

Français

VICE ET VOLUPTÉ



15.10.2010 – 20.02.2011

Les 7 péchés capitaux de Dürer à Nauman

1 EXPOSITION • 2 SITES

KUNST
MUSEUM
BERN



Zentrum Paul Klee
Bern

Introduction à l'exposition

L'exposition *Vice et Volupté* a pour objet de rendre compte de la façon dont l'art a traité des sept péchés capitaux au cours de leur longue histoire, depuis le Moyen-Âge jusqu'à nos jours. L'exposition n'est pas organisée de manière chronologique, mais articulée autour de sections consacrées à chacun des péchés et présentées dans les deux lieux organisateurs: le Musée des Beaux-Arts accueille la section introductive dédiée à des cycles sur les sept péchés ainsi que les sections sur l'orgueil, l'envie, la colère et l'avarice, et le Zentrum Paul Klee présente celles sur la paresse, la gourmandise et la luxure.

Le concept des sept péchés capitaux trouve son origine dans la culture monastique de la dernière période de l'Égypte antique. Le moine anachorète Évangile le Pontique a défini à la fin du IV^e siècle ap. J.-C. huit mauvaises «pensées» qui détournent l'être humain du chemin qui le mène à dieu. Cette doctrine fut reprise à la fin du VI^e siècle par le pape Grégoire le Grand et remaniée en une liste de sept vices majeurs découlant du «péché source», la Superbia (l'orgueil). On procéda à la fusion de cette Superbia avec le premier vice (la soif de gloire) de la série de sept qui en découlait et la liste de ce que l'on appelle depuis le XIII^e siècle les sept péchés capitaux fut fixée au Haut Moyen-Âge:

Superbia: l'orgueil / la vanité

Invidia: l'envie

Ira: la colère

Acedia: la paresse

Avaritia: l'avarice / la cupidité

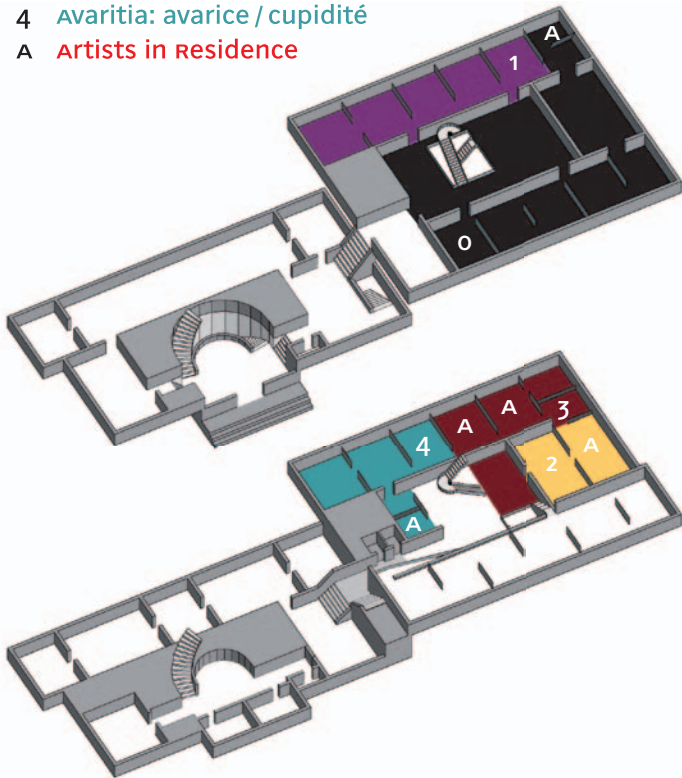
Gula: la gourmandise

Luxuria: la luxure

La quasi totale perte d'influence de la doctrine morale de l'Église sur la société au cours des XIX^e et XX^e siècles a eu tendance à faire apparaître le concept des sept péchés capitaux comme obsolète. La thématique n'a pourtant rien perdu de son actualité comme le prouve la profusion de mises en scène dont elle a fait l'objet ces dernières années en art, en littérature et dans le domaine scientifique. La raison en est – et c'est la thèse de l'exposition – que les péchés capitaux n'ont pas seulement été un moyen de discipliner les chrétiens au nom d'une morale supérieure, mais qu'ils ont de tout temps également représenté des garde-fous destinés à garantir un fonctionnement social normalisé. L'appréciation des péchés capitaux a aussi évolué en fonction des changements économiques et sociaux qui se sont produits au cours des deux derniers siècles. Ainsi, grâce aux méthodes modernes de contraception, la luxure n'a en principe plus de conséquences négatives pour la société; l'envie et la cupidité sont considérées comme des moteurs essentiels de la croissance économique dans le système capitaliste et elles y sont jugées comme tout à fait positives. Mais ces mêmes types de comportements sont aujourd'hui encore stigmatisés lorsqu'ils menacent de nuire à la société ou de mettre en danger son équilibre, comme le montre par exemple la critique de la «mentalité d'arnaqueurs» qui règne dans le milieu du management. L'objectif de l'exposition n'est pas seulement de rendre compte de la représentation des sept péchés capitaux au cours des siècles, il est aussi de mettre en lumière les réévaluations dont ils ont fait l'objet et d'examiner la question de leur pertinence pour notre époque.

Plan de salle kunstmuseum bern

- 0 Les cycles des sept péchés capitaux
- 1 **superbia: orgueil**
- 2 **invidia: envie**
- 3 **ira: colère**
- 4 **Avaritia: avarice / cupidité**
- A **Artists in Residence**



o Les cycles des sept péchés capitaux

Les plus anciennes représentations de vices produites par l'art occidental mettent en scène des concepts abstraits en les personnifiant. Ainsi, du IX^e au XIII^e siècle, les manuscrits illustrés de la *Psychomachie* de **Prudence** dépeignent l'opposition des vices et des vertus par des duels allégoriques de figures féminines. Au début du XII^e siècle, les différentes copies du *De fructibus carnis et spiritus*, qui contiennent les premières représentations du système grégorien des vices, représentent également les sept vices majeurs comme des figures féminines, leurs bustes en médaillons se tenant sur les branches d'un arbre qui prend lui-même racine dans le «péché source», la Superbia.

Au cours du Moyen-Âge, l'iconographie des péchés capitaux se diversifie: en dehors des personnalités, deux types d'illustrations se font jour, celles qui utilisent des événements ou des personnages historiques exemplaires (provenant le plus souvent de la Bible) et celles qui montrent des scènes où l'être humain est en train de commettre un péché. Les illustrations de la *Somme le roi* de la fin du XIII^e siècle présentent les trois types de représentations l'une à côté de l'autre. La fin du Moyen-Âge voit fleurir des personnifications qui prennent le plus souvent la forme de chevaliers montés sur des animaux symboliques.

Une autre tradition iconographique se développe parallèlement au cours du XV^e siècle, dans laquelle les vices sont illustrés par des scènes de genre issues de la vie quotidienne de l'époque. Le tableau d'un **Maître anversois** (vers 1490–1500), où les sept œuvres de miséricorde et les sept péchés capitaux sont représentés sous le juge-

ment dernier, en est un exemple remarquable. La figure du diable, qui apparaît dans chaque scène comme le personnage tentateur, sert à signifier que l'accomplissement de péchés capitaux conduit en enfer – celui qui est représenté juste au-dessus. Depuis la fin du Moyen-Âge, les supplices des damnés, qui sont en général en rapport avec leurs péchés, sont d'ailleurs également figurés dans les représentations de l'enfer: les gourmands sont par exemple gavés de nourritures ou de crapauds.

