der Kunstgeschichte*, St-Gall 1992, 322–337 («Oskar Reinhart – historische Prämissen seiner Sammlung»); Philippe Junod, «Eloge de l’écrivain. Pour une histoire rétrospective», in Kornelia Imesch, Jürg Albrecht (éd.), *Horizons. Essais sur l’art et son histoire*, Ostfildern 2001, 353–360; Institut suisse pour l’étude de l’art (éd.), *Die Kunst zu sammeln. Schweizer Kunstsammlungen seit 1848 / L’art de collectionner. Collections d’art en Suisse depuis 1848 / L’arte di collezionare. Collezioni svizzere d’arte dal 1848*, Zurich 1998.
- 15 Entretien d’Ernst Beyeler avec Hans Joachim Müller, 1997, *Fondation Beyeler*, Munich 1997, 30.
- 16 Paul Guillaume, *La sculpture nègre et l’art moderne*, Reprint, Toulouse 1999 (P. G. était un ami de Barnes); Jean Laude, *La peinture française (1904–1914) et l’«Art nègre»*. *Contribution à l’étude des sources du fauvisme et du cubisme*, 2 vol., Paris 1968; William Rubin (éd.), *Primitivism in XXth century Art. Affinity of the tribal and the modern*, New York 1984; sur la fondation Barnes, où masques africains voisinent avec peintures modernes, voir *De Cézanne à Matisse. Chefs-d’œuvre de la Fondation Barnes*, Paris 1993.
- 17 Gottfried Böhm, «Proven Works – A Journey through Modern Art», *Fondation Beyeler*, Munich 1997, 43.
- 18 Beat Wismer, *Du Greco à Mondrian. Une collection privée suisse. Fondation et collection Weinberg*, Lausanne 1997.
- 19 *Ibid.*, 10–11.
- 20 *Ibid.*, 46–47; Rolf Weinberg, «Magie der Bilder», in *ibid.*, 45.
- 21 *Ibid.*, 72–73.
- 22 Sur la biographie artistique et le catalogue raisonné, voir Matthias Waschek (éd.),

- Les Vies d'Artistes*, Paris 1996; Christian Michel, «Les vies d'artistes au XVII^e et XVIII^e siècles et l'élaboration biographique en histoire de l'art. Problèmes et méthodes de la biographie», Actes du colloque, *Sources travaux historiques* 3–4, Sorbonne, Paris, 41–50; sur la constitution des catalogues, Antoine Schnapper, «Raphael, Vasari, Pierre Daret: A l'aube des catalogues», *Il se rendit en Italie. Etudes offertes à André Chastel*, Rome 1987, 235–241; Giles Waterfield, «The Origins of the Early Picture Gallery Catalogue in Europe, and its Manifestation in Victorian Britain», in Susan M. Pearce (éd.), *Art in Museums*, Londres 1995, 42–73; Francis Haskell, *The painful birth of the art-book*, Londres 1987.
- 23 William Kurtz Wimsatt, *The portraits of Alexander Pope*, New Haven 1965, plates 38 a, b, c; sur Richardson, Carol Gibson-Wood, Jonathan Richardson. *Art Theorist of the Enlightenment*, New Haven 2000.
- 24 Bernard Berenson, *Aesthetics and History*, Londres s. d., 183; Bernard Berenson, «Amico di Sandro», *Study and criticism of Italian Art. First series*, 1901, 46–69, aussi 90–146.
- 25 Berenson, *Aesthetics and History* (note 24), 183.
- 26 «We used to wonder if Adam had half as much pleasure from naming the animals as we from naming those ancient paintings»; Iris Origo, «The long Pilgrimage», *Cornhill Magazine* (Spring 1960), 147; Meryl Secrest, *Being Bernard Berenson. A Biography*, New York 1979, 120.
- 27 Kenneth Clark, *Another Part of the Wood. A self-portrait*, Londres 1974, 138.
- 28 Pierre Fontanier, *Les Figures du discours (1830)*, Paris 1977, 95–97.
- 29 L'usage symbolique de l'antonomase a été analysé avec grande précision au 18^e siècle: voir l'ouvrage capital d'Ottaviano di Guasco, *De l'usage des statues chez les anciens*, Bruxelles 1768, 6: «La pierre sur laquelle Apollon avait déposé sa lyre, pour aider Thésée à bâtir les murs d'Athènes, était encore du temps de Pausanias un monument sacré, pour lequel on était si prévenu, qu'on se persuadait qu'en frappant sur cette pierre, elle rendait le même son que les cordes d'une lyre.»
- 30 Berenson, *Aesthetics and History* (note 24), 183.
- 31 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, I: *Du côté de chez Swann*, Pierre Clarac (éd.), Paris 1954, 1–172.
- 32 Lettre de B. B. à Mary Costelloe, Florence, 1892: "It does not matter whether you shout Snap, Tap, Yap, Jap, or Gap. All the dog hears is Ap. Most people are just like that when you try to tell them something. They pounce on some strongly accented word, and hear nothing else. It is because this is so true of most people that such as Ruskin, Symonds, and Vernon Lee have their use. They shout a lot of nonsense at the public, and all the public gets out of it is the monosyllable art. But once the public get the ring of this monosyllable they will follow anybody who shouts it at them, you and me, if we shout loud enough, as much as Ruskin and Co." A. K. Mc Comb (éd.), *The selected letters of Bernard Berenson*, Boston 1964, 20.

