Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art
Herausgeber: Visarte Schweiz
Band: - (1981)
Heft: 4

Artikel: Das imaginaere, einzigartige, kuriose, unbekannte... Museum
Autor: [s.n.]
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-625807

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

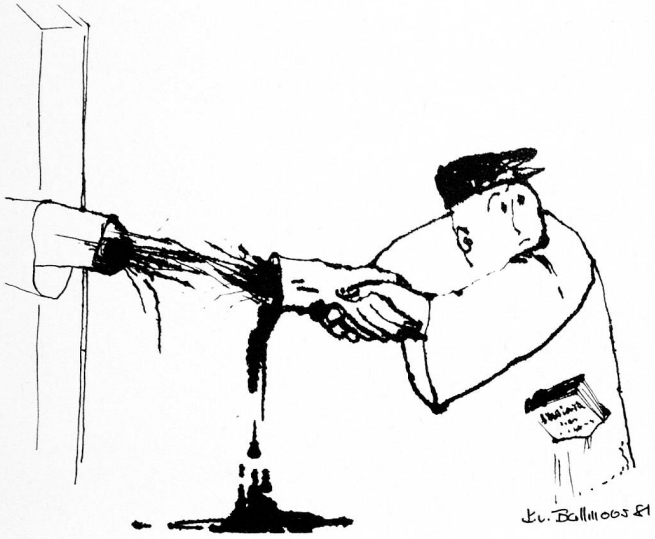
Download PDF: 14.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DER JAHRHUNDERTEALTE GOBELIN

Franz Hohler

Was alles kann oder könnte sich in einem Museum abspielen ? Gibt es Museums-Märchen ? Eine Geschichte aus einem imaginären Museum oder eine imaginäre Geschichte aus einem Museum in ... ? Wir haben den Schriftsteller und Kabarettisten Franz Hohler angefragt, und er hat uns folgenden Beitrag geschickt. (CS).



Es war einmal ein jahrhundertealter Gobelin, auf dem wunderschöne Reiterszenen eingewirkt waren. Vor allem fielen zwei Reiter in langen Gewändern auf, die aufeinander zuritten und gerade die Hand ausstreckten, um sich zu begrüssen. Der Gobelin hing in einem provenzalischen Schloss und konnte jeden Tag von 10 bis 12 und von 14 bis 18 Uhr besichtigt werden, aber nur im Sommer. Von November bis Mitte März war der Gobelin geschlossen, da man die Räume nicht genügend heizen konnte.

Der Gobelinwärter war schon ziemlich alt und hatte vierzig Jahre lang diesen Reitergobelin gehütet. Die ersten zwanzig Jahre war er dem Gobelin gegenüber gesessen und hatte ihn angeschaut, die zweiten zwanzig Jahre sass er neben dem Gobelin und schaute von ihm weg. Er kannte jedes Stücklein und erhoffte sich durch diese Sitzänderung, der Gobelin wirke nicht mehr so direkt auf ihn. Es zeigte sich aber, dass er sich getäuscht hatte, denn im Moment, wo er den Saal betrat, konnte er an nichts anderes mehr denken als an diesen Gobelin und sah ihn vor sich, auch wenn er ihm den Rücken zukehrte. Das wäre ja gegangen, wenn es ein ausgewogener, beruhigender Gobelin gewesen wäre, aber die Tatsache, dass die beiden Reiter gerade im Begriff waren, sich die Hand zu geben und sie sich doch nicht gaben, machte den Wärter immer unruhiger, je länger er den Gobelin hüten musste.