Dans les cycles des péchés capitaux des XVII^e et XVIII^e siècles, qui sont pour la plupart des cycles de gravures, c'est l'allégorie qui domine à nouveau: l'orgueil est incarné par une élégante au miroir escortée d'un paon; l'envie, par une mégère décharnée à la chevelure de serpents qui dévore son propre cœur (en compagnie d'un chien); la colère, par un guerrier combattant (avec un ours ou un lion); l'avarice, par une vieille femme hideuse serrant des sacs d'argent (avec un loup ou un crapaud); la paresse, le plus souvent par une femme assise ou endormie (avec un âne); la gourmandise, par une grosse femme tenant une bouteille et des aliments (avec un porc); la luxure, par une jeune femme nue ou un couple d'amants (avec un bouc). Dans les gravures de **Crispin de Passe** (vers 1590–1600) et les peintures de **Jacob de Backer** (vers 1570–75), les allégories sont complétées en arrière-plan par des épisodes bibliques représentatifs.

La série de **Luca Penni** (vers 1550–56), dont les tableaux en cinq parties présentent aussi des scènes de genre, se détache plus nettement de ces modèles, tout comme les «peintures grouillantes» de

Pieter Bruegel I (1558). Les compositions fantastiques de Bruegel, où se mêlent motifs symboliques, motifs de genre et motifs grotesques, ont encore inspiré **Joos van Craesbeeck** près d'un siècle plus tard pour sa *Tentation de Saint Antoine* (vers 1650), où le saint est tourmenté par les représentants des sept péchés capitaux.

Dans son cycle de peintures (vers 1625–28), qui n'est que partiellement parvenu jusqu'à nous mais qui nous est connu grâce à de nombreuses versions gravées, **Adriaen Brouwer** renonça finalement presque totalement aux motifs symboliques: il représenta les vices sous la forme de figures de genre issues de la vie quotidienne contemporaine, l'orgueil en bourgeoise s'apprêtant face à son miroir ou la colère en gentilhomme sous l'emprise de la colère.

Le thème de la victoire joua un certain rôle au début des temps modernes, non seulement la victoire des vertus sur les vices (comme dans la série de **Pieter Furnius** [vers 1600]), mais aussi le triomphe des péchés capitaux, représentés dans le style du triomphe antique, comme dans la série de tapisseries d'après des esquisses de **Pieter Coecke van Aelst** (vers 1555) dont *La Paresse* est présentée dans l'exposition.

À l'époque des Lumières, les péchés capitaux perdent de leur importance. Ce n'est que dans la seconde moitié du XIX^e siècle que le thème éveille à nouveau l'intérêt, et les scènes de genre se substituent à l'allégorie. Des illustrateurs comme **Eduard Ille** (1861) et **Georges Barbier** (1925) ont transposé les formes typiques du comportement vicieux, que montraient les cycles des XV^e et XVI^e siècles, dans la société de la grande bourgeoisie de leur époque. **James Ensor**

(1888–1905), **Alfred Kubin** (1914) et **Marc Chagall** (1925) ont au contraire enrichi l'iconographie classique de motifs qui, allant du ridicule au grotesque, cassent le sérieux de la thématique.

Les nombreux cycles de péchés capitaux qui ont été produits ces dernières décennies dans les médiums et les formes plastiques les plus variés témoignent d'une fascination toujours intacte pour la série des vices. **Eva Aeppli** (1993/94) et **Magnus von Plessen** (1997) ont recours au genre traditionnel de la personnification, mais, renonçant aux attributs symboliques, ils cherchent à traduire les vices exclusivement par la physionomie et la mimique des visages (Aeppli) ou par les contorsions d'un buste masculin (Plessen).

Vic Gentils (1970), **Peter Bräuninger** (1990) et **Martin Mull** (2008) représentent les péchés par des scènes de genre mais ils introduisent chacun à leur manière une forme de distance vis-à-vis de la thématique originelle: Gentils, grâce à un langage plastique surréel et des personnages aux corps de pantins articulés; Bräuninger, avec le panorama d'une rue dont il a réalisé les vues, de nuit, depuis un point de vue surélevé; Mull, par la mise en relation souvent arbitraire de ses images avec les différents péchés, ce qui ne peut que décevoir l'appétit de clarté du spectateur. **Bruce Nauman** (1983–88/2008) s'en tient finalement à la forme de l'écrit. Dans son installation présentée sur la façade du Kunstmuseum Bern, les noms des sept péchés capitaux et des sept vertus se superposent et s'illuminent à un rythme qui semble aléatoire. Cet élément dynamique met en mouvement l'échelle figée des vices et des vertus et incite le spectateur à réfléchir sur la validité des concepts moraux.

L'orgueil est déjà considéré dans l'Ancien Testament comme le «principe de tout péché» («le principe de l'orgueil, c'est le péché», Eccl. 10, 13). En tant qu'antithèse de l'idéal chrétien d'humilité, la Superbia devient au Moyen-Âge le concept central de la théologie morale. La notion de Superbia des Pères de l'Église ne comprenait pas seulement l'orgueil, la vanité, la présomption, la surestimation de soi et la soif de pouvoir, mais aussi toute forme d'obstination, d'individualisme et de désobéissance – en particulier vis-à-vis de Dieu. C'est pourquoi lorsque Grégoire le Grand établit sa liste de péchés, il place la Superbia au premier rang dans la hiérarchie des péchés.

Pour les théologiens, Satan était l'archétype de l'orgueilleux: en punition de sa rébellion contre Dieu, l'archange Lucifer fut banni du ciel et envoyé en enfer avec sa suite. Selon l'exégèse biblique, c'est par envie du statut privilégié de l'être humain que Satan déchu séduisit Adam et Eve en prenant la forme d'un serpent: tandis qu'ils mangeaient de l'arbre de la connaissance, ils se rendirent coupables de Superbia de multiples manières: par désobéissance à Dieu et par désir de l'égal.

Le persécuteur de chrétiens Saül, qui se changea en l'humble Paul lors d'une chute à terre, fait partie des exemples bibliques de *Superbia*, tout comme le Babylonien Belshatsar qui fut puni de mort pour son orgueil: lorsque ce roi profana les vases saints dérobés au Temple de Jérusalem en les utilisant dans un festin profane, la célèbre sentence «tu as été pesé dans la balance et ton poids se trouve en défaut» apparut au mur, annonçant sa mort pour la nuit

même. Les deux figures antiques Phaéton et Icare, les deux «disgraciés» qui se sont tués dans leur chute, furent également intégrées à l'iconographie de la Superbia à la Renaissance, en tant qu'exemples significatifs de l'arrogance.

