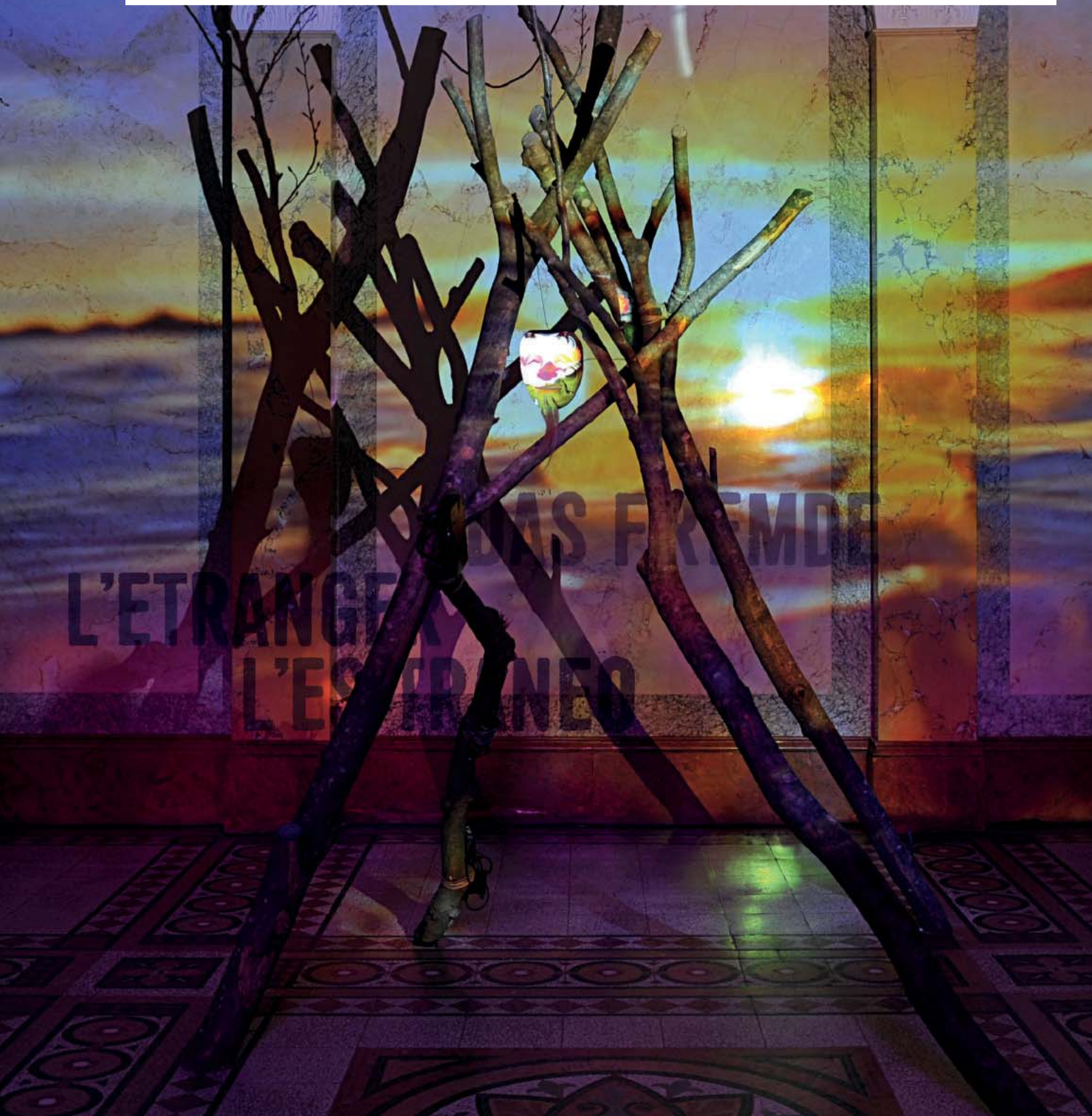


museums.ch

DIE SCHWEIZER MUSEUMSZEITSCHRIFT LA REVUE SUISSE DES MUSÉES LA RIVISTA SVIZZERA DEI MUSEI



ICOM international
council
of museums
Switzerland

VMS
AMS

Verband der Museen der Schweiz
Association des musées suisses
Associazione dei musei svizzeri

NATURHISTORISCHES MUSEUM BASEL

museums.ch

12/2017

DIE SCHWEIZER MUSEUMSZEITSCHRIFT
LA REVUE SUISSE DES MUSÉES
LA RIVISTA SVIZZERA DEI MUSEI
SWISS MUSEUMS JOURNAL

museums.ch ist die Schweizer Museumszeitschrift. Sie wird vom Verband der Museen der Schweiz (VMS) und von ICOM Schweiz – Internationaler Museumsrat herausgegeben. Sie offeriert allen Kulturfachleuten ein Forum zur Diskussion von Belangen rund um die Museen. Gleichzeitig greift sie aktuelle museologische Themen auf und bietet Grundsatzartikel sowie regelmässige Informationen. museums.ch erscheint einmal jährlich.

museums.ch est la revue suisse des musées. Elle est éditée par l'Association des musées suisses (AMS) et ICOM Suisse – Conseil international des musées. Elle offre à l'ensemble des acteurs culturels une plate-forme pour débattre des enjeux muséaux. Elle aborde les thématiques actuelles de la muséographie et propose des articles de fond ainsi que des actualités sur la vie des musées. La revue museums.ch paraît une fois l'an.

museums.ch è la rivista svizzera dei musei. Edita dall'Associazione dei musei svizzeri (AMS) e da ICOM Svizzera – Consiglio internazionale dei musei, essa si pone come piattaforma di discussione per gli addetti ai lavori e offre approfondimenti sul mondo dei musei. In aggiunta ai temi museali d'attualità, la rivista propone articoli di fondo e informazioni regolari. museums.ch esce una volta all'anno.

museums.ch is the Swiss museums journal edited by the Swiss Museums Association and ICOM Switzerland – International Council of Museums. It provides a forum of discussion on museum issues for experts engaged in all fields of culture. At the same time it addresses current museological topics and features key articles as well as regular information. The journal museums.ch is issued once a year.