Im einundvierzigsten Jahr hielt er es nicht mehr aus und machte sich daran, in den Wintermonaten den Gobelin abzuändern. Er nahm einen Handstickkurs und stickte beiden Reitern etwas längere Arme, so dass sie sich die Hand gaben. Jetzt war es ein ganz anderes Gefühl, am Morgen den Raum zu betreten und zu sehen, wie sich die beiden Reiter die Hand reichten. Dem Wärter gefiel das so gut, dass er von nun an jedem Besucher die Hand reichte. Schickte sich ein Besucher an, zur Tür hinauszugehen, drückte ihm der Wärter nochmals die Hand und schaute ihn herzlich an. Als er feststellte, dass viele Besucher von dieser Geste angenehm berührt wurden, beschloss er, einen weltweiten Verband der Gobelinbesucher zu gründen, der unter dem Motto "Gebt euch die Hand !" stehen sollte. Er sah vor, dass jeder Besucher seine Adresse in ein Buch schreiben und regelmässig ein Mitteilungsblatt mit den Adressen der neuesten Gobelinbesucher erhalten sollte. Auf diese Weise musste sich ein weltumspannendes Gemeinschaftsgefühl ergeben, das vielleicht den Ausbruch eines neuen Krieges verhindern konnte.

Als erstes liess er den Gobelin neu fotografieren, da er ihn als Signet für das Mitteilungsblatt verwenden wollte. Der Fotograf hatte den Gobelin schon früher aufgenommen und machte den Kunstkonservator des Schlosses auf die Veränderung aufmerksam. Zum Glück war der Eingriff ziemlich ungeschickt gemacht und konnte ohne grössere Schwierigkeit wieder korrigiert werden. Der Wärter wurde vorzeitig pensioniert, und heute kann man den Gobelin wieder in seiner ursprünglichen Form betrachten.◆

QUAND LE DIRECTEUR D'UN MUSEE EST UN ARTISTE

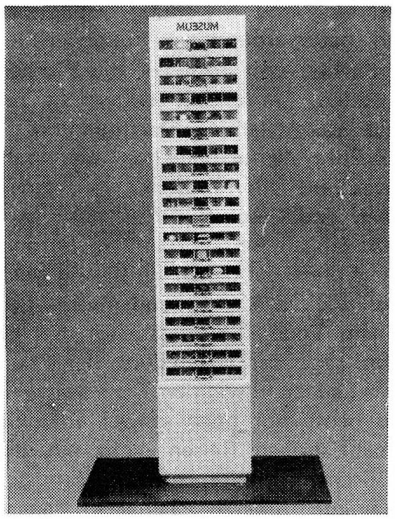
Anne-Isabelle Brejnik

C'est à Zurich que se trouve l'un des musées les plus extraordinaires du monde. Un musée entièrement consacré à l'art contemporain; cinq cents salles; cinq cents artistes, parmi les mieux cotés du marché de l'art, depuis des pères vénérables comme Picasso, Miró, Duchamp, jusqu'aux nouvelles superstars comme John Cage, Andy Warhol et Joseph Beuys, ou ceux, moins connus, souvent plus jeunes, que le conservateur est allé découvrir en Europe Centrale ou au Japon... Chaque artiste dispose d'une salle entière du musée, qu'il aménage à sa guise. A quelques rares exceptions près, toutes les oeuvres ont été réalisées expressément pour ce musée, et lui ont été, de plus, généreusement offertes par leurs auteurs.

Qui est donc le conservateur génial de ce musée hors du commun ? Il s'agit de Herbert Distel, ni conservateur, ni collectionneur, ni critique, ni historien de l'art, mais lui-même artiste à part entière; et ce musée n'est pas pour lui l'occasion d'une reconversion, mais c'est bel et bien une oeuvre d'art.

Déjà dans la définition de cette entreprise, les contraintes se côtoient : il s'agit d'une des plus vastes collections existantes d'art contemporain, mais aussi (et surtout) du plus petit musée du monde. Ce gratte-ciel blanc, aves ses fenêtres en bandeau et sa ligne rigoureuse, élancée, ne mesure en effet pas plus de 1,90 m. de haut. C'est un classique meuble de rangement de mercerie, que Distel s'est "approprié" : il l'a trouvé, acheté et repeint; puis il en a radicalement modifié la fonction et même, intellectuellement, l'échelle. Les vingt tiroirs du meuble sont devenus les étages du "bâtiment"; dans chaque étage-tiroir, les vingt-cinq petits compartiments, où l'on rangeait les bobines de fil, sont devenus des "salles de musée", ayant chacune une profondeur de 4,8 cm, une largeur de 5,7 cm et une hauteur de 4,5 cm.