La construction de la tour de Babel, avec laquelle les humains de l'Ancien Testament voulaient atteindre l'endroit où Dieu se tenait dans le ciel, est un autre exemple d'orgueil frappé par la punition divine. L'une des représentations les plus monumentales de ce thème iconographique particulièrement prisé dans la peinture flamande autour de 1600 a été réalisée par le peintre de paysage **Joos II de Momper** en collaboration avec un peintre de figures qui n'a pas été identifié avec certitude. Le projet aussi grandiose que démesuré de la tour de Babel a occupé les artistes jusqu'à aujourd'hui. **Paul Thek** la représente dans sa sculpture *Uncle Tom's Cabin with Tower of Babel* (1976) de façon paradoxale, comme une construction manifestement fragile, mais qui s'élève au-dessus de la «case de l'oncle Tom». Architecture de l'humilité, cette dernière ne se limite pas à faire contraste avec le monument d'orgueil qu'est la tour babylonienne, elle fait en même temps allusion au roman éponyme de Harriet Beecher Stowe et ainsi à un autre aspect de la Superbia, à savoir la discrimination des Noirs dans l'Amérique du XIX^e siècle.

Ce thème transparaît aussi dans la série de photographies *Diary of a Victorian Dandy* (1998) de **Yinka Shonibare**. En se mettant en scène sous les traits d'un dandy noir auquel des serveurs blancs prodiguent leurs soins, l'artiste renverse les rapports sociaux de

l'époque victorienne. Parallèlement à la mise en scène du mode de vie luxueux et de l'arrogance de la classe supérieure, l'œuvre souligne aussi le caractère «d'évidence» du racisme dans la société de classes victorienne.

À partir de la fin du Moyen-Âge, la vanité occupe une place de plus en plus centrale dans la notion de Superbia. C'est la raison pour laquelle une autre figure de la mythologie grecque est aussi devenue un symbole de ce vice: le beau chasseur Narcisse qui s'éprend de son propre reflet. Ce motif fut également souvent repris dans l'art contemporain: tandis que **Mat Collishaw** (1990) se représente lui-même en Narcisse se reflétant dans une mare boueuse d'une rue anglaise, **Oscar Muñoz** (2001-02) filme la dégradation progressive d'un autoportrait dessiné à la poudre de charbon à la surface d'un lavabo rempli d'eau et fait ainsi allusion à la fragilité de notre propre image, c'est-à-dire à la fragilité de notre existence.

Les séries photographiques de **Martin Parr** (2007-08) et de **Daniela Rossell** (2000-02), dans lesquelles des représentants de la «haute société» affichent leur beauté et/ou leur richesse, traitent de l'importance de l'auto-admiration et de l'auto-promotion de soi dans la société actuelle.

Il est aussi question du rôle joué par la beauté extérieure à notre époque dans trois œuvres vidéo: **Frances Goodman** (2005) prend pour cible le culte du corps masculin chez les culturistes, tandis que **Marina Abramovic** (1975) et **Klara Kuchta** (1980) s'intéressent aux clichés sur la beauté féminine, leurs œuvres s'articulant toutes les deux autour d'une scène de coiffage.

Invidia est le péché capital d'envie. L'envieux envie chez autrui ce qu'il aimerait lui-même posséder. Il se sent inférieur et est animé par le besoin de se comparer aux autres en permanence. L'envie est un sentiment obsédant et elle ne peut pas être vécue ouvertement, c'est pourquoi on peut voir en elle le péché capital le plus solitaire et le plus secret. La représenter reste par conséquent une entreprise malaisée, ce qui peut aussi peut-être expliquer le nombre plutôt modeste d'œuvres présentées dans cette section de l'exposition.

Christofano Robetta (XV^e/XVI^e siècles) et **Joseph Werner** (1668) personnifient l'envie sous les traits d'une vieille femme laide. Des épisodes édifiants de la Bible – comme les histoires d'Abel et Caïn et de David et Saül – illustrent aussi ce thème de l'envie. Comme Caïn ne peut supporter l'injustice que représente le rejet par Dieu de son offrande, alors que celle d'Abel est agréée, son envie se change en colère et il assassine son frère pendant qu'ils sont aux champs. Une copie d'après **Pierre Paul Rubens** (XVII^e siècle) et une peinture de **Pierre Nicolas Legrand** (vers 1820) donnent une vision saisissante du coup mortel malheureux. **Lucas van Leyden** (1508) et **Otto Dix** (1946) représentent quant à eux l'envie de Saül. La victoire de David sur les Philistins et la musique si apaisante qu'il joue à Saül à la harpe rendent ce dernier si jaloux qu'il tente par deux fois d'attenter à sa vie avec un javelot. Dans le contexte de la fascination pour l'Orient qui explose au XIX^e siècle, le tableau *Jalousie au sérail* (1874) de **Fernand Cormon** montre la joie sardonique d'une odalisque face à sa rivale poignardée dans le harem.

Ira est le péché de colère. Son registre d'expression est large, allant de l'irritation grincheuse et de l'indignation à la rage, la haine et finalement l'acte d'agression verbal ou physique. La théologie chrétienne condamne la colère, parce qu'elle laisse croire à l'être humain qu'il pourrait rendre un jugement définitif ; or, cela est réservé à Dieu seul. Dans la société (occidentale) actuelle, la colère est considérée comme l'expression d'un manque de maîtrise de soi et comme un signe d'incompatibilité sociale.

Dans l'art ancien, la colère est très souvent montrée comme une conséquence du péché de gourmandise. On tient pour causes de la colère aussi bien la consommation excessive d'alcool que la pratique du jeu – des thèmes dont ont surtout traité les artistes hollandais du XVII^e siècle, comme par exemple **Adriaen Brouwer** (XVII^e siècle) et **Joos van Craesbeeck**, et dans la plupart des cas avec un point de vue moralisateur.

L'art contemporain s'intéresse moins aux causes de la colère qu'à la façon dont on peut y trouver un exutoire. Dans leur œuvre pleine d'ironie *Anger Release Machine* (2006–08), **Yarisa & Kublitz** proposent une aide mécanique, tandis que **Kendell Geers** permet aux visiteurs de pouvoir vivre leur colère directement dans l'exposition grâce à un exercice sportif. Dans le film d'**Artur Zmijewskis** *Itzik* (2003), le protagoniste s'emporte. L'expression de ses points de vue, dans lesquels il mêle faits historiques, histoires bibliques et vieilles légendes juives, atteint son paroxysme lorsqu'il en arrive à constater que le principe de l'holocauste autoriserait les Juifs à tuer les Arabes.

L'avarice se manifeste par un penchant maniaque pour l'économie ou la possessivité matérielle. L'avare n'est capable ni de partager ni de donner. Le but de son existence consiste à accumuler le maximum de richesses et à dépenser le moins possible pour l'obtention du plus grand nombre de biens. La cupidité est aussi associée au péché d'orgueil – car l'orgueilleux est aussi avide de pouvoir.

La parabole du riche dépravé et du pauvre Lazare de l'évangile de Luc est sans doute l'exemple d'avarice le plus connu de la Bible. Le dépravé arrogant qui se vautre sur la table richement dressée de la gourmandise refuse la moindre aumône au pauvre Lazare. Si la parabole dénonce également l'orgueil et la gourmandise en tant qu'ils sont aussi des vices des puissants, les artistes l'associent plutôt à l'avarice, comme le montrent les peintures de **Nicolaus Knüpfer** et de **Cornelis Saftleven** (milieu du XVII^e siècle dans les deux cas).

