

Feu sacré.

Le bicentenaire de la Bernische Kunstgesellschaft BKG

Du 20 septembre 2013 au 5 janvier 2014

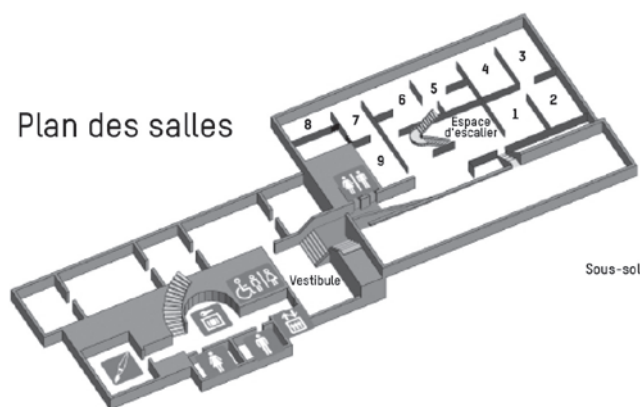
La Bernische Kunstgesellschaft BKG joua un rôle déterminant dans la création du Musée des Beaux-Arts de Berne qui vit le jour en 1879. Le musée a donc saisi l'occasion du 200^e anniversaire de la BKG pour lui consacrer une exposition composée d'œuvres de lauréates et de lauréats de la bourse Aeschlimann Corti (AC), attribuée par la BKG depuis 1942 aux jeunes artistes bernois. Chacun des 104 artistes sélectionnés y est représenté par une œuvre créée à l'époque de la bourse. Cette exposition anniversaire prend ainsi la forme d'un panorama riche et varié de soixante-dix années de création artistique dans le canton de Berne.

La Bernische Kunstgesellschaft BKG (Société des Beaux-Arts de Berne) fut créée le 22 février 1813 (sous le nom de Bernische Künstlergesellschaft, Société des artistes de Berne). L'association exigeait de chaque nouveau membre, outre le paiement d'un droit d'entrée, qu'il fit don d'une feuille pour le «livre des artistes» (Künstlerbuch). Les artistes y contribuaient avec une œuvre de leur création, les amis des arts avec une œuvre qu'ils avaient acquise. La page de titre comportait les armoiries de la BKG peintes à la gouache en 1817 par Johann Emanuel Wyss. Présentée dans l'exposition, cette gouache y fait figure d'emblème de l'imposante collection de 1'199 œuvres de la BKG aujourd'hui intégrée à celle du Musée des Beaux-Arts de Berne. Les achats d'œuvres de la BKG posèrent les bases de la création ultérieure du Musée des Beaux-Arts qui ouvrit ses portes en 1879. La BKG se montra dans de nombreux domaines à la fois précurseur et initiatrice: en organisant des expositions dès 1818 et jusqu'en 1854, date à laquelle la Société des Beaux-Arts cantonale (Kunstverein) reprit cette mission à sa charge; en encourageant la création d'une école des beaux-arts indépendante à Berne en 1871; et en apportant son soutien à la SPAS (Société des peintres, sculpteurs et architectes suisses; aujourd'hui visarte.bern) pour la création de la Kunsthalle Bern (1918). En l'honneur du 100^e anniversaire du Musée des Beaux-Arts de Berne, la BKG a créé en 1981 la Bernische Stiftung für Fotografie, Film und Video (FFV) (Fondation bernoise pour la photographie, le cinéma et la vidéo).

Depuis 1942, la longue tradition de soutien à la création artistique de la BKG se traduit avant tout par l'attribution de la Bourse Louise Aeschlimann et Margareta Corti (AC), le prix d'art privé actuellement le mieux doté de Suisse. La bourse s'appuie sur le legs de Louise Aeschlimann (1843-1910), une enseignante qui légua 2'000 francs suisses à la BKG en 1910, une somme destinée à «servir au soutien de talents nécessaires mais honnêtes et travailleurs». La Fondation Louise Aeschlimann ne fut toutefois créée que le 1^{er} novembre 1941 lorsque le capital de la fondation, qui avait entre-temps reçu d'autres legs, eut atteint 26'000 francs et qu'une somme de 1'000 francs put être allouée à la bourse chaque année. Grâce à la recherche inlassable de fonds à laquelle se livra la BKG, les bourses purent bénéficier d'un total de 7'000 francs à partir de 1957, puis de 25'000 à partir de 1987. Un legs substantiel de Margareta Corti (1899-