On comprend dès lors que les exposants aient dû créer une oeuvre sur mesure pour ce "musée", et qu'ils aient conçu leur travail non pas tant comme une commande officielle, mais comme une participation active à une grande oeuvre collective. On comprend aussi que certains artistes, notamment ceux de la



Le musée en tiroir de Herbert Distel

"Hard Edge Abstraction", pour qui la monumentalité est un des éléments constitutifs de leur oeuvre, n'aient pu se résoudre à participer à cette entreprise de miniaturisation.

Pour presque tous ceux qui ont tenté le pari, l'espace proposé était encore inexploré. Il a, le plus souvent, été consciemment abordé comme une salle de musée miniature; les artistes ont alors exécuté "à l'échelle" une oeuvre-type, représentative, autant que possible, de leur production générale. Un certain vide, sur les parois ou dans les volumes, est alors généralement réservé pour la "respiration" de l'oeuvre.

Le spectateur de l'oeuvre de Distel se sent donc alors "aspiré" par ce monde liliputien apparemment cohérent, et devient ainsi, par un changement imaginaire d'échelle, le visiteur du musée. Il sera ainsi saisi par la monumentalité apparente de certaines oeuvres, comme les mots "géants" d'Indiana ou de Tilson. Il se perdra dans les chambres en trompe-l'oeil d'Alfred Hofkunst ou de Giuseppe Perrone, ou bien encore il jouera le jeu de la promenade cynétique proposée par Morellet ou Soto... Mais il s'étonnera soudain de voir que l'échelle (même approximative) n'a pas toujours été respectée, et que, par exemple, David Hockney, intimiste dans ses portraits, en dessine un presque aussi "immense" que celui de Chuch Close, réputé pour son gigantisme.

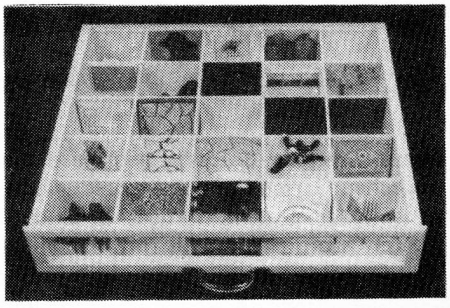
Le visiteur sera aussi troublé dans son appréhension de l'échelle d'ensemble lorsqu'il découvrira que certains artistes ont profité de matériaux, de supports tout à fait insolites : une balle de ping-pong pour Ben, un chewing-gum pour Les Levine, un ongle pour Beuys... La surprise du visiteur sera à son comble lorsqu'il se verra affronté à des objets, de taille réelle réduite, comme une clef, des faux-cils, une aiguille ou un billet de banque, qui se trouvent ainsi soudain, le long de ce parcours imaginaire, affublés d'une monumentalité nouvelle, quasi totémique.

A moins que tout à coup, le visiteur ne joue plus le jeu, et réintègre, pour un temps du moins, son corps de chair et d'os... Car le transfert imaginaire dans ce monde de Liliputiens ne peut durer de manière ininterrompue tout au long de la visite, puisque certaines oeuvres "repoussent" délibérément le spectateur hors du "musée". C'est le cas des oeuvres manifestement conçues pour un regard plongeant, extérieur, le "sol" de la "salle", ou son volume, étant totalement encombrés, par exemple par une sculpture trop volumineuse, par un fichier, ou par une accumulation d'objets (mégots de cigarettes, etc.); c'est le cas bien entendu aussi des "salles" dont tout accès est interdit, par une plaque de métal, de verre ou de plastique, et dont on ne fait que deviner le volume caché. La "salle" redevient alors pour le spectateur un minuscule casier de tiroir. Avec Samuel Buri et Curt Stenvert, le lieu apparaît avec encore beaucoup plus de littéralité, puisqu'il retrouve sa fonction initiale, celle de contenir des bobines de fil.