L'artiste anversoise **Quentin Massys** (XV^e/XVI^e siècles) a transposé dans la réalité bourgeoise de son époque ces valeurs en opposition à l'idéal chrétien en faisant du prêteur et de l'usurier les symboles de la cupidité et de l'intérêt personnel. La laideur extrême des personnages correspond à la condamnation morale que Massys veut exprimer dans ses tableaux sur cette corporation animée par la cupidité.

Dans la littérature médiévale, ce sont déjà essentiellement des individus âgés qui tombent dans l'avarice. La sénilité et la mort approchante y sont considérées comme des causes du désespoir des vieillards qui se raccrochent alors de façon insensée à l'argent et aux biens terrestres en général. Ainsi, **Gerrit van Honthorst** (vers 1623) a-t-il représenté l'avarice sous les traits d'une vieille femme, qui, un

binocle sur le nez, vérifie l'authenticité d'une pièce de monnaie. Au-delà des objets symboliques que sont la bourse, les pièces de monnaie et les lunettes, le mouvement avide des mains est aussi souvent utilisé pour illustrer la cupidité, comme l'attestent les œuvres du XIX^e siècle de **Thomas Couture**, d'**Alphonse Leroy** et d'**Auguste Rodin**.

Fondamentalement, la cupidité peut être considérée comme une accumulation individuelle immodérée qui se fait aux dépens de la collectivité. On peut donc y voir un vice caractéristique de la modernité: dans une société de plus en plus fondée sur l'individualisme que confortent les orientations néolibérales aujourd'hui dominantes dans l'économie et dans la politique. La finance est actuellement sous les feux de la critique et il est reproché aux banquiers de se rendre coupables d'une cupidité sans scrupules mise au seul service de leur enrichissement personnel. La photographie d'**Andreas Gursky** (2008) rend compte de l'agitation à la bourse de Koweït où l'argent se reproduit grâce à des transactions financières complexes.

Il est également question du pouvoir de l'argent dans l'art contemporain, mais le propos y est moins moralisateur que dans l'art ancien. La vidéo d'**Anna Witt** (2003–08) montre combien les fondements de la discipline sociale sont fragiles et combien des instincts profonds normalement réprimés tels que la cupidité peuvent aisément être réveillés. Ayant aménagé un salon dans une galerie située dans une station de métro très animée, l'artiste demandait aux visiteurs d'y trouver les billets qu'elle y avait cachés. Si les visiteurs menaient dans un premier temps leur recherche avec une certaine réserve, ils se laissaient rapidement emporter dans un processus de destructivité jubilatoire.

Artists in Residence

La Fondation GegenwART a apporté son soutien à l'exposition entre autres par le financement de trois bourses «Artists in Residence» et l'attribution à des artistes de moins de trente ans d'une subvention pour la production de quatre œuvres:

Lutz & Guggisberg (*1968, Wettingen / *1966, Bienne) **Les cycles**

MASKEN, 2010

C'est dans les médiums les plus variés que le duo d'artistes Lutz & Guggisberg crée depuis 1996 des représentations du monde qui se distinguent par leur distanciation ironique et constituent le plus souvent des «contre-mondes» autonomes. L'installation conçue pour l'exposition figure les péchés capitaux sous la forme d'une série de «petits bateaux»: couverts de blocs rectangulaires en bois peints de différentes couleurs, ils symbolisent les bateaux de containers qui transportent les flots de marchandises de notre société de consommation mondialisée. Mais leur accrochage à la verticale et leurs titres les désignent par ailleurs comme des masques dont le caractère magico-sacré est mis en relief par l'éclairage. Les marchandises seraient-elles nos fétiches et le consumérisme notre suprême péché capital? Ce sont les questions que les artistes soulèvent – mais auxquelles ils se refusent à répondre autrement que par un clin d'œil.

Frances Goodman (*1975, Johannesburg) **L'envie**

The Dream, 2010

Frances Goodman traite du thème de l'envie dans le contexte du mariage et du vieillissement. Grâce à des bandes de tissu brodées

qui pendent du plafond en cascade comme du ciel d'un baldaquin, elle crée une atmosphère romantico-kitsch. Pour l'artiste, ce dispositif est censé évoquer l'envie que peuvent ressentir les femmes face à la pression sociale et à l'espoir de se marier le plus tôt possible. Cette envie nourrit un besoin permanent de se comparer aux autres sur son apparence, son âge et son degré de réussite. Des citations de femmes que Frances Goodman a interrogées pour son œuvre illustrent leurs désirs et leurs espoirs d'un mariage idéal, mais aussi leurs questionnements et leurs craintes de ne pas être conduites à l'autel du mariage et de rester seules.

Simon Senn (*1986, La Chaux-de-Fonds) **La colère**

Rue el Adala, 2010

Simon Senn s'intéresse dans ses œuvres aux modes de comportements et aux phénomènes complexes d'interactions entre les individus. Dans son installation vidéo en deux volets *Rue el Adala*, il traite de la communication interculturelle comme source potentielle de frustration et de colère. La première projection confronte sans explication le visiteur à la violence d'un accès de colère de trois marchands marocains, et c'est dans un second film que le contexte de la scène est explicité: on y voit l'artiste interroger les vendeurs sur leur consentement à jouer la scène en question. Bien que mise en scène, la colère paraît tellement vraie que l'on peut y percevoir les préjugés et les malentendus qui lui sont sous-jacents et qui semblent inévitables dans la rencontre entre des cultures différentes.

Seline Baumgartner (*1980, Zurich) **La colère**

I am another, 2010

Dans son installation vidéo *I am another*, Seline Baumgartner traite, neuf ans après les attaques des tours jumelles du 11 septembre 2001, des représentations que se font les habitants de New York du terroriste – le type même de l'individu animé par la colère. Les New-Yorkais ont suivi les instructions de l'artiste qui leur a demandé de jouer un personnage de terroriste en relatant sous la forme du «je» ses pensées, ses sentiments et ses actions tels qu'ils se les représentent. Lors de ces récits, de simples interprétations ainsi que les préjugés qui les ont fondées sont progressivement remis en question et des incertitudes se font ostensiblement jour qu'un jugement clair et sans ambiguïté n'aurait pas rendu possibles.

Augustin Rebetez (*1986, Jura) **La colère**

Tout ce qui a le visage de la colère et n'élève pas la voix, 2010

Au centre des œuvres du photographe Augustin Rebetez, il y a les rêves, les peurs et les excès de la jeune génération à laquelle lui-même appartient. Dans la composition murale *Tout ce qui a le visage...*, qui comprend des photographies de type documentaire et d'autres mises en scène ainsi que des dessins et une bande son, il traite de la rage des jeunes trentenaires face aux problèmes du monde et à l'impuissance à laquelle ils nous condamnent. Que doit-on faire de sa propre rage physique et mentale? Doit-on la réprimer ou la vivre? Quelles sont les conséquences si on la réprime? Et si on la vit: cela peut-il être sur un mode autre qu'infantile ou pathétique?