1989), employée communale de la ville de Bienne, permit de leur allouer 40'000 francs en 1992. En 1996, les deux fondations fusionnèrent pour donner naissance à la bourse Aeschlimann Corti (AC). A partir de 1996, les bourses bénéficièrent d'un montant annuel de 50'000 francs, un montant qui s'élève depuis 2005 à 70'000 francs. La somme attribuée aux bourses provient toujours des produits du capital de la fondation, de contributions de donateurs privés et de subventions publiques. Sont autorisés à concourir à la bourse AC les artistes plasticiens de moins de quarante ans qui résident dans le canton de Berne ou en sont originaires. L'exposition organisée dans le cadre de la bourse se tient alternativement dans quatre institutions différentes: le Musée des Beaux-Arts de Berne, le Kunsthau Langenthal, le Musée des Beaux-Arts de Thoun et le centre d'art Centre-PasquArt de Bienne. A ce jour, 226 bourses ont été décernées, 67 artistes femmes et 130 artistes hommes distingués, dont 33 à deux reprises.

Des informations complètes sur les boursières et boursiers sont disponibles dans le catalogue de l'exposition et dans les publications *Lokaltiermin Atelier I + II* de la BKG (disponibles à la boutique du musée).



| | |
|---------------------------|--|
| Espace d'escalier: | 1942-1951 |
| Salles 1: | 1953-1962 |
| Salles 2 et 3: | 1963-1972 |
| Salles 3 et 4: | 1973-1982 |
| Salles 4 et 5: | 1983-1992 |
| Salles 6 et 7: | 1993-2002 |
| Salles 7, 8 et 9: | 2003-2012 |
| Vestibule: | Œuvres de la collection de la BKG |

**KUNST
MUSEUM
BERN**

CREDIT SUISSE
Partenaire du Kunstmuseum Bern

Espace d'escalier: 1942–1951

L'acte de fondation de 1941 de la Fondation Louise Aeschlimann stipule que les peintres, les sculpteurs et les dessinateurs des deux sexes doivent être soutenus par des bourses annuelles. Il s'agissait alors d'encourager l'acquisition de compétences artistiques, notamment par des formations initiales et continues à l'étranger. La première année, en 1942, il n'y eut pas d'appel à concourir. Les membres du conseil de la fondation firent des propositions et l'on se mit rapidement d'accord sur le nom de Max von Mühlenen pour l'attribution de la première bourse de 1'000 francs. Il fut invité à présenter un « plan » de l'utilisation qu'il prévoyait de faire de cet argent, mais comme il ne fit jamais le voyage dans le Valais qu'il avait projeté, il ne vint pas chercher sa bourse. Von Mühlenen avait ouvert en 1940 une école de peinture qui s'était rapidement fait connaître à travers toute la Suisse. Une vingtaine de lauréates et lauréats de la bourse fréquentèrent ses cours.

Dès la deuxième année – 1943 – l'appel à concourir fut adressé aux membres de la BKG sous la forme d'une circulaire. Les artistes étaient invités à s'inscrire et à présenter leurs œuvres. Le président de la fondation reçut six artistes avec leurs œuvres dans son bureau. Le conseil de la fondation fit ensuite une visite de leurs ateliers et désigna par élimination la première lauréate: Elsa Stauffer. Comme on était en pleine guerre, l'artiste ne fit pas de voyage à l'étranger mais se contenta de se rendre à Zurich où elle avait la garantie de pouvoir se concentrer sur son travail en toute tranquillité.