Le spectateur-visiteur doit donc sans cesse transformer son regard, changer lui-même de point de vue et d'échelle. Quelques oeuvres, comme celle de Manfred Mohr, interdisent même tout point de vue unique, puisque le "sol" et les "parois", par une animation de l'ensemble, ne sont plus clairement dissociables... Et lorsque Marinus Boezem écrit sur une paroi : "This is a museum room" ("Ceci est une salle de musée"), l'ambivalence du lieu n'est même pas temporairement dissoute, mais se trouve au contraire, paradoxalement, intensifiée.

Malgré l'apparente spécificité de son entreprise, Distel met en évidence, par son "musée", de nombreux problèmes de l'art contemporain, dans sa production, sa sélection, sa présentation, et sa réception...

La production de l'oeuvre-musée de Distel, jusqu'à la création d'un catalogue très soigné, passe par plusieurs étapes. Nous l'avons vu, après l'appropriation du meuble et sa transformation physique, vient la transformation radicale – non sans ironie – de sa fonction. Le principe du musée-miniature personnel a déjà été abordé par d'autres artistes, mais Distel est le seul à avoir fait appel à la très large participation de ses contemporains. Or, si l'on reconnaît le droit de l'artiste à la liberté, voire à l'arbitraire, assimiler la sélection des participants (et les multiples démarches de prise de contact) à l'une des étapes de la création, revient à souligner le rôle actif, créateur, d'un collectionneur ou d'un conservateur; c'est en effet ce dernier qui, par son choix ou son droit de veto, donnera une image orientée, forcément partielle, de l'art de son temps. Cependant, pour échapper à une main-mise trop personnelle dans la présentation des oeuvres, Distel a choisi de suivre uniquement l'ordre chronologique de l'arrivée de celles-ci dans son musée.



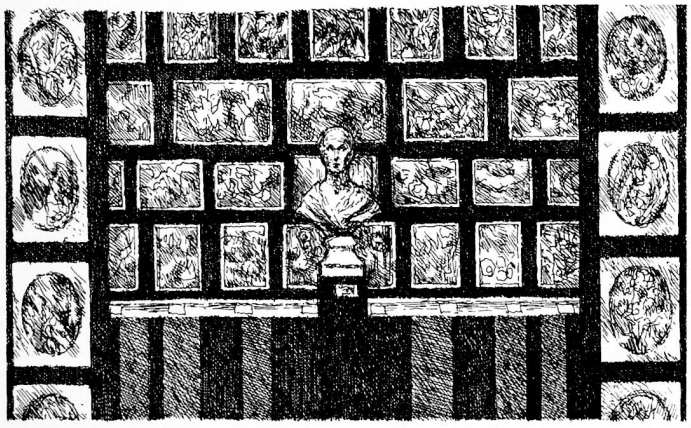
Tiroir No 1 contenant 25 artistes

Proposer une salle entière d'un musée à un artiste, et lui demander de créer une oeuvre d'art "ad hoc", c'est apparemment lui laisser toute liberté créative; mais les dimensions des "salles" proposées par Distel montrent, par l'absurde, les limitations (inacceptables pour certains) imposées par un lieu à une oeuvre. Celles-ci ne tiennent, bien entendu, pas seulement aux dimensions de la salle, mais aussi à son éclairage, aux modes de présentation et de visite, etc. (Ainsi, au Kunsthaus de Zurich, on ne peut "visiter" que deux des tiroirs, sous verre, du "musée" de Distel). Elles tiennent aussi à la situation de cette salle dans un lieu consacré, le musée. Il est évident, par exemple, que les bobines de fil "exposées" dans ce "musée" se voient affublées d'un sens nouveau, alors même qu'elles devraient, logiquement, redonner au casier de rangement toute sa littéralité.