Lena Maria Thüring (*1981, Bâle)

In Camera, 2010

Lena Maria Thüring s'intéresse dans son installation vidéo aux signes constitutifs essentiels de notre rapport aux sept péchés capitaux: la confrontation quotidienne de chacun avec soi-même afin de ne pas céder à ses vices et à ses convoitises, ainsi que la dépendance vis-à-vis de l'image que les autres se font de soi et qui a une influence sur ses propres agissements.

Le combat des deux lutteurs pourrait être vu comme l'image de la lutte de l'être humain pour sa propre identité, une lutte où ce sont tantôt les vices, tantôt les vertus qui triomphent. Du dialogue de la pièce de théâtre *Huis clos* de Jean-Paul Sartre, où trois individus morts sont emprisonnés derrière les portes de l'enfer et se torturent les uns les autres, se dégage la question des modèles relationnels et des phénomènes de dépendance.

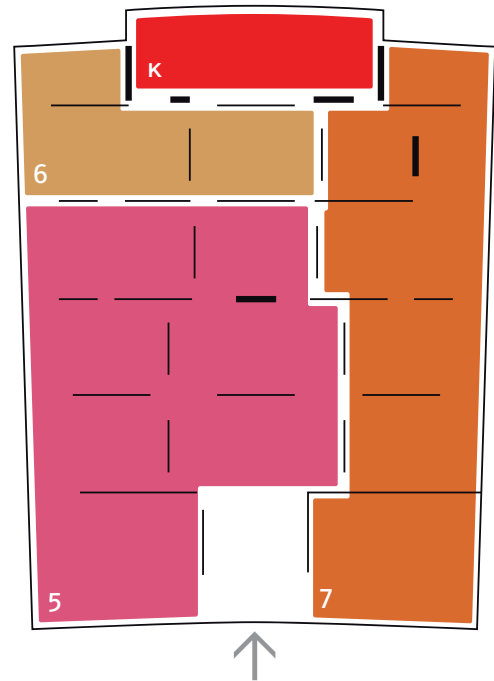
Vincent Olinet (*1981, Lyon) **La gourmandise**

Kaiserin de chocolat aux fraises gonflées et son sabayon public, 2010

Les pâtisseries géantes de Vincent Olinet sont à la fois attirantes et répugnantes. À partir de gâteaux qu'il confectionne lui-même et qu'il décore de nappages de sucre et de décors pâtisseries, l'artiste produit des sculptures en polystyrène de grandes dimensions. La résine artificielle dont elles sont recouvertes permet d'assurer leur bonne conservation. Dans la création d'Olinet, la fabrication manuelle et la capacité de distanciation de l'objet séducteur sont essentielles. L'artiste joue sur l'idée que toute surface qui brille est trompeuse – en raison de son caractère éphémère et de la part d'ombre qu'elle cache. Ses pâtisseries reflètent également ce jeu contradictoire.

plan de salle zentrum paul klee

- 5 **Luxuria: la luxure**
- 6 **Acedia: la paresse**
- 7 **gula: la gourmandise**
- K **contexte historique et culturel**
- A **Artist in residence: en plein air**



Luxuria est le péché capital de luxure. On dirait de nos jours: de «sexualité débridée». C'est, avec la gourmandise, un des deux péchés de chair, et il est une des conditions nécessaires au maintien de l'humanité. L'Église tolérait la sexualité, mais exclusivement lorsqu'elle avait lieu au sein du mariage et était au service de la reproduction. D'une extrême efficacité jusqu'aux premiers temps modernes, la prescription a progressivement perdu de son importance – également en raison de la découverte dans les années 1960 de la pilule contraceptive, qui dissocia la sexualité de la reproduction et modifia par conséquent le rapport à la sexualité. Celle-ci est aujourd'hui omniprésente.

Au Moyen-Âge et au début des temps modernes, les grands exemples de luxure provenaient de la Bible. La luxure apparaît aussi dans certains tableaux comme une conséquence de la gourmandise. Ainsi, par exemple, Loth est enivré, puis séduit par ses filles, afin d'assurer la perpétuation de sa famille. Dans la peinture réalisée par **l'école de Jacob de Backer** (1580), les deux filles adoptent pour séduire leur père des poses encore assez inoffensives, mais chez **Jan Steen** (vers 1668–70), l'interprétation de la scène est par contraste beaucoup plus osée. Il existe d'autres exemples, comme la femme de Putiphar qui cherche à séduire Joseph (**Marco Liberì**, XVII^e siècle) ou la chaste Suzanne, à l'opposé de la femme voluptueuse, que montre une peinture de **Pierre Paul Rubens** (1607–08).

La parabole du fils perdu, qui dilapide sa part d'héritage chez les prostituées, puis s'appauvrit et rentre plein de remords à la maison, compte aussi parmi les exemples bibliques de la luxure. Dans

l'art hollandais du XVII^e siècle, comme par exemple la peinture de **Cornelis van Haarlem** (1615), les représentations de cette allégorie chrétienne étaient gouvernées par des intentions didactico-morales. Cette tradition iconographique du fils perdu conduisit par ailleurs à l'épanouissement de la forme du tableau d'auberge, tel que la *Joyeuse compagnie* (1630) de **Hendrik Pot**.

En dehors du fils perdu, il était également question de sexualité dans la peinture de genre hollandaise grâce à des symboles compréhensibles par tous. Dans le tableau *Intérieur de cuisine, avec une jeune fille et un vendeur de poissons* de **Hendrick Martensz. Sorgh**, les oiseaux (en allemand: Vögel) morts peuvent par exemple faire référence au terme vulgaire «baiser» (vögeln), tandis que le plumage d'une oie et la cage à oiseaux symbolisent la vertu féminine menacée.

De nos jours, l'omniprésence de la sexualité se reflète aussi dans l'art, où elle est en général représentée sans artifice depuis le début du XX^e siècle.

Dans les dessins de **George Grosz** des années 1940, où l'acte de peindre est associé à l'acte sexuel et est l'objet d'une surenchère visuelle qui va jusqu'au grotesque, il n'est pas seulement question de sexualité: les œuvres sont aussi des commentaires satiriques sur le poncif esthétique de «l'instant fécond» en peinture.

Les représentations sexuelles servent aussi à traduire les fantasmes masculins et la double morale bourgeoise. La série de dessins de **Sigmar Polke** reflète le combat pour le droit à la représentation de la sexualité et pour le statut de la femme, qui se déclencha entre autres autour des stéréotypes de pin-ups représentés en couverture

de magazines comme *Stern* ou *Quick*; elle reflète aussi la phallocratie qui unit ses forces pour tenter de saper la «révolution sexuelle» en plein essor pendant la vague de libération des années 1970.

Jusque dans les années 1960, la représentation de scènes érotiques était un domaine strictement réservé aux hommes. Une des premières artistes à avoir brisé cette loi non écrite fut **Carolee Schneemann**, qui mêla dans son film *Fuses* (1964–67) des vues de l'acte sexuel et des vues de la nature. A peu près à la même époque, **Betty Tompkins** commença à peindre à partir de 1969 des peintures qu'elle appela des *Fuck Paintings*. Exactement comme Schneemann, Tompkins se demande comment les femmes peuvent produire des images qui soient de nature à représenter leur désir de femmes.