...die Kunst zu bewahren
www.reier.de



HERAUSGEBER / DIRECTION DE LA
PUBLICATION / EDITORE

Verband der Museen der Schweiz VMS
ICOM Schweiz - Internationaler Museumsrat
Gianna A. Mina (Präsidentin VMS)
Madeleine Schuppli (Präsidentin ICOM Schweiz)

Geschäftsstelle VMS&ICOM Schweiz
David Vuillaume
c/o Landesmuseum Zürich
Postfach, Museumstrasse 2
CH - 8021 Zürich
T +41 (0)58 466 65 88
F +41 (0)58 466 65 89
info@museums.ch
www.museums.ch



VERLAG / ÉDITION / EDIZIONE

HIER UND JETZT, Verlag für Kultur und Geschichte
Kronengasse 20f
CH - 5400 Baden
T +41 (0)56 470 03 00
admin@hierundjetzt.ch
www.hierundjetzt.ch

HIER UND
JETZT

ISSN 1661-9498
ISBN 978-3-03919-438-4

INDEX

6 EDITORIAL / ÉDITORIAL / EDITORIALE / EDITORIAL

BRENNPUNKT
EN POINT DE MIRE
PUNTO FOCAL

DAS FREMDE L'ÉTRANGER L'ESTRANEO

- 10** Atacama auf Youtube. Über das Fremde und das Museum
L'Atacama sur Youtube. De l'étranger et du musée
Georg Kohler
- 18** Die Anderen gibt es nicht mehr – Ethnologische Museen
des 21. Jahrhunderts
L'autre n'existe plus – Les musées ethnologiques au XXI^e siècle
Iris Edenbeiser
- 26** Das Fremde – Aphorismen
- 28** Migration un/sichtbar machen
Rendere in/visibile la migrazione
Thomas Sieber
- 34** Émigration et histoires connectées
Emigration und vernetzte Geschichten
Isabelle Raboud-Schüle, Christophe Mauron
- 40** Heimat – eine Grenzerfahrung
«Heimat» – sul filo delle frontiere
Alain Gloor
- 46** L'Étranger – Aphorismes
- 48** «Geranium City» – zur Konstruktion einer Heimatpflanze
«Geranium City»: de la construction d'une plante nationale
Beat Hächler
- 60** Das Unbehagen in der Gegenwartskunst
Malaise dans l'art contemporain
Damian Christinger
- 66** «La Fabbrica del Cioccolato» e il progetto «foreignness»
«La Fabbrica del Cioccolato» und das Projekt «foreignness»
Franco Marinotti

- 72** Lost & Found – Essais poétiques
Lost & Found – Poetische Versuche
Hélène de Ryckel

- 78** ZürcherInnen machen. Eine Anleitung zur Selbst(v)erkennung
«ZürcherInnen machen». (Dé)construction de la connaissance
de soi: un mode d'emploi
Gülten Akgünlü

- 84** L'Estraneo – Aforismi

- 86** Homeland – Vatan – Heimat. The 5th Çanakkale Biennial
Patrie – Vatan – Homeland. La 5^e Biennale de Çanakkale
Deniz Erbas

AKTUELL ACTUALITÉ ATTUALITÀ

- 94** Der Europäische Museumspreis feiert das 40 Jahr-Jubiläum!
Le Prix européen du musée fête ses quarante ans!
Susann Bosshard-Kälin
- 108** BEGEGNUNG
Ursula Zeller, Ulrich Schädler
- 112** AUSSTELLUNGSKRITIK: Ein Museum fürs Anthropozän.
Das neue Naturmuseum St. Gallen
Jonas Bürgi
- 115** CRITIQUE D'EXPOSITION: La différence comme union.
Le Musée d'art de Sion
Giuliana Merlo
- 118** BUCHBESPRECHUNGEN: Gelebte Inklusion in Museen
Christoph Pietrucha
- 122** CHRONIK / CHRONIQUE / CRONACA
*Corinne Eichenberger, Christine Valentin, Laure Eynard,
Veronica Provenzale*

Das Fremde übt zweifellos seinen Reiz aus. Wie sonst wäre es zu erklären, dass jedes Jahr Tausende von Menschen Urlaubsziele fernab ihrer Heimat wählen? Fremde Landschaften und Kulturen kennenlernen, neue Erfahrungen zu machen, sich auf Andersartiges einzulassen, ist faszinierend und führt zu einer Erweiterung des eigenen Bewusstseins und der eigenen Fähigkeiten.

Viel häufiger wird das Fremde jedoch negativ konnotiert, vor allem dann, wenn fremde Menschen den Weg in unser Land wählen und bei uns leben wollen. Was uns in anderen Ländern fasziniert, nehmen wir – wenn es in unsere eigene Kultur kommt – als störend, bedrohlich und unzugänglich wahr. Diese ausgrenzende Haltung erschwert grundsätzlich die Auseinandersetzung mit dem Neuen. Das Fremde an sich ist nicht ein feststehender Wert, sondern ein gesellschaftliches Konstrukt, das einem steten Wandel unterworfen ist. Wer würde beispielsweise heute noch Pizza oder Kebab als etwas Fremdes betrachten? Die Gerichte kamen vor 50 Jahren mit den damals als Arbeitskräften zwar geschätzten, als Menschen jedoch weniger willkommenen Migrantinnen und Migranten aus Italien und aus der Türkei in unser Land. Heute gehören sie wie selbstverständlich zu unserem einheimischen Speisezetteln.

Um den in der Schweiz lebenden Ausländerinnen und Ausländern die politisch-gesellschaftliche Teilhabe zu ermöglichen, hat die Eidgenössische Kommission für Migrationsfragen das Programm der Citoyenneté lanciert (www.ekm.admin.ch). Zur Förderung des kulturellen Austauschs und des gegenseitigen Verständnisses zwischen den neu Hinzugezogenen und den bereits hier Lebenden haben die Museen ein grosses Potenzial. Das Museum hat es eo ipso mit dem Fremden, mit der Erfahrung des Anderen zu tun, wie Gottfried Korff in seinem 1997 verfassten Aufsatz «Fremde (der, die, das) und das Museum» ausführlich darlegt (in: Museumsdinge deponieren – exponieren. Köln, Weimar, Wien 2007²). Fremd sind die im Museum gesammelten, aufbewahrten und ausgestellten Dinge, da sie aus räumlich und zeitlich weit entfernten Welten stammen. Korff bezeichnet das Museum als «Institution des Grenzverkehrs zwischen Fremdem und Eigenem» (Korff 2007, S. 147). Nicht zuletzt bot der Aufsatz von Gottfried Korff den Anstoss, in diesem Heft von museums.ch über das Fremde in Bezug auf das Museum nachzudenken.