Nous avons déjà signalé quelques-uns des conditionnements dans sa situation, dans son échelle auxquels le spectateur se trouve ici assujetti, leur variabilité même forçant celui-ci à en prendre conscience.. Les multiples subjectivités, celle de l'artiste, celle du conservateur, et celle du visiteur, qui se rencontrent dans tout le musée, sont ici rendues manifestes, palpables. Et après s'être amusé un temps dans cette maison de poupée, le visiteur attentif pourra peut-être mieux saisir, par une expérience personnelle et directe, ce qui fait à la fois le charme et le danger de toute promenade esthétique : de même qu'un lieu n'est jamais neutre, de même, un regard n'est jamais innocent. ♦

DAS PRIVATE MUSEUM : MARIANNE NORTH

Hans Gantert



Zeichnung von Hans Gantert

Der Besucher von Kew Gardens, dem herrlichen, 12 km^2 grossen botanischen Garten Londons, stösst unweit des Haupteingangs auf ein kleines, tempelartiges Gebäude. Es umfasst 2 Räume, deren sämtliche Wände mit Oelbildern austapeziert sind. 800 Gemälde ungefähr, sie hängen Rahmen an Rahmen, ohne Zwischenraum, manchmal in 7 Reihen übereinander. Es sind liebvoll genaue Naturstudien exotischer Pflanzen und Früchte. Meistens sind diese lebensgross in den Vordergrund gesetzt, während sich im Hintergrund die Landschaft weitet. Es handelt sich also weniger um wissenschaftliche Botanik-Malerei als um Pflanzenportraits, gruppenweise in natürlicher Umgebung. Frontal und in strenger Symmetrieachse steht inmitten ihrer Werke die Marmorbüste der Künstlerin, ein herbes Gesicht, Sensibilität, aber viel mehr noch unbeugsame Willenskraft verratend. Ein Arrangement wie in einer Gedächtniskirche. Marianne North, geboren 1830, gestorben 1890, dem Todesjahr Van Goghs. Wer war diese Frau, deren Lebenswerk in einem eigenen Museum gehütet wird, obwohl kein durchschnittliches Künstlerlexikon ihren Namen verzeichnet? Marianne North war die älteste Tochter eines reichen Landedelmannes und Politikers aus Norfolk, Frederick North of Rougham, öfters Parlamentsmitglied. Die Geschwister wurden nicht übermässig mit Bildung und Erziehung geplagt, man lebte ein einfaches und naturverbundenes "open-air-life". Die junge Marianne North fing sehr früh an, die Blumen des eigenen Gartens zu malen. Sie erhielt Unterricht bei einer Miss Fowinkel, und bei Valentine Bartholomew, Blumen- und Stillebenmaler, ihre Werke behielten aber immer etwas liebenswert Naives und Dilettantisches, bei respektablem technischen Können und Geschick. Von 1847 an begleitete sie ihren Vater auf langen Reisen zuerst in Europa, später nach Syrien und Aegypten, bei denen sie fleissig zeichnete. "Vater war mein Idol und d e r Freund meines Lebens" schrieb sie. Nach seinem Tode 1869 fasste sie den Entschluss, ihr weiteres Leben ganz der Darstellung der Pflanzenwelt aussereuropäischer Länder zu widmen. Sie bereiste nun, allein und unter für uns heute nur noch schwer vorstellbaren Strapazen in oft mehrjährigen Reisen nicht nur die Länder des damaligen britischen Empire, sondern fast die ganze Welt. Kanada, Vereinigte Staaten, Jamaica, Teneriffa, Borneo, Ceylon, Japan, Indien, Australien, Neuseeland u.a.m. Sie malte die charakteristische Pflanzenwelt der Region nach der Natur, wobei ihr kein Berg zu hoch, kein Strom zu reissend war. Dabei stiegen nicht nur ihre darstellerischen Fähigkeiten, - meist malte sie ein detailreiches Oelbild mittlerer Grösse bei Sturm oder Hitze in einem Tage fertig ; Marianne North wurde so nebenbei auch zur kenntnisreichen Botanikerin. 5 neue Pflanzenarten sind nach ihr benannt worden. Ihre Bilder stiessen in London auf so grosses Interesse, dass sie ihre Werke einen Sommer lang mit grossem Erfolg öffentlich ausstellte. Botanik war damals eine Liebhaberei der wohlhabenden Engländer, und gar die Flora fremder Länder konnte des höchsten Interesses sicher sein. Marianne North bot ihre gesammelten Werke der Krone an und liess auf eigene Kosten auch ein Museum, eben die North-Gallery in Kew Gardens errichten. Die Pläne zeichnete der junge Architekt James Ferguson unter ihrer energischen Leitung. 1882 wurde die North-Gallery eröffnet, schon im 1. Monat sind 2000 Kataloge verkauft worden. Die Königin selbst sandte einen Dankbrief mit dem Hinweis, dass leider keine Finanzen zur Verfügung stünden, die grosszügige Spende zu vergelten. Marianne North aber reiste und malte weiter, sie wusste jetzt, wo ihre vielen Bilder Platz fänden, denn verkauft hat sie ihre Werke nie. Ihre letzten Lebensjahre verbrachte sie im eigenen Hause mit grossem Garten in Alderly, Gloustershire. Sie malte wieder ihre selbstgezogenen Gartenpflanzen und solche, die sie von Freunden zugeschickt bekam. Sie starb erst 60-jährig in Alderly und wurde auch dort begraben. Posthum kam 1892 ihre mehrbändige Autobiographie heraus: "Recollections of a happy life". Diesem Titel ist wenig hinzuzufügen.