Les photographies de l'industrie pornographique semblent avoir définitivement acquis le statut de réservoir général de modèles iconographiques dans les années 1990. Si les poses et les actes sexuels sont jusqu'au XIX^e siècle uniquement représentés dans des ouvrages imprimés, publiés anonymement et vendus sous le manteau (par exemple, le roman *Thérèse philosophe* publié sans nom d'auteur en 1783), ils font l'objet de représentations plus directes et de plus grande taille au cours des XX^e et XXI^e siècles.

Si **Marlene Dumas**, dans sa série d'aquarelles *Porno Blues* (1993), et **Cecily Brown**, dans sa peinture *Summer Storm* (2000), brisent la précision photographique des modèles grâce à la technique picturale et si elles échappent ainsi à la stratégie générale de la pornographie et à son désir farouche de mettre en valeur le moindre pli de la

peau, les tableaux de **Jiri Georg Dokoupil** se meuvent à l'intérieur de modes de représentation spécifiques du genre. Bien que Dokoupil transpose les modèles photographiques sur la toile selon une technique spécialement développée par lui à cet effet – c'est-à-dire, qui utilise, non pas un pinceau et de la peinture, mais de la suie de bougie –, ses peintures d'un réalisme extrême restent proches de la photographie et jouent avec notre curiosité irrationnelle pour les images pornographiques.

Dans l'œuvre de **Cindy Sherman** (1992), les lois de la représentation pornographique jouent un rôle tout à fait autre. Sherman utilise ce vocabulaire visuel afin de représenter la sexualité sans passion, mais elle n'en reproduit pas pour autant le genre. Les photographies se caractérisent par l'absence d'acte sexuel et démontrent au moyen de corps monstrueux, montrés dans des poses érotiques et en partie défigurés ou fragmentés, que derrière toute représentation de la sexualité se tient un système de normalité.

L'acédie est le péché capital de paresse. Cette notion recouvre aussi celles d'ennui, d'écoeurement, de découragement, de lassitude, de répugnance, de mélancolie, de dégoût ou de langueur. Dans l'usage chrétien ancien, avant tout celui de ceux que l'on appelle les Pères du désert, la paresse désigne la négligence des devoirs religieux. Elle est provoquée par le démon de midi qui tourmente le moine et fait s'alanguir son âme, de sorte qu'il se met à douter de la toute-puissance de Dieu et sombre dans la langueur. Ultérieurement, apparaîtra la notion de mélancolie, intimement liée à celle d'acédie. Dans la vie monastique, l'acédie est l'un des péchés les plus graves. Dans la théorie antique des quatre humeurs d'Hippocrate, la mélancolie caractérise une maladie impitoyable, bien que les philosophes de l'école d'Aristote la tenaient également pour responsable des plus grandes prouesses intellectuelles du génie humain.

Dans la tradition iconographique ancienne, c'est donc autant le côté intellectuel et génial que le côté alangui et accablé de l'acédie et de la mélancolie qui sont représentés. La gravure *Melencolia I* (1514) de **Albrecht Dürer**, qui associe les deux traditions iconographiques, symbolise à la fois l'accablement face à la science et les pouvoirs de la connaissance et de l'inventivité. Dans la gravure *Le Rêve du docteur* (vers 1498), Dürer se livre à la représentation de l'endormi auquel le démon insuffle des rêves obscènes à l'aide d'un soufflet. La femme nue incarne la luxure vue comme un vice consécutif à l'indolence. La série de gravures *La Vie d'un fainéant* (vers 1565) de **Philips Galle** est une illustration de la paresse comme origine de la pauvreté, qui pourrait être évitée grâce à un travail assidu. Dans

le même registre, la série de **William Hogarth** *Industry and Idleness* (1747) est constituée de scènes où l'on voit le besogneux connaître la réussite et le paresseux aller à sa perte.

Dans la peinture de genre hollandaise du XVII^e siècle, le péché capital de la paresse est souvent mis en relation avec le tabagisme, qui figure aussi le péché de gourmandise. **Pieter Codde** et **Adriaen van Ostade** mais aussi **David Teniers le Jeune** font cohabiter les deux vices: l'anesthésie sensorielle que le tabagisme est susceptible de provoquer est associée à l'acédie, tandis que le temps qui s'écoule dans l'inactivité est en général considéré comme un symbole de la vanité. Le *Paysan endormi*, une copie d'après Adriaen Brouwer, est une incarnation du vice de la paresse comme conséquence de l'ivrognerie. Dans les *Joueurs de cartes dans une taverne* de Brouwer, la paresse n'est pas seulement associée à l'ivrognerie, elle l'est aussi au jeu de cartes.

La langueur contemporaine a de nombreux visages et l'on peut pour la circonscrire évoquer les notions d'ennui, d'indifférence, d'apathie, de confort, de passivité, d'abattement ou de désespoir. Le thème du sommeil joue encore de nos jours un grand rôle. Les photographies de la série *Gras* (1993–2002) d'**Erik Steinbrecher** montrent des individus en train de dormir ou de se reposer dans des prés et des parcs publics, et qui pourraient aussi bien être en train de prendre du répit après une journée de travail agitée qu'être des chômeurs – raison pour laquelle ils seraient paresseux et inactifs. **Bill Viola** se concentre dans son œuvre (1984) sur l'apathie liée à la consommation télévisuelle. Nous voyons des individus dans

leurs salons, seuls, immobiles, le regard dans le vide, et qui fixent la caméra, elle aussi immobile, comme s'il s'agissait d'un téléviseur. Chez **Jürgen Klauke** (1980–81), le téléviseur symbolise aussi l'apathie symptomatique de l'époque contemporaine et il est assorti des symboles traditionnels du tabagisme et du sommeil. **Muntean & Rosenblum** montrent dans leurs peintures (2001 et 2004) des adolescents qui s'ennuient et paraissent sans énergie et qui, plongés dans une ambiance figée, sont une forme de métaphore de la mélancolie et de la désolation. **Erwin Wurm** met l'artiste au centre de son œuvre (2001), le montrant errant toute la journée dans son appartement en traînant des pieds, visiblement en état d'apathie mentale et indifférent à l'écoulement du temps. Il propose en quelque sorte un mode d'emploi pour se métamorphoser en sculpture vivante de la paresse et pose implicitement la question de savoir quelles sont les conditions et l'origine de l'inspiration artistique.