*Das Redaktionsteam wünscht Ihnen eine angeregte Lektüre.
Susanne Ritter-Lutz, Redaktionsleiterin*

Ce qui est étranger exerce sans nul doute un fort attrait. Comment expliquer, sinon, ces milliers de vacanciers qui optent chaque année pour des destinations lointaines? Découvrir des paysages et des cultures étrangères, faire de nouvelles expériences, se laisser emporter par ce qui est différent, quoi de plus fascinant, quoi de mieux pour élargir notre conscience et nos capacités?

Pourtant, ce qui est étranger est le plus souvent connoté négativement, surtout quand des personnes venues d'ailleurs arrivent chez nous avec l'intention d'y rester. Replacé dans le contexte de notre culture, ce qui nous séduit tant dans d'autres pays est alors perçu comme dérangeant, menaçant et impénétrable. Cette attitude d'exclusion affecte considérablement notre rapport à la nouveauté. La catégorie d'étranger n'a en elle-même rien d'immuable et relève au contraire d'une construction sociale en constante évolution. Qui considère encore la pizza ou le kebab comme des spécialités exclusivement étrangères? Ils sont arrivés dans notre pays voilà un demi-siècle avec des immigrés italiens et turcs, certes alors plus appréciés pour leur force de travail qu'en tant que personnes. Aujourd'hui, leurs plats figurent tout naturellement sur nos menus.

Pour rendre possible une participation à la vie sociale et politique des étrangers vivant en Suisse, la Commission fédérale des migrations a lancé le programme «Citoyenneté» (www.ekm.admin.ch). Les musées ont beaucoup à apporter afin de favoriser les échanges culturels et la compréhension mutuelle entre les nouveaux arrivants et ceux qui vivent déjà en Suisse. Un musée a par nature à voir avec l'étranger, avec l'expérience de l'autre, comme l'a exposé en détail Gottfried Korff dans son article «Fremde (der, die, das) und das Museum» [L'étranger (qui, que, quoi) et le musée] (dans: Museumsdinge deponieren – exponieren. Cologne, Weimar, Vienne 2007²). Les objets rassemblés et conservés dans un tel établissement sont de fait étrangers, car ils proviennent de mondes éloignés dans l'espace et dans le temps. Korff décrit le musée comme «une institution d'échanges à la frontière entre ce qui relève de l'étranger et ce qui relève de soi» (Korff 2007, p. 147). Ce constat n'est pas pour rien dans l'idée de consacrer ce numéro de Museum.ch à la notion d'étranger.

*L'équipe rédactionnelle vous souhaite une agréable lecture.
Susanne Ritter-Lutz, rédactrice en chef*

L'estraneo indubbiamente esercita un suo fascino. Come si spiegherebbe altrimenti che ogni anno migliaia di persone scelgono la loro meta di vacanza lontano dalla patria? Conoscere terre e culture straniere, fare nuove esperienze, entrare in relazione con la diversità è intrigante e porta ad ampliare la coscienza di sé e le proprie competenze.

Più spesso, però, l'estraneo viene connotato negativamente, soprattutto quando degli stranieri scelgono di venire nel nostro Paese pensando di stabilirsi da noi. Non appena si tocca la nostra cultura, percepiamo come importuno, minaccioso e inaccessibile ciò che invece ci affascina in altri paesi. Questo atteggiamento ostracistico di base rende difficoltoso il confronto con il nuovo. L'estraneità non è di per sé una costante, ma un costruito sociale soggetto a continui mutamenti. Per esempio, chi considererebbe ancora la pizza o il kebab come qualcosa di forestiero? Questi piatti sono arrivati nel nostro paese 50 anni fa con i migranti italiani e turchi, all'epoca apprezzati come forze lavoro ma non sempre benvenuti come persone. Oggi tali piatti figurano comunemente nelle nostre liste delle vivande locali.

Per consentire la partecipazione politica e sociale alla popolazione straniera residente in Svizzera, la Commissione federale della migrazione ha lanciato il programma «Citoyenneté» (www.ekm.admin.ch). Da parte loro, i musei dispongono di un grande potenziale per la promozione degli scambi culturali e la reciproca comprensione tra i nuovi arrivati e coloro che già vivono qui. Il museo ha per sua natura a che fare con l'estraneo, con l'esperienza dell'altro, come Gottfried Korff osserva dettagliatamente nel suo saggio del 1997 «Fremde (der, die, das) und das Museum» (in: Museumsdinge deponieren – exponieren. Colonia, Weimar, Vienna 2007²). Gli oggetti raccolti, conservati ed esposti al museo sono estranei perché provengono da mondi lontani nello spazio e nel tempo. Korff definisce il museo un'«istituzione del traffico di frontiera tra l'estraneo e il proprio» (Korff 2007, p. 147). Non da ultimo il saggio di Gottfried Korff ha dato l'impulso per riflettere, in questo numero di museums.ch, sull'estraneo in rapporto al museo.

*Il team di redazione augura a tutti una stimolante lettura.
Susanne Ritter-Lutz, Caporedattrice*

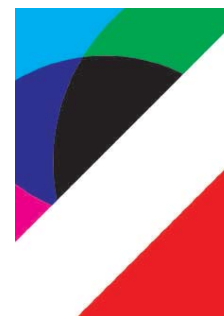
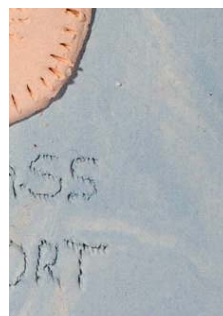
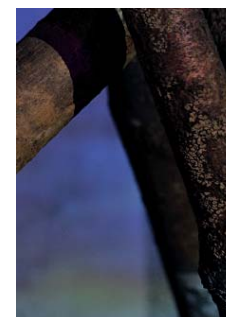
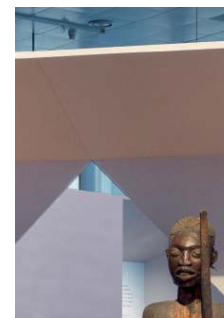
Undoubtedly, otherness is alluring. For what other reason do thousands of people each year choose to spend their holidays abroad, far away from home? Getting to know foreign cultures and landscapes, encountering new things and experiencing distant worlds is fascinating and helps us to expand our horizon, awareness and skills.