Les années suivantes, le jury désigné poursuivit avec le plus grand sérieux le travail d'évaluation des personnalités artistiques et des capacités des candidats. Les membres du jury ne suivaient aucune mode, ils cherchaient avant tout des créateurs déterminés et faisant preuve de cohérence dans leur travail. Les candidates et candidats devaient exposer dans leur demande les motifs qui justifiaient que la bourse leur soit plus particulièrement attribuée. Lorsque la Seconde Guerre mondiale prit fin, on put aussi reprendre les voyages de formation à l'étranger. En 1946, le conseil d'administration décida que les œuvres sélectionnées pour l'attribution finale bénéficieraient d'une présentation au public dans une exposition qui durerait le temps d'un week-end. C'était aussi un moyen d'assurer une plus grande notoriété à la bourse. Jusqu'en 1947, le nombre de candidatures se maintint entre 5 et 9. Mais le conseil d'administration ne voulait pas soutenir toujours les mêmes artistes. Il décida par ailleurs que les boursiers devaient à l'avenir présenter leurs travaux au conseil de la fondation à leur retour de l'étranger afin que celui-ci puisse mieux rendre compte de l'intérêt d'une bourse et des perspectives qu'elle était susceptible de générer.

On constate aujourd'hui que les dix premières années furent encore celles du dessin, de l'estampe, de la peinture et de la sculpture au sens traditionnel de ces termes. Mais les jurys distinguèrent également des artistes innovants qui cherchaient leur expression personnelle, et la trouvaient – ainsi Fred Zaugg résumet-il cette période dans sa contribution au catalogue.

Salle 1: 1953–1962

Le jury procédait (comme c'est encore le cas aujourd'hui) par élimination. Dans le cas où plusieurs artistes – qui auraient tous mérité que la bourse leur soit attribuée – restaient en lice, le jury proposait à ceux qui devaient s'en retourner les mains vides de leur acheter quelques œuvres, ce qui représentait une autre forme de soutien. On trouve dans les procès verbaux des réunions du jury des indications telles que « éliminé en raison de sa totale insuffisance », un jugement très dur. En 1952, le jury n'attribua pas de bourse – avec la justification suivante: « Après discussion, ces deux candidats sont également considérés comme insuffisants, notamment eu égard à leur âge, 29 ans. » Le montant du prix fut reporté sur l'année suivante, ainsi deux bourses de 1'000 francs purent-elles être décernées en 1953.

Pour bien comprendre les principes d'attribution des bourses, il est indispensable de se placer du point de vue de l'époque et de ne pas projeter rétrospectivement les évolutions artistiques ultérieures. Les années 1950 et 1960 furent marquées par un renouveau qui voulait rompre avec l'étroitesse des modes de vie traditionnels et s'orienter vers des modèles plus ouverts et tournés vers l'individu. Les interactions entre la tradition et le renouveau s'incarnèrent à Berne dans des personnalités particulièrement emblématiques. D'un côté, Max von Mühlenen, et de l'autre, Arnold Rüdlinger. Von Mühlenen, directeur modérément moderne de l'école de peinture qui donnait le ton à Berne, et Rüdlinger, médiateur de la créa-

tion qui introduisit les « Nouvelles tendances » à la Kunsthalle, exercèrent une énorme influence sur la scène artistique bernoise de l'époque. Comme l'explique Annelise Zvez dans sa contribution au catalogue, ils déclenchèrent quelque chose comme un tourbillon qui, conjugué à des influences extrarégionales, entraîna tout le monde sur son passage, se propagea au restaurant Commerce, et conduisit à la création d'un nombre prodigieux, sans précédent à Berne, de tavernes, de galeries et de revues d'art. Les dossiers transmis par les artistes candidats à la bourse témoignaient déjà, au-delà des styles figuratifs, d'influences de l'informel, du tachisme et de la nouvelle peinture américaine de grand format. Ce qui importait au jury dans tous les cas, c'était que les artistes fassent preuve d'originalité dans leurs travaux.

Comme la situation financière restait modeste, l'augmentation du capital, et donc des fonds disponibles pour la bourse, qui suivit l'action de collecte du président de l'époque Emilio Albisetti revêtit toute son importance. Les 1'000 francs annuels de la bourse purent passer à 4'000 francs à partir de 1955 et même atteindre 7'000 francs certaines années, ce qui permit alors de distinguer pas moins de sept artistes.

