

FR

RECTANGLE AND SQUARE

DE PICASSO À JUDD.

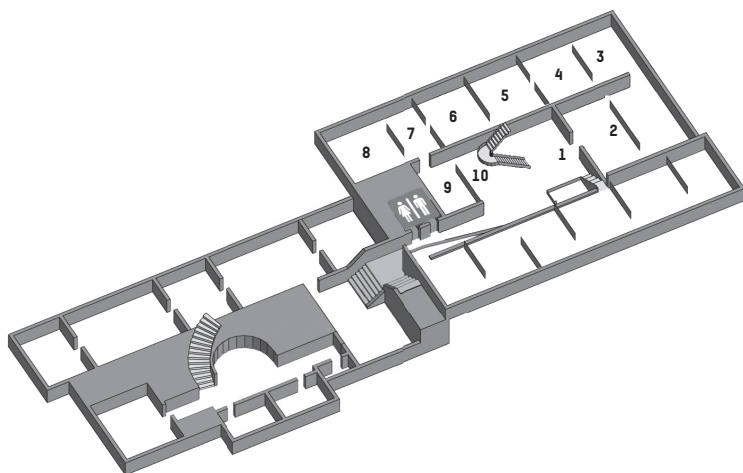
ACQUISITIONS DE LA FONDATION RUPF

14.09.2011 - 08.01.2012

**KUNST
MUSEUM
BERN**

GUIDE DE L'EXPOSITION

Plan des salles



Sous-sol

La collection de la fondation Hermann et Margrit Rupf est aussi présentée par quelques oeuvres dans la collection permanente du musée à l'étage supérieure.

Introduction

Par l'acte de fondation officiel qui institua juridiquement la Fondation Rupf en 1954, non seulement Hermann et Margrit Rupf ont confié leur collection au Musée des Beaux-Arts de Berne, mais ils ont également mis à la disposition de la fondation les moyens financiers lui permettant de satisfaire à ses buts – à savoir, « la préservation, l'enrichissement et l'extension de la collection d'œuvres d'art à laquelle elle est dédiée ». Ainsi, la Fondation Rupf dispose d'une collection d'œuvres d'art moderne de haut niveau qu'elle est en outre en mesure d'enrichir en permanence.

Petit retour en arrière : Hermann Rupf (1880-1962), copropriétaire du commerce de mercerie Hossmann & Rupf, situé Waisenhausplatz à Berne et où étaient vendus des ustensiles de couture, des chaussettes et des gants, rencontra l'art de bonne heure. Durant la formation de banquier qu'il suivit à Francfort au tournant du siècle, il fit la connaissance de Daniel-Henry Kahnweiler, qui sera bientôt considéré comme le plus grand marchand d'art parisien. Rupf rendit régulièrement visite à cet ami de jeunesse lors de ses voyages d'affaires dans la métropole française où il achetait des articles de mercerie. Rupf posa dès 1907 les bases de sa collection avec des achats d'œuvres des Fauves. Suivirent des ensembles des débuts du cubisme, avec par exemple des œuvres de Georges Braque, Pablo Picasso ou Fernand Léger, ainsi que d'amis artistes comme Klee ou Kandinsky.

La collection fut transférée à une fondation au milieu des années 1950 avec un fonds de 300 œuvres et elle fut à la mort du fondateur déposée au Musée des Beaux-Arts de Berne. Ce sont aujourd'hui plus

de 1100 œuvres qui appartiennent à la collection. Naturellement, il ne fut plus possible au conseil de la fondation – à quelques rares exceptions près – d’acheter des œuvres d’art moderne dont les prix atteindront par la suite des niveaux astronomiques sur le marché de l’art. Au lieu de cela, il fit comme le couple de fondateurs Hermann et Margrit Rupf, c’est-à-dire qu’il se concentra avant tout sur l’art contemporain de son temps.

L’exposition « *Rectangle and Square* » est la première exposition à présenter une sélection représentative des acquisitions de la Fondation Rupf, tandis que de nombreuses œuvres sont exposées pour la première fois au Musée des Beaux-Arts de Berne. À certains endroits dans l’exposition, des œuvres d’art contemporain ont été placées à proximité d’œuvres d’art moderne sélectionnées à cet effet.