La gourmandise est, comme la luxure, considérée comme un péché capital de chair. Les deux vices sont provoqués par des besoins du corps et ils représentent donc une «menace» pour tout être humain. Comme la gourmandise se traduit par une consommation excessive de nourriture et de boisson, on la qualifie de péché capital de la sociabilité et c'est pourquoi elle se produisait autrefois le plus souvent dans les auberges. Le délit majeur du mangeur et du buveur immodérés consiste à tenir leur ventre pour leur dieu. Les moines étaient mis en garde contre la pensée du repas et de la boisson, car elle était susceptible de perturber leur relation à Dieu. Aujourd'hui, le comportement d'addiction, qu'il soit lié à la nourriture, à la boisson ou à la drogue, n'a rien perdu de son actualité en ce qu'il est toujours aussi destructeur de la relation avec ses semblables. Les œuvres d'art représentent rarement la gourmandise de manière isolée et elles l'associent la plupart du temps aux vices de la colère, de la paresse et de la luxure. Quatre stades différents de l'ivrognerie sont souvent donnés à voir: 1. La beuverie jubilatoire; 2. L'agressivité, qui peut conduire à la bagarre; 3. La perte du contrôle de son corps; 4. L'assoupissement. C'est surtout dans la peinture de genre hollandaise du XVII^e siècle que s'est développée la représentation de scènes d'auberge. Dans l'exposition, des représentations de compagnons de beuverie s'enivrant illustrent de façon exemplaire les répercussions négatives de l'alcoolisme: ils braillent en gesticulant sauvagement – excités ou en colère; ils sont obligés de vomir, et ensuite ils s'assoupissent. L'intention moralisatrice de l'artiste est aussi signifiée par les vêtements usagés. Dans l'art contemporain, les conséquences de l'alcoolisme sont certes

toujours les mêmes, comme par exemple dans l'installation vidéo de **Gillian Wearing** *Drunk* (1999), mais elles ne sont plus mises en scène de manière moralisatrice. L'artiste parvient à poser un regard respectueux sur ces êtres humains qui, sous l'influence de l'alcool, laissent libre cours à leurs humeurs et aux nécessités de leur corps.

Il arrive que des œuvres se révèlent ambiguës : rien ne permet de décider si les convives de la peinture de **Jacob Jordaens** du XVII^e siècle *Le Roi boit* ou de *La Gourmandise* (1964) de **Varlin** s'adonnent avec volupté à l'absorption de nourritures et de boissons ou s'ils sont sur le point de dégénérer dans une bombance de type orgiaque. Les photographies de **Cindy Sherman** (1986–90) ou de **Wolfgang Tillmans** (2002) se bornent à faire comprendre qu'une ripaille a eu lieu ; seuls ses restes sont donnés à voir. Dans *Balls* (1972) de **Gilbert & George**, les photographies déformées témoignent de l'ivresse des artistes due à leurs excès nocturnes. Outre qu'il provoque le vomissement, la bagarre et la paresse, et que la « consommation de tabac » – c'est-à-dire le tabagisme – lui est aussi associée, l'alcoolisme apparaît également comme étant à l'origine du péché de luxure. Quant à l'acte sexuel, il n'y est fait allusion dans la peinture de genre que de manière symbolique à travers des objets tels que la pipe, la flûte ou le verre, comme par exemple dans la peinture de **Jan Steen** (vers 1660–65). La relation entre la gourmandise et l'érotisme est aussi mise en scène dans l'art contemporain, par exemple dans la peinture (2009–10) de **Will Cotton** ou dans les films surréels (2005–08) de **Nathalie Djurberg**.

Une vie de luxe et d'opulence ?

Les sept péchés capitaux ont pour fonction d'exhorter l'être humain à mener une vie de modération qui soit exempte de péchés, c'est-à-dire une vie qui plaise à Dieu. Au-delà de cet aspect strictement religieux, ils ont aussi une fonction de guide moral pour la vie sociale communautaire. Etant donné que les préceptes et les prescriptions de la religion chrétienne ont progressivement perdu de leur autorité depuis les Lumières, la question est de savoir quel rôle peuvent jouer les sept péchés capitaux aujourd'hui. Ils ne sont pourtant pas totalement tombés en désuétude, ce que prouvent les nombreuses campagnes publicitaires qui en utilisent les notions pour vendre les produits. Mais leurs utilisations dans la publicité agit de façon contradictoire : les vices y sont tournés en leur contraire, et au lieu d'exhorter à une vie de modération, ils incitent à mener une vie dominée par la licence et la délectation. Les sept péchés capitaux se seraient-ils affranchis de leur réputation sulfureuse ?

Dans la vie quotidienne, nous rencontrons souvent les sept péchés capitaux même si nous ne les désignons pas comme tels. L'érotisme vante des produits de consommation courante et certaines publicités suscitent l'envie du consommateur. Au supermarché, il s'agit de repérer le maximum de présentations promotionnelles pour pouvoir acheter au meilleur prix. A la maison, devant la télévision, on s'abandonne à la paresse. Des nouvelles du monde entier nous arrivent quotidiennement où il est question de mouvements de colère, mais sont ces colères légitimes ou inacceptables ? Dans le sport, la manifestation arro-

gante de la supériorité et la ridiculisation de l'adversaire concourent à l'expression démonstrative de la victoire.

Parallèlement à cet état de fait, on continue de nous mettre en garde contre les vices. Prenant la place de l'Église, c'est en partie l'État, et donc la majorité des citoyens, qui se sont faits les apôtres de la morale. Des campagnes de prévention et des interdits doivent nous préserver de la cigarette ou de l'excès de poids. L'impératif de modération est à nouveau en vogue, car limiter sa consommation de matières premières est un moyen d'économiser du CO₂ et de protéger l'environnement. Par ses aides sociales, l'État tente de minimiser la convoitise des pauvres vis-à-vis des riches. Même dans les médias, certains ont pu faire l'objet de mesures disciplinaires. Malgré la révolution sexuelle, seule la monogamie est en général tolérée et les maris infidèles connus, comme par exemple Tiger Woods, doivent s'excuser publiquement de leurs fautes. «C'est incroyable», lorsque des comportements hors normes sont rapportés. Tout ce qui déplaît est qualifié de pathologique, et c'est ainsi, que les manuels de médecine ont traité de l'homosexualité jusque dans les années 70. Enfin la paresse est méprisée puisqu'elle contrevient à l'impératif de productivité économique.

Bien que la société soit libérée des préceptes religieux, des règles de comportement continuent de se maintenir reposant en partie sur les sept péchés capitaux. Les écarts vis-à-vis de ces règles sont souvent l'objet de plaisanteries, de mépris, voire de sanctions. Ce qui a changé, c'est que les «pêcheurs» doivent se justifier, non plus devant Dieu, mais devant l'ensemble de la société.

AGENDA KUNSTMUSEUM BERN

Öffentliche Führungen:

Di, 19h und So, 11h

Ausstellungseintritt, ohne Anmeldung

Public Guided Tours in English:

Tue, Nov 16 and Jan 18, 19h30

Entrance fee, no inscription

Visites commentées en français:

Ma, 21 déc., 25 jan., 19h30

Prix d'entrée, sans inscription

Öffentliche Führung mit Dolmetscher in Gebärdensprache:

Di, 23. Nov., 19h

Ausstellungseintritt, ohne Anmeldung

Einführung für Lehrpersonen:

Di, 19. Okt.: ZPK, 16h / KMB, 18h

Mi, 20. Okt.: ZPK, 14h / KMB, 16h

CHF 20.- / Anmeldung:

vermittlung@kunstmuseumbern.ch

Gesprächsreihe zu den

7 Todsünden

Andreas Thiel – Hochmut:

Di, 14. Dez., 20h

Kurt Aeschbacher – Neid:

Di, 18. Jan., 20h

Ludwig Hasler – Zorn:

Di, 25. Jan., 20h

Peter Schneider – Geiz:

Di, 1. Feb., 20h

Ausstellungseintritt, ohne Anmeldung

Literarische Führungen mit

Michaela Wendt: Di, 23. Nov.,

7. Dez., 11. Jan., 18h und So, 7. Nov.,

19. Dez., 30. Jan., 13h

Ausstellungseintritt + CHF 5.-

Kurs mit der Volkshochschule

Bern: Mi, 10. Nov., 17. Nov.,

1. Dez., 15h – 16h im KMB und

Mi, 24. Nov., 15h – 16h im ZPK

CHF 80.- für 4 Mal / Anmeldung: VHS Bern,

T 031 320 30 30, info@vhsbe.ch

Filme im Kino Kunstmuseum:

Se7en: Sa, 16. Okt., 20h30; So,

17. Okt., 18h30 und Mo, 18. Okt.,

20h30. **Siebeneinhalb:** Sa, 30.