Salles 2 et 3: 1963–1972

Les artistes bernoises et bernois furent dans les années 1960 les témoins directs d'événements qui firent date. Harald Szeemann réalisa l'exposition *Live in your Head. When Attitudes Become Form* en 1969 à la Kunsthalle Bern. La Kunsthalle était déjà depuis 1945, sous les prédécesseurs de Szeemann Arnold Rüdlinger et Franz Meyer, un centre de l'avant-garde artistique internationale. La raison pour laquelle on ne compta à cette époque héroïque de la Kunsthalle aucun artiste bernois parmi les grandes figures de l'art tient peut-être au fait que l'avant-garde avait été servie aux Bernois sur un plateau depuis 1945, ce qui avait engendré chez eux une forme de posture de gourmets gâtés. Cela tient sans doute aussi au fait que dans le climat de turbulence qui régnait à Berne dans les années 1960, les artistes exceptionnels s'intéressèrent essentiellement au pop art, ce malgré l'information optimale dont ils disposaient, et parmi les primés, seuls les travaux de Markus Raetz et de Bendicht Fivian montrèrent des signes notables d'« abandon de l'image ».

Si l'on examine la liste des membres du jury qui décerna les bourses de 1963 à 1972, on y trouve les noms de personnalités de premier plan: Harald Szeemann, directeur de la Kunsthalle Bern, Hans Christoph von Tavel et Sandor Kuthy, conservateurs au Musée des Beaux-Arts de Berne, l'artiste surréaliste Meret Oppenheim, le sculpteur sur métal Bernhard Luginbühl et Max Altorfer, directeur de l'Office fédéral de la culture. Le jury comprenait en outre des personnalités artistiques confirmées telles que Max von Mühlenen, Mariann Grunder, Franz Fedier et Peter Stein, qui avaient tous tiré parti de l'abstraction de l'art moderne d'après-guerre. Les œuvres primées attestent pour leur part de la cohérence et de l'homogénéité des jugements du jury.

Les différents partis pris des membres du jury conduisirent à un compromis étonnant: on était ouvert à la nouveauté à la condition que le travail fût preuve de capacités mêlant compétence technique et talent artistique. Ce qui permet aujourd'hui de comprendre pourquoi une ville de l'avant-garde n'a produit aucun art d'avant-garde à cette époque. La plupart des œuvres primées entre 1963 et 1972 relèvent des genres traditionnels de la peinture à l'huile et à l'aquarelle, du dessin et de l'estampe et montrent aussi bien des formes abstraites que réalistes. Un second groupe est composé d'œuvres de style pop art. La réalisation technique des œuvres primées est sans exception d'une virtuosité éblouissante. De ce point de vue, on ne peut pas dire qu'on ait assisté à une réelle explosion. Le renouveau général était sensible, mais il ne présentait aucun caractère rebelle, il était plutôt discret et retenu, indique Matthias Fehner dans la description qu'il fait de cette période dans le catalogue.

A partir de 1957, la BKG réussit à convaincre les communes environnantes de Bienne, Langenthal, Burgdorf et Thoune de lui apporter leur soutien financier, ce qui lui permit de maintenir, voire même d'augmenter légèrement la somme dédiée aux bourses jusqu'en 1970. Lorsque le canton et la bourgeoisie de Berne s'alignèrent sur la ville de Berne et apportèrent une contribution notable au fonds alloué aux bourses, celui-ci s'éleva en 1971 à 11'000 francs. En 1972, la BKG organisa sous le mot d'ordre « Berner Künstler fördern Berner Künstler » [Les artistes bernois mécènent les artistes bernois] une vente aux enchères qui connut un grand succès, ce qui permit de consacrer 20'000 francs à la bourse, une somme déjà conséquente, à partir de 1973.

Salles 3 et 4: 1973–1982

L'examen des œuvres de ces années 1973–1982 laisse deviner l'atmosphère de la scène artistique bernoise de l'époque. On y perçoit que les artistes étaient des contemporains, non pas parce qu'on y constate des influences ou des mimétismes mais parce qu'on est impressionné par leur actualité.

On ne peut manquer d'être frappé par le degré d'ouverture à cette actualité dont firent preuve les différents jurys dès cette période 1973–1982. En 1969, l'exposition légendaire *When Attitudes Become Form* organisée par Harald Szeemann à la Kunsthalle avait amené à Berne l'art le plus novateur, et Berne devint réellement une ville phare de l'art contemporain international. A Kassel, la documenta 5 de 1972 multiplia les décroisements et amplifia le mouvement du renouveau: celui des formes, des matériaux, des potentiels, de l'expérimentation, du concept, des environnements, des «mythologies individuelles».