La collection de la Fondation Rupf n'est heureusement pas close et de nouvelles acquisitions la font évoluer en permanence. Ses premières œuvres sont nées au début du siècle dernier et l'acquisition la plus récente date de quelques semaines.

Le thème du mouvement et du changement qui laissent des traces est clairement perceptible dans deux œuvres présentées ici en vis-à-vis, *Aquarell* (1916) de **Kandinsky** et la photographie de Hermann Rupf en patineur artistique (vers 1945). Le mouvement et le rythme habitent les deux représentations et elles figurent toutes les deux le changement. La figuration et la nature s'y confrontent à l'abstraction et à l'avant-garde.

La peinture de grand format *Rectangle and Square* (1968) d'**Alfred Jensen** – qui a donné son titre à l'exposition – renvoie à un autre thème directeur de la collection : dans le sillage du cubisme qui représente son premier point fort – avec des œuvres de Braque, Picasso, Léger ou Gris –, les acquisitions de la fondation se porteront majoritairement sur des œuvres géométriques, constructives et conceptuelles, et très peu sur des œuvres figuratives. C'est au début des années 1950 que Jensen, qui est pourtant un des représentants majeurs de l'expressionnisme abstrait de l'école de New York, se ralliera à l'abstraction géométrique. En 1963, sa première exposition en Europe put se tenir à Berne chez Kornfeld & Klipstein (aujourd'hui Kornfeld). Comme Richard Paul Lohse, Jensen s'intéressa aux systèmes numériques et aux mathématiques. La peinture *Rectangle and Square* fut acquise en 1975 par la Fondation Rupf.

Les « Fauves », c'est ainsi que l'on nomma ce groupe d'artistes qui firent sensation à Paris vers 1905 avec leur nouvelle peinture. Ils se singularisèrent par un traitement inhabituel de la couleur dans des œuvres où elle s'affirmait sans lien avec la forme et le contenu de la représentation. **André Derain** et **Othon Friesz** furent des protagonistes importants de cette époque et leurs œuvres firent partie des premiers achats de Hermann et Margrit Rupf.

Le détachement d'avec l'objet et le développement de l'abstraction débouchèrent sur diverses formes d'expression picturales. On peut y distinguer, d'une part, une ligne constructive-concrète, et de l'autre, une ligne globalement gestuelle, qui se manifesta dans l'expressionnisme abstrait, chez les tachistes et les artistes de l'informel.

Gotthard Graubner représente dans l'exposition la peinture monochrome – il est connu pour ses fameux *Kissenbilder* (Tableaux-cousins) – avec une peinture qui est, par ses volumes, plus proche de l'objet que de la peinture. Depuis les années 1960, l'artiste installe des toiles sur des châssis et les frotte de nombreuses couches de peinture. Il travaille les toiles posées au sol avec des pinces à linge dans des mouvements tournants et laisse pénétrer la peinture jusqu'à ce que la toile gorgée de peinture se transforme en un « objet de peinture », puis il empile les couches de tissus imbibés. Graubner décrit ses œuvres comme des apparitions fugitives : « Mes tableaux se construisent dans l'épanouissement de la lumière et ils s'éteignent avec elle ; le début et la fin sont interchangeables. Ils ne marquent aucun état fixe, ils sont de l'ordre du passage. »

Jean Pfaff s'intéresse depuis le début des années 1970 aux principes de la couleur, à sa matérialité et à sa perception, toutefois, non pas tant en faisant usage de la géométrie qu'en exploitant les outils de la peinture elle-même. Pfaff n'utilise pas un pinceau mais une spatule pour apposer la couleur en de nombreuses couches superposées. Il n'optera pour les glacis qu'au début des années 1980.

Olivier Mosset est un représentant important d'une peinture conceptionnelle qui sonde irréductiblement les frontières et les passages entre les surfaces et l'espace.

L'objet de **Vaclav Pozarek** intitulé *Red Risk* (1986) représente un contrepoint à la peinture. Cette sculpture peinte est déconcertante et fait formellement penser à un tabouret, à une structure ou à une planche à laver ancienne. La barre de section ronde placée à la base de cet objet composé de plusieurs éléments vissés ensemble joue un rôle particulier qu'il ne faut pas sous-estimer car c'est elle qui donne à l'objet son horizontalité et donc son équilibre visuel.