Nochmals zurück zur Marianne North-Gallery: man lächelt zuerst über die heile Welt des 19. Jahrhunderts, über die Marmorbüste und über die vielen, vielen fleissigen Malereien, über den alten Kolonial-Offizier, der eifrig auf den Gemälden die Stätten einstigen Wirkens identifiziert. Man ist gerührt über die unglaublich englische Mischung von Dilettantismus, Stoizismus, Spinstrigkeit, Konsequenz und Tatkraft; dann aber kommt Respekt auf vor einer untergegangenen Welt und vor einer Frau, die einen eigenen und für damalige Zeiten höchst ungewöhnlichen Weg ging. ♦

LE MUSEE ET LE RAPPORT CLOTTU

François Matile

Saviez-vous que la Suisse ne compte pas moins de 400 musées ? Que seulement 40 d'entre eux ont un rayonnement autre que local ? Que 53 o/o des visiteurs du Kunsthaus de Zurich ont moins de 30 ans ? Que, dans la décennie de 1960, la ville de Neuchâtel a consacré 72 o/o de son budget culturel à ses musées, et celle de Saint-Gall 0,5 o/o seulement ? Et que Bâle dispose de 4 salles pouvant abriter des expositions temporaires ?

Tous ces renseignements, et bien d'autres encore, vous les trouvez dans le volumineux *Rapport de la Commission d'experts pour l'étude des questions concernant la politique culturelle suisse,* plus connu sous le nom de Rapport Clottu. Ce gros document, modestement intitulé *Eléments pour une politique culturelle en Suisse,* est le fruit de 6 ans d'efforts. Les nombreux experts qui y ont collaboré se sont attelés à deux tâches essentielles : premièrement, établir l'inventaire de tout l'appareillage culturel helvétique, de décrire son fonctionnement, ses structures, de relever ses défauts, etc.; deuxièmement, d'établir les bases d'une politique culturelle globale moderne, actualisée et susceptible de donner un cadre législatif, économique et administratif favorable aux moyens d'expression et de diffusion de la culture en Suisse. On le sait, cette deuxième tâche n'a été qu'en partie achevée. Non seulement le travail s'est révélé d'une complexité décourageante, mais encore les experts de la Commission ont dû précipitemment rédiger leur rapport sans avoir eu le temps de terminer toutes leurs recherches. Les mesures d'économie de la Confédération ont en effet exigé ce sacrifice.

Bien qu'interrompu avant terme, le Rapport Clottu est riche en enseignements et le musée, bien sûr, en reçoit sa part. Une constatation s'impose d'emblée : les problèmes ne manquent pas. Citons-en quelques-uns, en vrac : les budgets sont chroniquement insuffisants, le personnel qualifié manque, l'animation culturelle est entravée par le fait que le musée n'arrive pas à se défaire de son image de temple de la culture où le recueillement est de rigueur au profit de celle de forum culturel, lieu d'échange, de rencontres, d'information et de détente. D'autre part, la pratique du mécénat, indispensable à l'acquisition de nouvelles pièces, relève du proverbe "on ne prête qu'aux riches", aussi les caves des grands musées s'emplissent-elles d'oeuvres qui feraient le bonheur des petits; le fédéralisme de la politique des Beaux-Arts engendre un manque cruel d'organismes centraux, utiles à tous les musées, comme un laboratoire de restauration, des archives, etc. Enfin, les bâtiments sont souvent inadaptés, la place d'exposition manque et les dispositifs de protection contre le vol ou la destruction sont quasi inexistants.