En 1974, la gare centrale de Berne connut un premier achèvement après dix-sept années de travaux. A la Kunsthalle, Johannes Gachnang succéda à Carlo Huber et resta en poste jusqu'en 1982. Il montra sans discontinuer – tout comme son rival, le galeriste Toni Gerber – des artistes d'avant-garde de niveau international dont la scène artistique bernoise put faire l'expérience très tôt dans sa propre ville. En témoigne la peinture gestuelle-expressive de A. R. Penck (1975), Georg Baselitz (1976) ou Markus Lüpertz (1977). L'engagement de Gachnang pour la peinture, tout comme celui d'Ulrich Loock plus tard, joua un rôle tout à fait décisif. La peinture n'est pas morte et il y eut à Berne une véritable continuité picturale. Il en fut de même pour la bourse Aeschlimann comme le constate Konrad Tobler dans son essai dans le catalogue de l'exposition. Il y eut aussi Lischetti, un protagoniste de la scène de l'art qui s'immisça dans la politique de la ville avec le groupe Härdlütli et apparut comme emblématique du climat politique qui régnait dans les années 1970 et succomba au désarroi après l'utopie de 1968. En 1977, le terrorisme de la RAF (Fraction Armée Rouge) atteignit un paroxysme avec «l'automne allemand», une situation funeste qui déteignit aussi sur le climat politique et culturel de la Suisse. En 1978, on créa le canton du Jura. Une année plus tard, le Musée des Beaux-Arts de Berne présentait la grande rétrospective de Niklaus Manuel. En 1981, le musée organisa du 6 avril au 3 mai l'Aktion Abbruch (Action démolition), l'adieu à l'annexe des années 1930 que le bâtiment de l'Atelier 5 viendra remplacer. L'«action» se transforma en un grand happening auquel de nombreux jeunes artistes participèrent.

Comme de nombreuses villes de Suisse, Berne connut en 1980 des émeutes répétées de la jeunesse; en 1981, le Centre autonome de la jeunesse démarra ses activités dans le manège d'équitation mais il en fut évacué par la police dès 1982. En 1980, parallèlement à Wilfrid Moser et Peter Stein, la jeune génération suisse fut amplement représentée à la Biennale de Venise, notamment avec Luciano Castelli, Martin Disler et Markus Raetz. C'est aussi l'époque où quelques artistes bernois – tous autour de la trentaine – fondèrent le groupe SILO, auquel ont appartenu les primés Aeschlimann George Steinmann, Jürg Moser et Heinz Mollet. SILO ne se considérait pas tant comme une école – les approches artistiques y étaient manifestement trop diverses – que comme une sorte de laboratoire de débat et de recherche artistiques. Le groupe se présenta au public en 1981 à la Kunsthalle Bern et en 1983, il connut son apogée – mais aussi sa fin – avec une grande exposition à la Kunsthalle Zürich. La jeune scène artistique bernoise avait fait exploser ses caractéristiques régionales. Les artistes de SILO poursuivirent par la suite leurs carrières séparément.

Salles 4 et 5: 1983–1992

Dans sa contribution au catalogue, Alice Henkes décrit rétrospectivement les années 1980 comme une période aux contours imprécis, pleine de scintillements vidéo, de couleurs vives et de sons au synthétiseur. Une période où l'artificialité fut à la fois soumise à la critique et à l'exacerbation ironique et où la gravité introspective côtoyait l'humour malicieux: tout était permis.

Mais quand une époque culturellement déterminée commence-t-elle vraiment? Les mutations culturelles ignorent les balises du calendrier et il est difficile de dater avec précision ce qui éclot dans un mouvement continu. L'esprit de l'art des années 1980 avait en réalité émergé une décennie plus tôt.

La documenta 5 de 1972 envoya un premier signal important: sous le leitmotiv des «mythologies individuelles», elle rassembla des productions artistiques qui opposaient à la prétention à l'objectivité de l'art minimal

venu des Etats-Unis un engagement résolu pour la subjectivité. Cela fit de la documenta 5 dirigée par Harald Szeemann une des grandes expositions novatrices de l'après Seconde Guerre mondiale au niveau international. Elle donna le signal de départ d'une plus grande diversité dans l'art et d'une plus forte concentration sur le sujet individuel, mais aussi d'un jeu avec des références à la culture savante et populaire qui mêlait la révérence à la subversion. Le refus de l'idée d'un progrès aux avancées inexorables suscita un regain d'intérêt pour les positions artistiques historiques et pour ce qui avait précédé l'abstraction et l'art conceptuel. Le début des années 1980 vit apparaître les notions de «Wilde Malerei»(peinture fauve) et de «Heftige Malerei»(peinture sauvage) pour qualifier un art jeune qui traitait de thèmes politiques et individuels dans une peinture expressive. On continua d'explorer les possibilités de l'art vidéo et des œuvres performatives et interactives cherchèrent à établir une relation directe forte avec le public.