Après la guerre, de nombreux artistes ont cherché à produire quelque chose de neuf et d'authentique. Un groupe d'artistes qui se forma en Rhénanie prit le nom de Zero et définit le « degré zéro » comme le point de départ de sa création artistique. **Enrico Castellani, Christian Megert, Piero Manzoni et Lucio Fontana** en ont fait partie. Ils cherchèrent un nouveau départ en s'intéressant au traitement des surfaces, de la lumière et du mouvement. Ils se déclarèrent résolument pour le renouveau et refusèrent toute figuration en peinture.

En 1949, Fontana fit pour la première fois des trous dans une toile, ce qui sera désormais le signe distinctif de son art. Il ne s'agissait toute-

fois pas pour lui de blesser le tableau, mais de transpercer le corps de la toile et d'expérimenter sa profondeur physique de façon nouvelle. À partir de 1957, Manzoni expérimenta dans ses *Achromes* des matériaux de diverses natures – tels que, comme ici, des fibres de velours synthétique. Avec Enrico Castellani, il fonda en 1959 la galerie Azimuth – qui eut pour objectif de faire la synthèse entre l'art et la poésie.

A la même époque que les deux œuvres Zero de Castellani et Manzoni, **Joseph Kosuth** marquait en 1965 le début de l'art conceptuel aux États-Unis. Dans l'installation in situ *one and three mirrors*, il met en relation l'objet, sa photographie et sa définition dans le dictionnaire. Il interroge ainsi les différentes formes d'apparition d'un objet – en l'occurrence, ici, celles d'un miroir qui inclut le regardeur par l'effet de reflet qu'il produit concrètement.

Il y a déjà longtemps que la fenêtre de coin de cette salle a été occultée provisoirement par une paroi destinée à la camoufler. À l'invitation de la Fondation Rupf, **Knut Henrik Henriksen** a conçu une sculpture pour l'exposition : *a story about the sun and the moon and the chipboard removed to reveal the pearls of water* agit exactement à cet endroit particulier. L'artiste a enlevé les éléments de la paroi dont l'installation n'était à l'origine que provisoire et il nous les présente dans un nouvel agencement. Un jeu intéressant se fait jour avec les demi-cercles en positif et en négatif que l'œil humain cherche immédiatement à parachever en des cercles complets imaginaires.

On pourrait presque penser que **Peter Stämpfli** a également créé une œuvre in situ avec *Champion de Luxe No. 2*. L'œuvre est née au début des années 1970 dans le cadre d'un cycle plus vaste de peintures de pneus de grand format. Stämpfli se tourna fortement vers le pop art et il fit des objets du quotidien le thème de ses œuvres. Ce sont justement ses tableaux de pneus automobiles – dont les dimensions se firent de plus en plus grandes et les fragments comme de plus en plus petits – qui sont devenus sa marque de fabrique.

Paul Klee et **Lyonel Feininger** se sont également intéressés à la représentation du paysage, de la lumière et des ombres ainsi que des volumes et des objets. Klee explore la représentation d'un paysage de montagne en hiver, et Feininger, lui aussi actif au Bauhaus, celle d'une ville la nuit.

Paul Talman et **Walter Vögeli** appartiennent à la même génération que les précédents. Tandis que Talman est considéré comme un représentant de l'art concret, Vögeli s'intéressera très tôt au traitement et à l'expérimentation des matériaux synthétiques dans ses objets et ses sculptures de grande dimension.

Les objets de **James Lee Byars**, qui est entré dans la collection Rupf avec un important ensemble d'œuvres, rappelle ses performances réalisées dans les années 1970 et 1980 entre autres lors de son séjour à Berne. Lors de sa performance *The perfect epitaph* réalisée en 1975, Byars, vêtu d'un costume doré, fit rouler dans les rues de Berne une boule de lave rouge de la Tour de l'horloge au Nydeckbrücke. Seul un petit nombre de personnes ont assisté à ce spectacle – et, aujourd'hui, seule la boule peut encore rappeler ce moment mémorable.

Donald Judd est un des artistes majeurs de l'art minimal. Loin de la surface du tableau, les artistes de ce mouvement et Judd lui même se sont emparés de l'espace. Ils ont recouru à des techniques industrielles et le sériel a détrôné chez eux l'œuvre unique. Le fonctionnalisme apparent a débouché sur des sculptures spatiales caractérisées par leur perfection et leur réduction formelles.