More often, however, otherness is negatively connoted, especially when foreigners decide to come here, not on a visit but to stay. What we find so attractive abroad we perceive as inaccessible, disturbing, even threatening when we encounter it at home. This attitude of exclusion makes it hard to come to terms with new realities. Otherness is not a predefined hallmark but a social construct, an entity subject to ongoing change. Who, today, would say pizza and kebab are foreign dishes? Both foods were brought to us roughly fifty years ago by immigrants from Italy and Turkey who were appreciated as foreign labourers but not necessarily as fellow human beings. Today, pizza and kebab are commonplace parts of Swiss food culture.

For the purpose of enhancing social and political participation among foreign nationals living in Switzerland, the Federal Commission on Migration has launched the programme Citoyenneté (www.ekm.admin.ch). On their part, museums have a great potential to advance cultural exchange and understanding between people who have newly arrived and people who have lived here all or most of their lives, not least because museums intrinsically deal in the experience and essence of otherness, as Gottfried Korff explained in his 1997 essay «Fremde (der, die, das) und das Museum» (in: Museumsdinge deponieren – exponieren. Cologne, Weimar, Vienna 2007). Practically all objects collected, kept and displayed by museums are foreign in the sense that they originate from distant worlds, either in terms of space or time. Korff refers to the museum as an «a border-crossing institution between the Self and Other» (Korff 2007, p. 147). Among other things, it was Korff's ideas on the matter that prompted us to take the present edition of museums.ch to reflect on the relationship between the museum and otherness.

*The editorial team wishes you an inspiring read.
Susanne Ritter-Lutz, Chief Editor*

BRENNPUNKT EN POINT DE MIRE PUNTO FOCAL



ATACAMA AUF YOUTUBE. ÜBER DAS FREMDE UND DAS MUSEUM

L'ATACAMA SUR YOUTUBE. DE L'ÉTRANGER ET DU MUSÉE

GEORG KOHLER

Das Fremde ist einerseits eine Erfahrung, die uns unvermeidlich mit der Frage nach dem Eigenen konfrontiert; zugleich ist es ein Thema, das in der aktuellen Welt das Problem seiner Vermittlung dringlich macht: Kann es «Fremdes», das uns überrascht und herausfordert, in der Gegenwart überhaupt noch geben? Heute, da alles in Echtzeit medial verfügbar scheint, klassifiziert und zugedeckt wird von Bilderströmen und unaufhörlichem Twitterkommentar? Wie sind das existenzielle Erlebnis der Fremde und die Ordnung des Museums aufeinander zu beziehen? Auf welche Weise kann man im Museum dem Fremden als Fremdem Präsenz verleihen?

Es gibt kein Eigenes ohne das Fremde; kein Selbst ohne Anderes. Darum gehört zu beiden die Grenze; das, was die zwei ebenso trennt wie verbindet.

Wenn dieses Gesetz gilt (und es gilt so unerschütterlich wie irgendeine logische Notwendigkeit), dann fragt es sich, ob es Fremdes, das vollkommen fremd bleibt, überhaupt geben kann. Fremdes, dem wir als solches begegnen, ist ja immer schon als das Andere an uns selbst gebunden. So oder so: Fremderfahrung ist zugleich Selbsterfahrung. Was uns dabei ängstigt oder interessiert und freut, sind wir immer auch selber.

Hat man sich diese Zusammenhänge verständlich gemacht, wird klar, warum das/der/die Fremde so wichtig ist für jeden und jede, die aufs Lebendig-Sein nicht schon zu Lebzeiten verzichten. Denn auf menschliche Weise lebendig sein, heisst, über sich hinauskommen – ins Andere, Neue, ins fremde Nochnicht. Deshalb sind wir unterwegs und nie ein für alle Mal zu Hause. Darum sind wir neugierig, gehen auf die andere Seite der Erde, suchen, was wir nicht kennen. Deshalb lieben wir Wunderkammern, Erzählungen von Utopia, die Märchen aus Tausendund-einer Nacht. Und darum, nicht zuletzt, bauen wir Museen. Doch dazu später. Zuvor möchte ich über das Reisen reden und über seinen Sinn.

AUF DER STRASSE NACH JAZD, ZUM BEISPIEL

Die Gewohnheit und Überraschungslosigkeit täglich wiederholter Übungen, das tranige Wissen, dass Erwartungen sich stets erfüllen werden und nichts mehr geschieht, was ratlos macht oder befremdet, entzieht unserem Blick das wahre Antlitz der Dinge, meint in seinen «Essais» der lebenskluge Michel de Montaigne. Kein Wunder, dass er das Reisen lobt. Eine «bessere Schule (könne man nicht finden), das Leben zu bilden, als ihm unablässig die Verschiedenheit so vieler anderer Lebensformen, Sinnesarten und Gebräuche vorzuführen und es die unendliche Mannigfaltigkeit der Gestalten unserer Natur kosten zu lassen.»¹

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist derartiges Lob nicht selbstverständlich. Von Bordeaux nach Paris zu reisen hiess, tagelang unterwegs zu sein und an sehr ungemütlichen Orten zu übernachten. Wer sein Hasenherz hüten

Ce qui nous est étranger est d'abord une expérience qui nous confronte inévitablement à la question de savoir ce qui nous est propre; c'est aussi un thème qui, dans le monde actuel, pose de façon pressante le problème de sa médiation: existe-t-il seulement un «étranger» encore en mesure de nous étonner, de nous pousser dans nos retranchements? Qu'en est-il de nos jours où, à travers les médias, tout paraît disponible en temps «réel» et se retrouve classifié et couvert par des flots d'images et d'incessants commentaires sur les réseaux sociaux? Comment l'expérience existentielle de ce qui nous est étranger entre-t-elle en relation avec l'ordre du musée? Comment assurer à l'étranger, en tant que tel, une présence au sein du musée?

Ce qui nous est propre n'existe pas sans l'étranger; il n'y a pas de moi sans l'autre. C'est pourquoi on leur associe la frontière qui les sépare comme elle les relie.

Si cette règle est valable (elle l'est de façon aussi irréfutable qu'une nécessité logique), on peut se demander s'il peut exister un étranger qui le demeure totalement. L'étranger qui se présente à nous comme tel ne nous est-il pas déjà lié, tout comme l'est l'autre? De manière générale, faire l'expérience de l'étranger c'est aussi faire l'expérience de soi. Ce qui alors nous effraie, nous intéresse ou nous réjouit, c'est toujours aussi nous-mêmes.