L'«esprit du temps» (Zeitgeist) des années 1980, à la fois empreint de ludisme et de scepticisme, créa également dans la région de Berne un climat propice aux expérimentations et aux explorations artistiques. En témoigne la liste des artistes distingués entre 1983 et 1991 par la bourse Aeschlimann – à laquelle fut adjointe en 1992 la bourse Margareta Corti en même temps que le règlement faisait l'objet de modifications: la limite d'âge fut fixée à quarante ans et les bourses furent subdivisées en «bourses et prix d'encouragement». On fixa le principe qu'une bourse ne pouvait être accordée à un artiste qu'une seule fois. Les prix d'encouragement n'étaient toute-fois pas concernés par cette règle.

Salles 6 et 7: 1993–2002

A maints égards, la documenta 9 de l'année 1992 exerça une influence décisive sur la production artistique et la compréhension de l'art qui se développèrent dans les années 1993–2002. Jan Hoet, directeur artistique de cette 9^e édition, mit au jour dans son exposition deux tendances qu'il renforça mutuellement: d'une part, il montra une grande quantité de ce qu'on qualifiait d'«art multimédia», de l'autre, il fit des lieux d'exposition des espaces attractifs pour le grand public. L'art multimédia n'était pas fondamentalement nouveau dans le discours de l'art contemporain, ce qui était nouveau, c'était le nombre considérable d'œuvres de ce type présentés dans une même exposition. Hoet attira l'attention sur la diversité et le potentiel que pouvait offrir l'art multimédia. Il chercha en outre à intégrer plus fortement l'art à la vie quotidienne: il anima tout le centre ville de Kassel, ce qui était une nouveauté, et fit ériger des pavillons en métal temporaires comme autant d'espaces d'exposition additionnels. L'art avait littéralement envahi la ville et cela permit de réduire le fameux «effet de seuil» qui frappe le grand public. La documenta 9 constitua un événement artistique considérable doté d'un programme de médiation dynamique qui présentait aux visiteuses et visiteurs les nouvelles formes de médias et d'expériences plastiques. Deux «champs d'action» supplémentaires s'ouvrirent ainsi de fait pour les années ultérieures: l'art multimédia et l'art du quotidien.

Ces tendances se confirmèrent également à Berne. Le groupe Kiosk créé en 1995 organisa par exemple des actions dans le quartier Lorraine: il voulait atteindre un large public en confrontant les gens à l'art quand ils se rendaient à leur travail ou allaient faire leurs courses – c'est-à-dire dans leur vie quotidienne. Mais le groupe Kiosk ne donnait pas une importance primordiale à l'œuvre d'art unique, ce qui lui importait, c'étaient les impressions sensibles qu'elle laissait chez les spectatrices et spectateurs. Comme l'expose Annick Haldemann dans le catalogue, les artistes bernois manifestèrent dans les années 1990 une prédilection pour l'emploi éclectique de médiums innovants; les techniques utilisées n'avaient jamais été aussi variées. L'art multimédia s'affirma dans toute sa richesse et sa variété dans les expositions AC de 1993 à 2002 – comme dans cette rétrospective.

Depuis 1992, le concours est organisé à tour de rôle dans quatre institutions artistiques différentes: le Musée des Beaux-Arts de Berne, le Kunsthau Langenthal, le Musée des Beaux-Arts de Thoun et le centre d'art CentrePasquart de Bienne. Ce qui permet d'offrir aux artistes des conditions optimales d'exposition. A la fin des années 1990, l'organisation du travail de sélection du jury fut confrontée à des difficultés. On recevait jusqu'à cent candidatures par an et jusqu'à trois œuvres par artiste, le maximum autorisé. Il n'était plus possible de présenter les 200 à 300 œuvres reçues dans les espaces d'exposition, sans parler des conditions d'examen des œuvres par les membres du jury. On imagina une procédure de sélection à deux niveaux, qui ne fut toutefois fixée réglementairement et appliquée qu'en 2004.