Okt., 21h; So, 31. Okt., 15h30 und

Mo, 1. Nov., 21h.

Mehr Informationen auf

www.kinokunstmuseum.ch

AGENDA ZENTRUM PAUL KLEE

Öffentliche Führungen:

Sa und So, 14h

Ausstellungseintritt, ohne Anmeldung

Public Guided Tours in English:

Every 1st Sun of the month, 15h

Entrance fee, no inscription

Visites commentées en français:

chaque 21^{ème} dim du mois, 15h

Prix d'entrée, sans inscription

Einführung für Lehr-

personen: Di, 19. Okt.: ZPK, 16h / KMB, 18h

Mi, 20. Okt.: ZPK, 14h / KMB, 16h

CHF 20.- /Anmeldung:
creaviva@zpk.org

Literarische Führungen mit

Michaela Wendt: So, 31. Okt., 21. Nov., 9. Jan., 13. Feb., 13h30 und Mi, 10. Nov., 1. Dez., 22. Dez., 19. Jan., 2. Feb., 13h
Ausstellungseintritt + CHF 5.-

Filmvorstellung in Zusammenarbeit mit der Uni Bern: Anatomie Titus. Fall of

Rome: 23. Okt., 15h und 18h mit anschliessendem Gespräch mit Brigitte Maria Mayer.

CHF 12.- / red. CHF 10.-.

Vorverkauf: www.kulturticket.ch;
T 0900 585 887.

Lesung von HP Riegel: Immedorf. Die Biografie

Mi, 27. Okt., 19h30
CHF 28.- / red. CHF 18.-.

Vorverkauf: www.kulturticket.ch;
T 0900 585 887.

Kurs mit der Volkshochschule Bern:

Mi, 10. Nov., 17. Nov., 1. Dez., 15h – 16h im KMB und Mi, 24. Nov., 15h – 16h im ZPK

CHF 80.- für 4 Mal / Anmeldung: VHS Bern, T 031 320 30 30, info@vhs.be.ch

Gesprächsreihe zu den 7 Todsünden:

Charlotte Roche (tbc) – Wollust:

So, 16. Jan., 11h

Beda Stadler – Völlerei:

So, 23. Jan., 11h

Pascal Couchepin – Trägheit:

So, 13. Feb., 11h

Ausstellungseintritt, ohne Anmeldung

Konzert mit dem Orchester für Alte Musik Bern:

Les Passions de l'Âme:

So, 20. Feb., 17h.

Dauer ca. 100 Min. CHF 40.- / red. CHF 28.- / 18.- / Mit Ausstellungsbesuch CHF 50.- / 38.- / 28.-.

Kulturlegi: CHF 20.- / 30.-.

Vorverkauf: www.kulturticket.ch,
Tel. 0900 585 887. www.lespassions.ch

Konzert: Die sieben Todsünden Laure Barras, Sopran;

Irene Puccia, Klavier

Sa, 29. Jan., 17h.

Ausstellungseintritt, ohne Anmeldung

TOURS DE VILLE ET VISITES DE VILLE

»Lust und Laster in Bern« – **Die Stadtführung von Bern Tourismus als anregende Vorbereitung auf die Ausstellung:** So, 17. Okt., 14. Nov.,

12. Dez., 9h.

Treffpunkt: Tourist Center Bahnhof Bern.

Ende: Kunstmuseum Bern

Dauer 1 Stunde. CHF 20.-

Stadtrundgang »Orte der Wut« (konzipiert im Auftrag der Biennale Bern):

Di, 19. Okt., 2. Nov., 16. Nov., 30. Nov., 14. Dez., 18h.

Treffpunkt Münsterplatz (Seiteneingang Münster).

Dauer ca. 90 Minuten. CHF 20.- /

red. CHF 15.- / Berner Kulturlegi CHF 6.- /

Kinder bis 12 Jahre gratis. Mehr

Informationen auf www.stattland.ch

Programmänderungen vorbehalten

COMMISSARIAT

Fabienne Eggelhöfer (ZPK), Claudine Metzger (KMB), Samuel Vitali (KMB), Lukas Gerber (ZPK, Assistance), Monique Meyer (KMB, Assistance)

CATALOGUE (EN ALLEMAND)

Lust und Laster. Die 7 Todsünden von Dürer bis Nauman. Hrsg. Kunstmuseum Bern und Zentrum Paul Klee. Mit Texten von Fabienne Eggelhöfer, Christine Göttler, Claudine Metzger, Monique Meyer, Barbara Müller, Anette Schaffer, Gerhard Schulze, Samuel Vitali. Ca. 380 Seiten, 480 Abb. Hatje Cantz Verlag. ISBN 978-3-7757-2647-4. CHF 57.-

INFOS

Durée

15.10.2010 - 20.02.2011

Prix d'entrée

CHF 24.- / 20.- pour les 2 sites

Heures d'ouverture

KMB et ZPK

Ma-Di 10h - 17h,

KMB Ma jusqu'à 21h

Jours fériés:

30. / 31. Dec., 1. / 2. Jan., 10h - 17h

25. Dec., fermé

ZPK 24. Dec., fermé

Offre CFF RailAway:

Profitez d'une réduction de 20% sur le voyage en train, le transfert et l'entrée. L'offre CFF RailAway est disponible à votre gare et auprès de Rail Service au 0900 300 300 (CHF 1.19/min.).

 SBB CFF FFS

Offre RailAway

Visites guidées pour groupes

KMB: T 031 328 09 11

vermittlung@kunstmuseumbn.ch

ZPK: T 031 359 01 94

kunstvermittlung@zpk.org

kunstmuseum bern

hodlerstrasse 8-12

CH - 3000 Bern 7

www.kunstmuseumbn.ch

+41 31 328 09 44

SOUTIEN

Sponsors:


CREDIT SUISSE

Partenaire du Kunstmuseum Bern



partenaire du zentrum paul klee

L'exposition:

Stiftung GegenwART,

Dr. h.c. Hansjörg Wyss

Stanley Thomas Johnson Stiftung

Burgergemeinde Bern

Paul Klee-Stiftung der

Burgergemeinde Bern

Pierre Kottelat (Mécène KMB)

Le catalogue:

Ursula Wirz-Stiftung

zentrum paul klee

monument im fruchtland 3

CH - 3000 Bern 31

www.zpk.org

+41 31 359 01 01