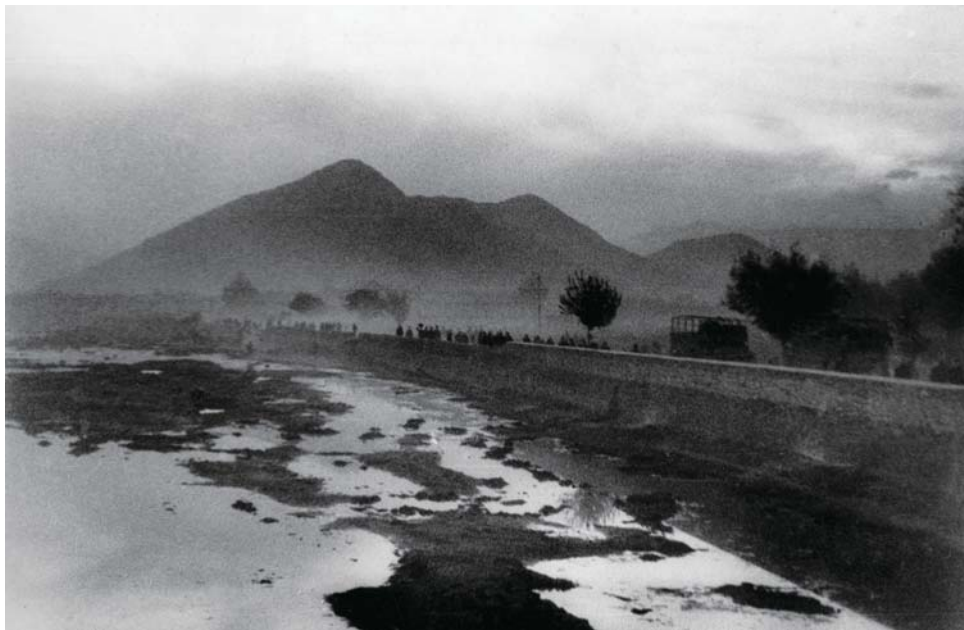
Une fois ces liens explicités, on comprend pourquoi l'étranger, quelle que soit sa forme, est si important pour chacun et chacune de ceux qui n'ont pas renoncé, avant terme, à être pleinement vivants. Car vivre comme il sied à un humain consiste à se dépasser pour se retrouver dans l'autre, le nouveau, ce qui n'est pas encore. Voilà pourquoi nous cheminons sans jamais trouver de foyer définitif; pourquoi nous sommes curieux et explorons l'autre côté de la Terre à la recherche de l'inconnu. C'est ce qui a fait le succès des cabinets de curiosité, des récits utopiques ou des histoires des *Mille et une nuits*. Et c'est aussi la principale raison pour laquelle nous édifions des musées. Mais nous y reviendrons. Avant cela, je voudrais évoquer le voyage et sa signification.

EN ROUTE POUR YAZD, UN EXEMPLE

L'habitude et l'absence de surprise des exercices répétés jour après jour, la conscience pesante que toutes les attentes seront comblées et que plus rien n'arrivera qui puisse nous troubler ou nous étonner nous dissimulent le véritable visage des choses. Telle est l'idée défendue dans ses *Essais* par le grand vivant Michel de Montaigne. Rien d'étonnant à ce qu'il ait loué les voyages: «[...] je ne sache point meilleure école à façonner la vie, que de lui proposer incessamment la diversité de tant d'autres vies, fantaisies et usages, et lui faire goûter une si perpétuelle variété de formes de notre nature'»



Nicolas Bouvier: Thierry Vernet, zwischen Prilep und Istanbul. Foto 1953. / Nicolas Bouvier: Thierry Vernet, entre Prilep et Istanbul. Photo 1953. Musée de l'Élysée, Lausanne.
© Fonds Nicolas Bouvier/Musée de l'Élysée, Lausanne



Nicolas Bouvier: Kabul, Afghanistan. Foto Herbst 1954. / Nicolas Bouvier: Kaboul, Afghanistan. Photo automne 1954. © Fonds Nicolas Bouvier/Musée de l'Élysée, Lausanne

wollte, fand tausend Gründe, um solchen Abenteuern zu entgehen. Dass wahrhaft zu reisen weniger eine Sache des Geldes ist als eine des Mutes und der Lust, sich zu überwinden, mag in unseren Tagen weniger klar sein als vor bald 500 Jahren. Ängstlich darf aber auch heute nicht sein, wer dem Fremden begegnen will. Der Preis zu grosser Vorsicht bleibt ein Tod zu Lebzeiten: erstarrt zu erblinden vor dem «wahren Antlitz der Dinge».

Nicht das kleinste unserer gegenwärtigen Weltprobleme ist die Tatsache, dass es furchtbar einfach geworden ist, überall aufs längst Bekannte zu treffen. Globales *Facebookenglish* scheint jedermann zu kapieren, und wenn man irgendwo nicht mehr weiterweiss, rettet ein Handyanruf an den *Tour Operator* aus der Klemme. Ich übertreibe, ich weiss. Ich hoffe, man versteht warum. Denn allein, wenn die Fremdheit des Fremden

nicht gleich verschwindet und ausbleicht im planetarischen Strahlen unserer technisch-wissenschaftlichen Zivilisation, wird selbst der Trip nach Feuerland nicht zur routinierten Wiederholung des Gewöhnlichen. Dem Fremden muss man sich stellen, sonst ist es nur die Scharade des immer schon Gewussten.

Vor gut einem halben Jahrhundert war eine Morgenlandfahrt noch ein Unternehmen nach Montaignes Geschmack; ein langer Weg zu unverblendeter Weltwahrnehmung. Wer in den frühen 1950er-Jahren nach Osten aufbrach, in einem kleinen, einfach zu reparierenden Auto, mit wenig Geld und ohne das Datum der Rückkehr zu kennen, der lernte bald, dass «keine Tätigkeit (...) einen mehr in Anspruch nimmt, als das Nichtstun in einer neuen Welt».² Nicolas Bouvier, der diesen Satz schrieb, ist der exemplarisch Reisende dieser Zeit. Er öffnet sich dem Fremden,

um beides zu erkunden: das Andere und sich selbst. So übt er das Staunen und findet wortlose Fragen, die keine Antwort mehr brauchen.