ZUSAMMENFASSUNG

GESCHICHTE DER KUNST UND DES KUNSTMARKTS. DAS MUSEUM MODERNER KUNST IN DER SCHWEIZ

Es gibt weder eine neutrale Kunstgeschichtsschreibung noch eine objektive museale Darstellung. Während es jedoch für einen Leser einfach ist, die theoretischen Annahmen eines Textes über Kunst und ihre Geschichte auszumachen, so wird der Besucher mehr Mühe bekunden, die einer Ausstellung von konkreten Werken zu Grunde liegende Inszenierung zu hinterfragen – eine Inszenierung, die wesensgemäss visuell und nicht diskursiv ist. Die Aufgabe der aktuellen Kunstgeschichte dürfte es sein, die Analyse und Geschichte dieser Inszenierungen stärker zu berücksichtigen und über ihre Ursachen wie ihre Beziehungen zu zeitgenössischen Reflexionen nachzudenken. Diesbezüglich befindet man sich zur Zeit in einer paradoxen Situation: Die universitäre Kunstgeschichte und diejenige, die in Kunstmuseen oder Galerien moderner Kunst praktiziert wird, beginnen, stark voneinander abzuweichen. Diese Divergenz ist zentraler Bestandteil der Debatte über den «Ursprung der modernen Kunst». Während Historiker wie Francis Haskell schon seit längerer Zeit eine teleologische Betrachtungsweise des Werdens der modernen Kunst in Frage stellen – eine Betrachtungsweise, die etwa Realisten wie Courbet zu Vorläufern des Impressionismus oder Monet zum Vater des abstrakten Expressionismus macht –, bauen viele Schweizer Museen ihre Ausstellungen auf eben diesem teleologischen Modell auf, ohne dass dies dem Publikum veraltet erscheint. Dieses Modell ist durch den Kunstmarkt aufgegriffen und instrumentalisiert worden, da es in der Praxis zahlreiche Vorteile bietet.

Der erste Teil des Artikels skizziert die hauptsächlichen Bestandteile der marktbezogenen Kunstgeschichte: Typologie, Visualität und Teleologie. Anschliessend erläutert der Autor die Auswirkungen dieser kunstgeschichtlichen Betrachtungsart auf die Schweizer Ausstellungspraxis der letzten Jahre am Beispiel der Fondation Beyeler in Riehen. Um den tyrannischen Charakter dieses Systems besser aufzeigen zu können, stellt er diesem als Gegenbeispiel die Kollektion Weinberg in Zürich gegenüber, die Werke von ausserordentlicher Qualität zusammenstellt und sich dabei keinerlei Sorge um Typologien macht.

(Übersetzung: Agnes Nienhaus)