Salles 7, 8 et 9: 2003–2012

Deux grandes expositions furent à l'aube du nouveau siècle tout à fait exemplaires de la multiplicité des problématiques politiques et sociales qui s'étaient brusquement emparées de l'art, à Berne comme ailleurs. La documenta de Kassel qui se tient tous les cinq ans et la Biennale de Venise revendiquent à part égale d'être au sein de l'art contemporain les manifestations qui en présentent les orientations et traitent des thèmes d'urgence du moment.

En 2001, Harald Szeemann réalisa sa deuxième Biennale de Venise après en avoir assuré la direction artistique une première fois en 1999. Un an plus tard, c'est un non européen, le Nigérian Okwui Enwezor, qui fut nommé directeur artistique de la documenta, ce qui ne s'était encore jamais produit. Par le fait du hasard, la thématique générale des deux expositions tournait autour de la notion de plateau, ou de plateforme. Comme Kathleen Bühler en fait état dans le catalogue, le projet de Harald Szeemann était de faire la démonstration des qualités intrinsèques de l'art à travers sa vision d'une humanité réunie dans une communion universelle; son jeune collègue considérait pour sa part que l'art contemporain avait pour mission de créer des «espaces critiques» où pouvait s'élaborer une «réflexion éthique et intellectuelle engagée sur la possibilité de repenser les processus historiques», réflexion qui avait pour but de réévaluer et relativiser l'héritage contradictoire de la modernité. Enwezor voulait contribuer à apporter une réponse aux questions de savoir dans quelle mesure et de quelle manière la mondialisation émergente affectait le monde de l'art et comment l'art pouvait s'impliquer dans les nouveaux défis historiques, politiques et sociaux.

A la différence de ce qui s'était produit dans les décennies précédentes, les thèmes liés à la globalisation firent aussi leur entrée dans les œuvres des lauréates et lauréats Aeschlimann Corti qui s'y confrontaient avec une attention soutenue. Il ne faut pas voir là le seul effet d'une politique de soutien élargie qui permettait désormais de faire des séjours en atelier hors des sentiers battus de l'Occident. C'était de façon plus générale un effet de la mise en réseau internationale grandissante qu'autorisait Internet mais aussi le reflet des sujets abordés dans les grandes expositions qui faisaient autorité.

Une nouvelle augmentation de la somme d'argent réservée aux prix vit le jour: grâce aux apports des donateurs privés, ce sont depuis 2005 70'000 francs qui peuvent être distribués chaque année, ce qui fait de la bourse AC la bourse privée la mieux dotée de Suisse. Le nombre de candidatures augmenta encore et la procédure de sélection à deux niveaux, finalement appliquée à partir de 2004, devint inéluctable. Le jury procède encore de nos jours à une première sélection sur dossiers de candidats qu'il convoque pour un second tour et invite à présenter leurs œuvres dans une exposition. Le jury peut alors se livrer à un examen des œuvres originales des candidats. Toujours attentive aux progrès techniques, la BKG autorisa en 2013 l'envoi des dossiers de candidature par voie électronique sur le site www.kunstgesellschaft.ch.

Vestibule: sélection d'œuvres de la collection de la BKG

La collection de la BKG est conservée au Musée des Beaux-Arts de Berne sous la forme d'un dépôt qui reste néanmoins propriété de la Bernische Kunstgesellschaft. Les achats d'œuvres de la BKG suivirent des voies diverses. Une première peinture, une paysanne peinte par Niklaus König, fut gagnée à la loterie à l'Exposition des beaux-arts de Zurich de 1814. Comme la BKG ne disposait d'aucun lieu pour la conserver, elle dut s'en séparer. La peinture du Genevois François Diday, *eine Alphütte im bernischen Hochgebirge* (Une hutte d'alpage en haute montagne dans le massif bernois) de 1840, fut acquise grâce une souscription à des bons de participation et elle constitua la véritable amorce de la collection de peinture de la BKG. Ne disposant toujours pas de lieu de conservation approprié, la BKG sollicita de la ville de Berne un emplacement dans le palais de l'Erlacherhof. Ce tableau a aujourd'hui rejoint le dépôt de la collection de la BKG au Musée des Beaux-Arts de Berne.