Auf der Strasse nach Jazd zum Beispiel, in der persischen Wüstenhitze: «Hinter Surmak geht es zuerst über rote und schwarze Weiten, die mit Salzflecken besät sind. [...] Dank der trockenen Luft trägt der Blick unwahrscheinlich weit. [...] Man sieht [...] hohe Berge, die viele Reisetage weit entfernt liegen. [...] Da ihr Fuss durch die Erdkrümmung verdeckt ist, tauchen nur die Gipfel auf: Finger, Zähne, Bajonette, Brüste. Ein unermesslich ausgedehnter Archipel, der auf einem Nebelkissen am äussersten Ende der Wüste schwebt. Im Verlauf unserer Fahrt treten immer neue groteske Silhouetten aus einem Horizont hervor, der weit ist wie das Meer, und winken uns zu.»³



Nicolas Bouvier: Shikoku, Insel der Taifune. Foto 1965. / Nicolas Bouvier: Shikoku, l'île des Typhons. Photo 1965. © Fonds Nicolas Bouvier/Musée de l'Élysée, Lausanne

Dans la seconde moitié du XVI^e siècle, un tel éloge n'allait pas de soi. Voyager de Bordeaux à Paris supposait plusieurs jours de route, ponctués de nuits dans des lieux très inconfortables. Celui qui voulait ménager sa petite personne trouvait mille raisons de s'épargner pareille aventure. Que voyager pour de bon soit moins une question d'argent que de courage et d'envie de se dépasser paraît sans doute moins évident de nos jours qu'il y a presque cinq cents ans. Mais, aujourd'hui aussi, celui qui veut se confronter à l'étranger ne doit pas être craintif. Une trop grande prudence a pour conséquence une existence de mort-vivant: on se fige au point de devenir aveugle au «vrai visage des choses».

Ce n'est pas le moindre des problèmes de notre monde actuel que d'être devenu si affreusement simple et de nous faire retrouver partout ce que nous connaissons déjà. Le *globish* semble

compris de tous et, quand nous sommes dans une impasse, un simple appel au *tour operator* suffit à nous tirer d'affaire. J'exagère. J'en suis conscient. Mais j'espère que vous comprenez pourquoi. C'est seulement si la part d'inconnu de l'étranger ne disparaît pas d'emblée dans le halo planétaire de la techno-science que le voyage en Terre de Feu ne vire pas, lui aussi, à la répétition ennuyeuse de nos habitudes. Il faut nous confronter à l'étranger, sans quoi il n'est qu'une devinette dont nous connaissons déjà la réponse.

Voilà un peu plus d'un demi-siècle, se rendre en Orient était encore une expérience au sens où l'entendait Montaigne: un long cheminement, les yeux grands ouverts, vers la prise de conscience du monde. Celui qui, dans les années 1950, prenait la route vers l'Est dans une simple automobile facile à réparer, avec un petit pécule et sans

connaître la date de son retour, ne tardait pas à apprendre que: «Fainéanter dans un monde neuf est la plus absorbante des occupations».⁴ L'auteur de ce constat, Nicolas Bouvier, est le voyageur de notre temps par excellence. Il s'ouvre à l'étranger afin de découvrir l'autre et se découvrir lui-même. Il exerce son étonnement et soulève des questions muettes qui n'appellent pas de réponses.

Ainsi, décrit-il la route de Yazd, dans la chaleur du désert iranien: «En quittant Surmak, on traverse d'abord des étendues rouges et noires semées de taches de sel. [...] À cause de la sécheresse de l'air, le regard porte à des distances incroyables. On aperçoit [...] de hautes montagnes qui sont à plusieurs jours de voyage. [...] Comme la courbure de la terre dérobe leur socle, seuls les sommets apparaissent: des doigts, des dents, des baïonnettes, des mamelles: archipel immensément dispersé qui flotte



Nicolas Bouvier: Iranisches Kurdistan. Foto 1954. / Nicolas Bouvier: Kurdistan iranien. Photo 1954. © Fonds Nicolas Bouvier/Musée de l'Élysée, Lausanne

DAS MUSEUM UND DAS FREMDE

Nein, ich habe nicht vergessen, dass ich über das Fremde in der «Schweizer Museumszeitschrift. La Revue Suisse de Musées. La rivista svizzera dei musei.» zu schreiben habe – und kein Vorwort zum Buch über den Zweck des Reisens. Aber erstens kann jede gelungene Reise auch als Metapher für den Sinn aller Formen von Museumstätigkeit – sei es die der Sammler und Kuratorinnen, sei es die der Besucherinnen und Besucher – gelten. Und zweitens wird «das Fremde», das solche Benennung verdient, am Ende immer zur Reise ins innerste Selbst. Warum?

Fremderfahrung sei zugleich Selbst-erfahrung. Bouvier staunt über die ungeheuren Weiten, über die Gipfel, die ihm zuwinken, als gehöre er zu ihrem Geschlecht. Das macht ihn nicht grösser als

er ist, sondern sehr klein: als sei er ein Sandkorn der Wüste, die er durchquert. Einsicht nimmt die Selbstgewissheit – und gibt sie dennoch dem Staunenden zurück. Als Teil dieses Ganzen, in das er hineinschaut und das ihn aufnimmt, weil er sich ihm auszuliefern weiss, wird er selbst ganz. Jede wahrhaftige Erfahrung von Fremdheit ist eine Erschütterung der Selbstgewissheit. Plötzlich zeigt sich, dass wir im Grunde weniger *und* mehr sind, als wir meinten zu sein; im Tiefsten meist uns selber fremd. Wer bin ich wirklich?

Ernsthaft über das Fremde nachzudenken, verlangt die Erinnerung an Aufbrüche. Sofern dies aber im Zusammenhang mit Museumsarbeit geschieht, gerät man vor das Problem, wie die – beinahe sakrale – Gegenwart des Fremden im institutionellen Rahmen hoch präziser und erbarmungslos ordentlicher wissenschaftlicher Tableaux erhal-

ten werden kann. Kann man im Museum dem Fremden *als* Fremdem Präsenz verleihen? Wie soll das geschehen?