Le tableau de petit format de **Fernand Léger** prend déjà pour thème au début du XXe siècle la modification des conditions de production dans le contexte des conquêtes de la technique.

Dans la lignée des « *low range color studies* » de Josef Albers, **Ad Reinhardt** s'intéressa aux couleurs, en particulier aux tonalités proches ou mêlées qui se distinguent difficilement les unes des autres. Reinhardt composa ses œuvres de façon strictement géométrique et quasiment monochrome. À partir de 1954, il se consacra durant des années exclusivement à la couleur noire, dont il ne rompait la pureté que par des bandes ou des formes de croix se détachant imperceptiblement du fond – comme dans *Painting (Diptych)*, (1957). Ad Reinhardt s'opposait explicitement à toute forme d'illusionnisme. Sa peinture s'est soustraite à tout élément narratif et illusionniste comme à tout niveau de signification qui se situerait dans un au-delà de la surface peinte.

Florian Slotawa saisit lui aussi son atelier d'artiste. Il fait un reportage photographique sur les cinq pièces de son atelier. Chaque pièce, préalablement vidée de tout son contenu, est présentée selon divers points de vue. Il n'est pas très aisé pour le spectateur de reconstituer la suite précise des pièces. Des détails comme les radiateurs, les prises de courant ou les conduites diverses ont une présence d'éléments sculpturaux. L'atelier n'est pas seulement le thème de l'œuvre, ce fut également le lieu de sa production : Slotawa utilisa par la suite l'une de ses pièces pour y aménager temporairement la chambre noire où il put tirer ses photographies.

Face aux photographies de l'atelier désert de Slotawa, notre regard peut s'introduire dans l'atelier de **Josef Beuys** à Düsseldorf. Dans une action d'une durée de six heures, il reconstruisit le 2 novembre 1984 *Honigpumpe*, qu'il avait installée à l'origine pour une durée de 100 jours dans le cadre de l'Université libre pour la créativité et la recherche interdisciplinaire (« Freie Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung ») lors de Documenta 6 en 1977 à Kassel. Si dans sa première version monumentale, un moteur de bateau avait été installé pour le pompage de deux tonnes de miel, nous avons ici affaire à une version en modèle réduit où une pompe à vélo montée sur un moteur électrique a pris la place du moteur de bateau. Le concept de la pompe à miel est explicité sur un tableau noir et il se réfère au système de circulation du sang dans le corps humain. Beuys tenta au moyen de la pompe à miel de visualiser de façon schématique les problèmes, l'esprit et le rapport à l'économie et à la politique de l'être humain postmoderne. L'action de 1984 fut

documentée dans une série de photographies réalisées en collaboration avec Josef Beuys par le photographe Jochen Hiltmann qui vit aujourd'hui à Hambourg.

La série de dessins au crayon des années 1960 de **Robert Müller** nous entraîne dans un labyrinthe de lignes dont l'intensité et la précision agissent quasiment sur un mode existentiel. Dans ses dessins, l'artiste s'intéresse aussi à des thématiques sculpturales, c'est ce dont témoignent les lignes qui transforment en quelque sorte des ouvertures en des superpositions et des profondeurs. Au contraire des *Dessins automatiques* des années 1920 du surréaliste **André Masson**, dont le processus de création requérait de la part de l'artiste de s'abstraire de toute activité consciente, les travaux sur papier de Müller sont fondés sur une composition maîtrisée du dessin. **Franz Fedier** est représenté par une œuvre ancienne encore très gestuelle. Fedier est un des artistes importants de la peinture abstraite en Suisse.

Les travaux de sculpture de **Vaclav Pozarek** sont fondés sur le concept d'une sculpture libérée du socle et librement posée sur le sol. Ses œuvres rappellent formellement les premières œuvres d'un Robert Morris ou d'un Donald Judd, mais le choix des matériaux et le traitement que Pozarek leur applique sont en fait assez éloignés du purisme de l'art minimal. Il travaille avec des matériaux trouvés ou des matériaux de construction – comme ici, du contreplaqué et des boiseries murales qu'il a peints et assemblés lui-même. Malgré la proximité avec l'art constructif du vocabulaire de Pozarek, l'artiste ne se laisse pas facilement catégoriser. Si l'on y regarde de plus près, il introduit finalement des ruptures dans ce qu'il semble s'être approprié formellement.