Ce tableau, certes sombre, n'est heureusement pas l'inventaire de problèmes globaux : par la vertu du fédéralisme, chaque musée se trouve face à une situation particulière. Il faut donc nuancer. D'autre part, on ne saurait passer sous silence les nombreux aspects positifs relevés par la Commission, par exemple la réussite éclatante du musée de Bâle, les succès encourageants des relations musées-écoles, la qualité scientifique des revues publiées par les musées, la fréquentation croissante des salles et les succès populaires incontestables remportés par les expositions temporaires. Aussi, au vu de la situation actuelle, le Rapport Clottu décerne-t-il un satisfecit au musée suisse, non sans néanmoins suggérer des améliorations; celles-ci sont de trois ordres.

Sur le plan financier, la Commission souhaite que les budgets alloués aux musées soient augmentés, par exemple en les faisant bénéficier des profits réalisés par les loteries.

Sur le plan législatif, une révision du système fiscal promouvrait sans aucun doute le mécénat; il y aurait lieu aussi de limiter l'exportation des oeuvres d'art, par exemple en introduisant un droit de préemption pour les musées suisses; les règlements douaniers concernant les objets d'art devraient être assouplis.

Enfin, sur le plan politique, la Commission espère beaucoup d'une aide fédérale, appelée à faciliter des projets divers, comme la construction d'abris pour les pièces des musées, la création d'un centre d'information et de coordination, l'assistance aux centres de restauration et la diffusion plus large de la publicité des musées.

Le musée a donc beaucoup de travail devant lui; seulement, et le Rapport Clottu le souligne à plusieurs reprises, la bonne volonté et la compétence de ses animateurs, la générosité des mécènes, les efforts des collectivités locales ne suffisent pas à cette tâche : en effet, le musée ne peut vivre normalement sans l'aide active des pouvoirs publics. Aujourd'hui, 6 ans après la publication du Rapport, on se demande avec un peu d'inquiétude si ces derniers en ont bien saisi le message ♦

13 QUESTIONS A BON ENTENDEUR

Carlo Baratelli

1. Faut-il vraiment encore écrire sur les musées ?
   si oui : pourquoi ?
   si non : que faut-il faire alors ?
2. Si vous vous intéressez sérieusement à la vie culturelle, quelles sont vos possibilités de participer à la gestion culturelle de votre cité, musée y compris ?
3. Pourquoi n'a-t-on pas d'informations sur l'art du tiers monde ?
4. Pourquoi l'idéal des uns ne fait-il pas le musée des autres ?
5. Quand vous avez envie de voir un Rembrandt ou un Christo, que faites-vous ?
6. De l'atelier au musée, le parcours d'une oeuvre n'est-il pas précaire ?
7. Si vous pouviez voir l'art ailleurs qu'au musée, chez vous ou dans les galeries, où souhaiteriez-vous le rencontrer ?
8. Du bunker à la maison de verre, du temple à l'aérogare, à propos de musée, êtes-vous sensible à l'emballage, ou uniquement au contenu ?
9. Pourquoi fait-on la queue devant le Grand Palais pour voir Monet alors qu'il n'y a quasiment personne à l'Orangerie pour voir les Nymphéas ?
10. Pourquoi y a-t-il un musée d'art brut et des musées d'art raffiné ?
11. Un gardien de musée remarquait : "Le public ne va que là où il y a foule..." Pourquoi ?
12. Parmi les nombreuses spécialités muséographiques, avez-vous parfois rêvé d'un musée du Non-Sens ?
13. Pourquoi ne vous intéressez-vous pas à l'art ?... ♦