Ich glaube nicht, dass das allein mit Ausstellungsinszenierung und besonders auffälligen, eigenartigen und schrägen Stücken zu machen ist. Deshalb nicht, weil es ohne die unmittelbare Mitwirkung derer nicht geht, die ihre Reise ins Museum angetreten haben. Denn das Fremde ist eben immer nur *da*, wenn unsere vertrauten Methoden, es zu domestizieren, wenigstens *einen* Moment lang versagen dürfen. Es genügt also nicht, irgendetwas Unbekanntes anzustarren, um dann nach den vom Museum gelieferten Algorithmen zu suchen, die das merkwürdige Gut einfügen in die Begriffsklassen herrschender Denkweisen. Wer nicht wenigstens *einen* Augenblick des Orientierungsverlusts zulässt, bleibt in der Situation archivarischer

sur un coussin de brume aux confins du désert. À mesure qu'on avance d'autres de ces silhouettes saugrenues surgissent d'un horizon vaste comme la mer, et vous font signe³.»

LE MUSÉE ET L'ÉTRANGER

Non, je n'ai pas oublié qu'il s'agissait pour moi d'écrire sur l'étranger dans la «Revue suisse des musées, Schweizer Museumszeitschrift, Rivista svizzera dei musei» et non de rédiger la préface d'un livre sur la fonction du voyage. Cela dit, tout voyage réussi peut servir de métaphore à l'ensemble des formes d'activités présentes dans un musée: celles du collectionneur, du conservateur comme du visiteur. Par ailleurs, tout «étranger» qui mérite ce titre débouche toujours, en définitive, sur un voyage dans son propre moi. Pour quelle raison?

L'expérience de l'étranger est aussi une expérience de soi-même. Nicolas Bouvier s'émerveille des énormes distances, des sommets qui lui font signe comme si lui-même était des leurs. Cela ne le rend pas plus grand qu'il n'est mais au contraire minuscule, tel le grain de sable du désert qu'il traverse. La conscience de soi s'émancipe et se repère néanmoins sur celui qui s'étonne. Il est une partie de ce tout dans lequel il plonge son regard, ce tout qui l'accueille car il sait comment se livrer à lui pour devenir à son tour un tout. La véritable expérience de l'étrangeté est un ébranlement de soi-même. Il apparaît soudain que nous sommes *à la fois* davantage et moins que ce que nous pensions être; le plus souvent profondément étranger à nous-mêmes. Qui suis-je vraiment?

Réfléchir sérieusement sur l'étranger suppose de conserver le souvenir des ruptures. Quand il s'agit de le faire à travers un travail muséal, on se retrouve confronté à la question de savoir comment préserver le caractère immédiat, quasi sacré, de l'étranger dans le cadre institutionnel d'une présentation de haute précision, avec son impitoyable conformité scientifique. Peut-on assurer

à l'étranger, *en tant que tel*, une présence au sein du musée? Comment faut-il s'y prendre?

Je ne crois pas qu'il suffise pour cela de mettre en scène une exposition ou de présenter des pièces particulièrement frappantes, singulières ou insolites. Car rien ne peut se faire sans la participation de ceux qui ont entrepris de voyager dans le musée. L'étranger n'est *là* que si nous autorisons les méthodes habituelles pour le domestiquer à faillir, ne serait-ce qu'*un* instant. Il ne suffit pas de regarder fixement un objet inconnu pour rechercher ensuite les algorithmes mis à disposition par le musée pour intégrer cette chose étrange dans l'ordre conceptuel d'un mode de pensée dominant. Celui qui ne se laisse pas désorienter, au moins *un* court instant, reste prisonnier de techniques d'archivage au milieu d'objets sans vie, assortis des simples étiquettes d'une nomenclature.

LE TOURBILLON

ENTROPIQUE DE LA RÉALITÉ

Même le meilleur musée ne peut offrir davantage qu'une partition, un texte lisible. Le faire résonner, lui donner la parole, reste la tâche de ceux qui le découvrent, avec joie et peut-être aussi avec méfiance.

La curiosité et la peur sont des mouvements de l'esprit, l'expression d'une volonté d'autoconservation. Ce que nous sommes et souhaitons être, nous devons cependant nous le raconter, autrement dit le soumettre toute notre vie à la nouveauté tout comme le souvenir de nos expériences et de nos actes à l'aune d'horizons changeants. Nous renforçons notre identité grâce aux histoires et à l'histoire et c'est précisément la raison pour laquelle nous avons, dit-on, besoin des musées: collections de pièces familières et étrangères qui servent d'ancrage à nos récits.

Mais est-ce vraiment si simple? La réponse est à elle seule un diagnostic de notre époque. Aujourd'hui, les musées doivent à l'évidence être davantage que

de simples archives, à savoir de véritables sources d'inspiration pour la mise en scène personnelle de présents révolus.

Dans une époque de changements de plus en plus rapides, tout est menacé: le familier car il est escamoté par la production incessante de nouveauté; l'étranger parce que, dans le tourbillon du changement, tout devient indifférent, tout se vaut. Dans l'agitation entropique de la réalité, les contours s'estompent; l'étranger vieillit aussi vite que le familier, aussi vite que ce qui paraît encore neuf aujourd'hui. Le familier d'hier est l'inconnu de demain ou tombe totalement dans l'oubli. Ce faisant, on ne se projette qu'à court terme, guère au-delà des capacités de stockage de la mémoire immédiate. On comprend dès lors pourquoi nous avons besoin de musées actifs comme gardiens de notre histoire et pourquoi il est devenu si difficile, en pratique, de préserver et de présenter l'étranger.

L'ART DE LONGER

LA FRONTIÈRE

Les hommes ont toujours craint ce qu'ils ne connaissaient pas. Mais, dans le pêle-mêle de notre modernité fuyante, la distinction même entre «familier» et «étranger» pose problème. À quel point nous est étrangère cette Syrie ravagée à laquelle nous sommes confrontés presque chaque jour? N'en va-t-il pas de même de ces déclassés de l'Amérique profonde qui ont voté Donald Trump? Quelle étrangeté à pour nous le désert d'Atacama au Chili alors que nous l'avons survolé en compagnie de James Bond il y a seulement quelques années? Que reste-t-il d'inconnu dans ce *base-jump*, ce saut dans le vide depuis la falaise, à côté du rideau d'eau de la chute de Lauterbrunnen, si un simple clic suffit à le répéter à volonté sur YouTube?

Se pourrait-il que les catégories «étranger» et «familier» soient désormais peu adaptées à notre monde? Plus j'avance dans mon écriture et ma réflexion, plus mes doutes se renforcent.