Chacun des quatre « caissons » est assigné à un mur et est, comme le titre l'indique, *oben halb offen* (à moitié ouvert en haut). La distance par rapport au mur est définie par la surface de base du caisson – la moitié de chaque couvercle est retournée vers le mur où elle est fixée. Les rapports de grandeur sont définis par la dimension des matériaux disponibles utilisés. (*oben halb offen* a été créé pour l'exposition individuelle de l'artiste au Kunsthaus de Glarus en 2006 et a pu y être acquis par la Fondation Rupf en 2008.)

Le Canadien **Royden Rabinowitch** est surtout connu pour ses grandes sculptures et ses objets en trois dimensions prenant le plus souvent la forme d'installations. Il doit au post-minimalisme d'intégrer le processus de production à la constitution de l'objet. Ses objets ne fonctionnent pas de façon autonome et sont toujours codéfinis par les conditions de leur installation dans l'espace d'exposition. Il a soigneusement étudié la question de la force de gravité des sculptures et du centre de gravité qui en est issu pour chacune d'elle. Au contraire des œuvres d'un Richard Serra, les œuvres de Rabinowitch ne traitent jamais de l'instabilité ou de la monumentalité menaçante, mais apparaissent comme des objets statiques. C'est pourquoi ses dessins, qui peuvent être vus comme des esquisses ou des études pour ses œuvres en trois dimensions, sont intéressants. Complétant et s'opposant à ces feuilles strictement conceptuelles, deux dessins de grand format, intitulés *Muscular Sensation has no Geometric Character* et faisant preuve d'un style plutôt gestuel, sont aussi présentés.

L'œuvre en néon *On color # 9 (violet)* de **Joseph Kosuth** est la seconde œuvre de l'artiste conceptuel nord-américain appartenant à la collection de la fondation. L'inscription en néon « I really see grey » rayonne d'une couleur violette et se réfléchit sur un arrière-plan de couleur grise. Le fragment de texte provient d'un écrit de Ludwig Wittgenstein. Kosuth utilise des énoncés existants – tels des ready-made – et les inscrit dans un nouveau système relationnel. *On color # 9 (violet)* incite à la réflexion sur la perception et sur le rapport entre le texte et l'image. Ce que nous voyons, à savoir une inscription lumineuse de couleur violette, ne correspond pas à ce qui est écrit. Une perception

active est requise de la part du spectateur, sans laquelle l'œuvre au sens strict du terme n'apporte aucun éclaircissement.

Il est aussi question de perception dans l'œuvre de l'artiste résidant à Berne **Markus Raetz**. À côté d'un important ensemble de travaux de gravure, la Fondation Ruf peut se réjouir de posséder deux sculptures. Dans *Gross und Klein*, la bouteille est grande et le verre petit – mais ils ne sont jamais présentés selon le même point de vue. Si la bouteille est grande, alors le verre paraîtra petit. Si l'on modifie le point de vue, le verre apparaîtra grand et la bouteille petite. Raetz nous enseigne que la perception de notre environnement est toujours une question de point de vue. En même temps, on pourrait qualifier la composition de Raetz de nature morte – tout comme celle de **Meret Oppenheim**, *Drei schwarze Birnen* (1935-1936). Elle requiert également une perception aiguisée du spectateur ; c'est seulement en scrutant l'œuvre attentivement que les contours et les surfaces des ampoules prennent forme – sur le fond de couleur noire.

L'œuvre de **Balthasar Burkhard** et **Markus Raetz** se dilate dans l'espace et le temps. L'impression photographique sur toile *Das Papier* (1970) fut créée dans l'ancien atelier amstellodamois de Raetz en collaboration avec Burkhard. Environné d'une faible lumière, le papier étendu sur le sol se transforme en un paysage qui reproduit la topographie du parquet. Tandis que *Bottrop piece* de Judd, qui date des années 1970, définit l'espace par ses volumes et sa pesanteur, l'impression photographique agit comme un instantané, comme un instant paisible dans l'atelier de l'artiste désert, où le papier – marqué de plis – devient un objet en trois dimensions tout en étant une surface de projection.