La BKG organisa à Berne en 1818, 1824, 1830, 1836, 1838 et 1840 des expositions d'art qui se tinrent dans différents lieux de la ville et dont l'organisation était coûteuse. Les expositions d'art étaient à cette époque la seule possibilité pour les citoyens d'avoir un contact avec l'art car il n'existait pas encore de musée. En 1840, la Société suisse des beaux-arts (Kunstverein), qui sortait d'une certaine mise en sommeil, fut chargée à l'initiative de la BKG d'organiser dorénavant à intervalles réguliers une exposition nationale des beaux-arts. Libérée de cette mission, la BKG put

alors se concentrer sur l'enrichissement de sa collection en achetant des œuvres dans ces expositions d'envergure nationale. Celles-ci permirent à la production artistique contemporaine d'être à nouveau l'objet de toutes les attentions. Elles encouragèrent également la réactivation du marché de l'art en permettant la diffusion et la vente d'œuvres grâce à la loterie où l'on pouvait acheter des bons de participation. La BKG acquit régulièrement des œuvres présentées dans ces expositions, ce qui lui permettait d'enrichir sa collection et de lui faire bénéficier d'un accroissement constant. En 1905, la BKG acheta le premier tableau de Cuno Amiet, *Mutter und Kind (Mère et enfant)*, et en 1906, le premier de Giovanni Giacometti, *Im Schein des Abendrots* (Dans la lumière du soleil couchant).

La BKG continua d'acquérir régulièrement des peintures dans les expositions de la Société suisse des beaux-arts, qui perdurèrent loin dans le XX^e siècle même si elles devinrent de plus en plus marginales, mais aussi à travers des achats extérieurs et des legs. Il se dégage de cette collection une perspective exceptionnelle sur la peinture suisse de 1840 à nos jours. La BKG acquit au cours du temps 150 peintures destinées au fonds du Musée des Beaux-Arts de Berne. La plus ancienne est un *Autoportrait à la palette* (Selbstbildnis mit Palette) de Joseph Werner daté de 1654 que la BKG acheta en 1852, la plus récente, une peinture de fleurs (*Sans titre [Kapuzinerlii]*) que le Bernois Hans Stalder peignit en 1998 et que la BKG acquit directement de l'atelier de l'artiste l'année de sa création (une autre œuvre de Hans Stalder acquise dans les mêmes conditions est présentée dans la salle 6).

Le Musée des Beaux-Arts de Berne se trouve en possession d'un trésor de 1 199 œuvres d'art appartenant à la BKG – outre les 150 peintures, 40 sculptures et objets ainsi que des travaux sur papier – qui justifie pleinement l'accent mis par l'institution sur l'art contemporain suisse de son temps pour sa propre collection.

AGENDA

Visites commentées publiques en français

Dimanche 27 octobre à 11 h 30

Mardi 17 décembre à 19 h 30

INFOS

Commissaire

Annick Haldemann

Tarif

CHF 14.00 / réduit CHF 10.00

Visites privées, scolaires

T 031 328 09 11, vermittlung@kunstmuseumbern.ch

Horaires d'ouverture

Le mardi: 10 h – 21 h

Du mercredi au dimanche: 10 h – 17 h

CATALOGUE

Feu sacré. Le bicentenaire de la Bernische Kunstgesellschaft BKG. Edité par le Musée des Beaux-Arts de Berne sous la direction de Matthias Frehner et Annick Haldemann. Textes de Kathleen Bühler, Matthias Frehner, Annick Haldemann, Alice Henkes, Daniel Spanke, Konrad Tobler, Fred Zaugg et Annelise Zweg. 216 pages, allemand et français. Jovis Verlag. ISBN: 978-3-86859-254-2. CHF 39.00

L'exposition est placée sous le haut patronage de :

Bernhard Pulver, Regierungsrat, Erziehungsdirektor des Kantons Bern
Alexander Tschäppät, Stadtpräsident von Bern

L'exposition bénéficie du soutien de:

Alex Wassmer



Burgergemeinde
Bern

Die Mobiliar
Versicherungen & Vorsorge

SECURITAS