Cette salle nous ramène vers des œuvres qui ont appartenu très tôt à la collection de Hermann et Margrit Rupf : des natures mortes cubistes de **Georges Braque** côtoient *Luftschloss* (1922) de **Paul Klee**, qui fit son entrée dans la collection au milieu des années 1940 probablement grâce à l'appartenance de Rupf à la Société Paul Klee. Ces tableaux qui ont vu le jour à Paris vers 1910 et 1911 furent acquis en même temps par le couple de collectionneurs. Rupf acheta les œuvres à Paris à la galerie Daniel-Henry Kahnweiler et leurs formats relativement modestes lui permirent de les transporter de Paris à Berne dans son automobile personnelle.

Si l'on tente de continuer à tirer le fil du débat introduit dans le cubisme sur la forme et l'espace, alors les achats d'œuvres d'art minimal ou constructivistes en sont proches. Avec la série de sculptures *Berner Sockel* (2010) de **Florian Slotawa**, nous avons affaire à un travail qui est en relation directe avec la collection d'origine du couple Rupf : l'artiste a conçu une structure de socle pour chacune des œuvres *Konkretion* (1963) de **Hans Arp**, *Porträt Margrit Rupf* (1922) de Max Fueter, *Nu agenouillé* (1922) d'Henri Laurens et *Liegende Kuh* (1925) d'Ewald Mataré. Ces socles sont composés de mobilier domestique ayant appartenu au couple de collectionneurs. L'examen précis de leur constitution révèle l'utilisation d'une table de maquillage, d'une desserte à roulettes ou du tiroir d'une grosse commode. Slotawa enterre avec intelligence la question de la sculpture et du socle et celle de l'œuvre d'art autonome et de sa paternité.

Avec **Dieter Roth**, c'est une autre figure majeure d'artiste du XXe siècle qui nous est présentée. Il a intitulé *Interieur* (1973) cette

œuvre singulière dont la plate spatialité est déconcertante par cette manière particulière qu'avait l'artiste de peindre dans des techniques les plus diverses.

On connaît moins de nos jours les œuvres d'**Eugène de Kermadec** qui fit également partie de l'avant-garde parisienne. La scène de genre se caractérise chez lui par des surfaces qui tendent vers l'abstraction et le dessin de lignes qui viennent s'y surimprimer. Rupf fit la connaissance de Kermadec dans les années 1930 à la galerie de Kahnweiler (Galerie Simon, puis plus tard galerie Leiris).

Presqu'en fin de parcours, nous faisons à nouveau face à la sculpture in situ de **Knut Henrik Henrikson** ainsi qu'à un petit relief en laiton composé initialement de deux disques de tailles différentes joints l'un à l'autre, mais dont l'étendue de chacun est d'abord définie par l'interaction avec l'espace en négatif qui les sépare.

Des œuvres de la collection Rupf originelle et de nouvelles acquisitions de la fondation ont été placées en vis-à-vis de la chambre d'hôpital intime d'Ilya Kabakov. *Vollmond im Garten* (1934) de Paul Klee arbore une atmosphère nocturne, et *Reflexion* (1991) de Markus Raetz, qui date des années 1990, confère même un visage à la lune. Raetz a utilisé la technique coûteuse en énergie de l'héliogravure pour transformer ce qui avait d'abord été saisi sous la forme de photographies Polaroid : la lumière du soleil sert à insoler les plaques enduites sensibles à la lumière. Les feuilles manifestent – sans que des lignes concrètes soient figurées – bidimensionnalité et profondeur. Il existe ici une étroite relation entre le contenu et la technique. *Tête d'homme* (1908) de Pablo Picasso incarne l'archaïque – au contraire de *Gesicht in Wolken* (1971) de Meret Oppenheim, une œuvre à la fragilité rêveuse. Dans un cas comme dans l'autre, les visages sont pourtant repliés sur eux-mêmes et renvoient à un univers mental intérieur qui nous reste inconnu.

Ilya Kabakov nous entraîne encore dans un autre univers avec son installation *Medusa's Raft* qui appartient à un ensemble plus vaste intitulé *The Children's Hospital* (1998). La chambre n'est que faiblement éclairée – une ampoule nue éclaire la pièce garnie d'un lit d'hôpital et d'un théâtre miniature. Les chaises invitent à y contempler paisiblement la scène qu'il présente – une forme de réplique de la peinture de Théodore Géricault *Le Radeau de la Méduse* (1819). La lumière joue ici un rôle essentiel que Kabakov décrit dans son texte précurseur *Sur l'installation « totale »* : « L'ampoule nue suspendue au plafond, qui jette sa lumière et ses rayonnements dans toutes les

directions, joue dans cet univers, ce que l'on n'a pas de mal à deviner, le rôle du "soleil", qui se tient au ciel et éclaire uniformément le monde animé et le monde inanimé, et pour ce dernier, je pense ici au spectateur. » La lumière de l'ampoule plonge la pièce dans une atmosphère crépusculaire, les couleurs paraissent s'estomper. On peut voir dans l'ampoule de Kabakov, dépourvue de toute forme d'abat-jour et contribuant de façon essentielle à la dramaturgie de l'installation, une métaphore du système de l'ancienne Union soviétique, elle est à la fois politique et poétique.

James Turrell se consacre à l'exploration de la lumière depuis le milieu des années 1960. À côté de ses vastes installations lumineuses, il a réalisé des séries d'œuvres sur papier telles que *First Light* (1989/90), qui comprend vingt éléments. Les compositions sont produites en taille-douce et reprennent le système des *Single wall projection pieces* que l'artiste réalisa dans les années 1960 : la lumière est projetée sur le mur dans une direction précise et diverses découpes lumineuses illusionnistes prennent forme. Les différents plans où se côtoient clarté et obscurité sont strictement séparés les uns des autres et la couleur paraît pénétrer profondément dans le papier. Avec l'aquatinte, Turrell a utilisé une technique qui est – parce que très picturale – avant tout adaptée à la représentation en deux dimensions des nuances du clair-obscur et qui, contrairement au burin, renonce à la ligne comme instrument d'expression. Pour la réalisation de ses travaux sur papier, Turrell trouva dans le graveur suisse Peter Kneubühler un partenaire absolument idéal. Dans ses découpes lumineuses en deux mais aussi en trois dimensions, il met exclusivement en lumière la matérialisation d'un matériau immatériel. Il sollicite ainsi notre vision et notre perception : les nuances les plus fines présentes dans la lumière comme dans l'obscurité ne prennent forme qu'après une longue observation, demandant du temps pour pouvoir être perçues dans l'espace comme sur le papier.

Artistes de l'exposition

Hans Arp (Strassburg 1886–1966 Basel), **Joseph Beuys** (Krefeld 1921–1986 Düsseldorf), **Georges Braque** (Argenteuil 1882–1963 Paris), **Balthasar Burkhard** (Bern 1944–2010 Bern), **James Lee Byars** (Detroit 1932–1997 Gizeh/Kairo), **Enrico Castellani** (Castelmassa di Rovigo *1930), **Eduardo Chillida** (San Sebastián 1924–2002 San Sebastián), **André Derain** (Chatou 1880–1954 Garches), **Franz Fedier** (Erstfeld 1922–2005 Bern), **Lyonel Feininger** (New York 1871–1956 New York), **Lucio Fontana** (Rosario di Santa Fé 1899–1968 Comabio), **Othon Friesz** (Le Havre 1879–1949 Paris), **Max Fueter** (Bern 1898–1983 Bern), **Gotthard Graubner** (Erlbach/Vogtland *1930), **Knut H. Henrisken** (Oslo *1970), **Jochen Hiltmann** (*1935 Hamburg), **Alfred Jensen** (Guatemala-Stadt 1903–1981 Glen Ridge, NJ), **Donald Judd** (Excelsior Springs, MO 1928–1994 New York), **Ilja Kabakov** (Dnipropetrowsk *1933), **Wassily Kandinsky** (Moskau 1866–1944 Neuilly-sur-Seine), **Eugène de Kermadec** (Paris 1899–1967 Paris), **Paul Klee** (Münchenbuchsee 1879–1940 Muralto), **Joseph Kosuth** (Toledo, OH *1945), **Henri Laurens** (Paris 1885–1954 Paris), **Fernand Léger** (Argentan 1881–1955 Gif-sur-Yvette), **Piero Manzoni** (Soncino 1933–1963 Mailand), **André Masson** (Balagny-sur-Thérain 1896–1987 Paris), **Ewald Mataré** (Aachen 1887–1965 Meerbusch-Büderich), **Christian Megert** (Bern *1936), **Olivier Mosset** (Bern *1944), **Robert Müller** (Zürich 1920–2003 Villiers-le-Bel), **Meret Oppenheim** (Berlin-Charlottenburg 1913–1985 Basel), **Jean Pfaff** (Basel *1945), **Pablo Picasso** (Málaga 1881–1973 Mougins), **Vaclav Pozarek** (Ceske Budejovice *1940), **Royden Rabinowitch** (Toronto *1943), **Markus Raetz** (Büren an der Aare *1941), **Ad Reinhardt** (Buffalo, NY 1913–1967 New York), **Florian Slotawa** (Rosenheim *1972), **Peter Stämpfli** (Deisswil *1937), **Paul Talman** (Zürich 1932–1987 Ueberstorf), **James Turrell** (Los Angeles *1943), **Walter Vögeli** (Winterthur 1928–2009 Bern)

Informations complémentaires sur la Fondation Ruf sur
www.rufp-stiftung.ch

Agenda

Öffentliche Führungen

Sonntag, 11h: 18. September, 2./9./30.
Oktober, 20./27. November, 18.
Dezember 2011 und 8. Januar 2012
Dienstag, 19h: 18. Oktober,
8. November, 13./20. Dezember 2011

**Die Credit Suisse, Partner des
Kunstmuseum Bern, lädt ein zum
Podiumsgespräch:**

**«Tendenzen in der Stiftungslandschaft:
Wo steht die Schweiz?»**

Mittwoch, 19. Oktober 2011,
20h - ca. 21h
Anschliessend Apéro, Eintritt frei

Einführung für Lehrpersonen:

**«Rectangle and Square» und
Kurt Schwitters**

Dienstag, 25. Oktober, 18h
Mittwoch, 26. Oktober, 14h
Anmeldung: T 031 328 09 11,
vermittlung@kunstmuseumbern.ch
Kosten: CHF 10.00

«Zeitfenster Gegenwart»

Vaclav Pozarek im Gespräch

Dienstag, 29. November 2011
Ohne Anmeldung, Ausstellungseintritt

«Von Anfang an dabei»:

**Ein Gespräch mit Renée
und Maurice Ziegler,
Mitglieder der Hermann
und Margrit Rupf-Stiftung**

Dienstag, 20. Dezember, 20h
Um 19h findet eine öffentliche Führung
statt. Ohne Anmeldung, Ausstellungseintritt

CATALOGUE (EN ALLEMAND / ANGLAIS)

**«Rectangle and Square»
Rupf Collection II**

Herausgegeben von der Hermann und
Margrit Rupf-Stiftung und dem
Kunstmuseum Bern. Kerber Verlag.
Mit Textbeiträgen von Matthias Frehner,
Susanne Friedli, Franz Krähenbühl,
Roman Kurzmeyer, Gerhard Mack,
Konrad Tobler und Carola Schneider.
192 Seiten. Deutsch/Englisch.
ISBN 978-3-86678-581-6, CHF 45.00

Exposition

Durée de l'exposition

Ouverture

Commissaire

Prix d'entrée

Offre CFF RailAway

 **SBB CFF FFS**

Offre RailAway

Heures d'ouverture

Jours fériés

Visites de groupes

**Autre étape
de l'exposition**

14.9.2011 – 8.1.2012

Jeudi 13 septembre 2011, 18h30

Susanne Friedli

CHF 18.– / red. CHF 14.–

Profitez d'une réduction de 20%
sur le voyage en train 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).

Plus d'informations sur
www.cff.ch/expositions

Lundi, fermé

Mardi, 10h – 21h

Mercredi à dimanche, 10h – 17h

24./30./31.12.2011, 01.01.2012: 10h – 17h

25./26.12.2011, 02.01.2012: fermée

T +41 31 328 09 11, F +41 31 328 09 10

vermittlung@kunstmuseumbern.ch

Museum im Kulturspeicher Würzburg/D

5.5. – 22.7.2012

Sponsor principal:

CREDIT SUISSE 

Partner des Kunstmuseum Bern

Co-sponsors:

Die Mobiliar
Versicherungen & Vorsorge



OCA
Office for Contemporary Art Norway


NORWEGIAN EMBASSY

Kunstmuseum Bern

Hoderstrasse 8 – 12, CH-3000 Bern 7

T +41 31 328 09 44, F +41 31 328 09 55

info@kunstmuseumbern.ch

www.kunstmuseumbern.ch