Klassifikationstechnik gefangen, umgeben von totem Material, aufgespießt von den Etiketten der Nomenklatur.

IM ENTROPISCHEN WIRKLICHKEITSGESTÖBER

Auch das beste Museum kann nicht mehr liefern als eine Partitur, einen lesbaren Text; zum Klingen, zur Sprache bringen müssen es die, die ihm begegnen. Aus Freude – und vielleicht auch mit Argwohn.

Neugier und Furcht sind Bewegungen des Geistes, Ausdruck des Willens zur Selbsterhaltung. Wer wir sind und sein wollen, müssen wir uns aber erzählen – stets von Neuem und solange wir leben; als Erinnerung unserer Erfahrungen und Taten, in wechselnden Horizonten Varianten erprobend. In Geschichten und Geschichte befestigen wir unsere Identität – und eben dafür, sagt man, brauche es Museen; Sammlungen von vertrauten und fremden Stücken als Ankerplätze unserer Narrative.

Ist es so einfach? Die Antwort ist zugleich eine Diagnose unserer Epoche: Museen müssen heute offensichtlich mehr sein als schlichte Archive; nämlich wahrhaftige Inspirationen zur persönlichen Inszenierung vergangener Gegenwart.

In einer Zeit des sich stetig beschleunigenden Wandels ist alles bedroht: das Vertraute, weil es hinter dem unablässig produzierten Neuen verschwindet; das Fremde, weil im Wirbel der Veränderung alles gleichgültig und gleich gültig wird. Im entropischen Wirklichkeitsgestöber verwischen sich die Konturen; Fremdes veraltet ebenso rasch wie das Gewohnte, und nicht weniger schnell als das heute noch Neue. Das gestern Vertraute ist das Unbekannte von Morgen – oder ein ganz und gar Vergessenes. Ergo orientiert man sich bloss noch auf kurze Sicht; nicht viel weiter, als ein Kurzzeitgedächtnis zu speichern vermag. So wird nicht nur verständlich, wozu es aktive Museen – als Hüter unserer Geschichte(n) – braucht, sondern

ebenso, warum das Fremde zu bewahren und zu präsentieren, in der Tat ausserordentlich schwierig geworden ist.

DIE KUNST DER GRENZGÄNGEREI

Von je her fürchten die Menschen, was sie nicht kennen. Doch im Durchwandertal der flüchtigen Moderne wird die Trennung zwischen «vertraut» und «fremd» zum Problem. Wie fremd ist uns eigentlich das zerstörte Syrien, das uns fast täglich begegnet? Oder der verarmte Amerikaner aus Hillbilly-Land, der Trump wählte? Wie fremd ist die Atacamawüste in Chile, die wir vor ein paar Jahren mit James Bond überfliegen durften? Und wie fremd ist noch der Basejomp vom Felsen herab, gleich neben der Staubbachwand bei Lauterbrunnen, ein Flug wie im Traum, per Mausclick leicht zu wiederholen auf YouTube, so oft man will?

Könnte es sein, dass die Kategorien «fremd» und «vertraut» nur schlecht zur Präsenz der Welt passen, wie sie uns jetzt, medial millionenfach reproduziert, begegnet? Je länger ich schreibend über das Fremde und das Museum nachdenke, desto stärker kommt mir dieser Verdacht. Aber die mögliche Erfahrung des Fremden, des Anderen und Neuen, von der Bouvier und Montaigne sprechen, sie ist doch nicht ein für alle Mal verloren ... zu gut verstehen auch wir den Sinn ihrer Reisen. Wie also das *eine* – die Tatsachen der Fremdflichtigkeit – und das *andere* – Fremderfahrung als existenzieller Moment – miteinander in Einklang bringen? Müssen im permanenten Wirbel der aktuellen Echt- und Jetztzeiten neue Begriffe und Praxisweisen gefunden werden, um die alten Unterschiede zwischen Vertrautheit und Fremdwelt, belastbarem Erfahrungsraum und offenem Erwartungshorizont, triftig und plausibel zu machen? Ich denke: ja *und* nein; je nachdem, ob man über persönliche, das bewusste, einzelne Dasein betreffende Dinge nachdenkt oder ob man sich

fragt, welchen Platz das «Fremde» im Museum besetzen kann.

Unter dem Blickwinkel philosophisch-psychologischer Elementaranalysen der menschlichen Existenzform gilt uneingeschränkt der Satz, wonach es kein Eigenes ohne das Fremde gibt, und Fremderfahrung deshalb immer Selbsterfahrung ist. Verglichen mit der Epoche Montaignes und noch der unmittelbaren Nachkriegszeit in der Mitte des letzten Jahrhunderts, da sich der Genfer Nicolas Bouvier auf den Weg der Welt- und Selbsterkundung macht, erscheinen solche Prozesse heute allerdings ganz und gar individualisiert. Man sucht und vollbringt sie als Einzelne. Kollektiv wirksame Rituale und gesellschaftlich verbindliche Muster persönlicher Identitätsbildung sind nicht mehr in Kraft.

Das Museum ist, so betrachtet, doppelt isoliert. Ohne soziale Paradigmen der Fremderfahrung und konfrontiert mit der medialen Totalpräsenz aller Fakten und Postfakten, muss es dennoch versuchen, die fundamentale Differenz zwischen «fremd» und «vertraut» ereignishaft stark zu machen. Das kann glücken; von Fall zu Fall. Eine einfache und klare Formel des Gelingens gibt es aber nicht. So wird Museumsarbeit zum ständigen Gang auf der Grenze: an ihr selbst die Dialektik von Selbst- und Fremderfahrung erprobend.

ANMERKUNGEN

¹ *Essais, Buch III, KpI.9, zit. nach MONTAIGNE, Michel de. Um recht zu leben: eine Auswahl aus den Essays, aus dem Franz. von Hanno Helbling. Zürich: Diogenes, S. 87.*

² BOUVIER, Nicolas. 1980. *Die Erfahrung der Welt. Zürich: Benziger, Ex Libris, S. 10. Originalausgabe: Genève: Librairie Droz, 1963.*

³ BOUVIER, Nicolas (wie Anm. 2), S. 237.

Autor: Georg Kohler ist emeritierter Professor für Philosophie (mit besonderer Berücksichtigung der politischen Philosophie) an der Universität Zürich; er studierte Philosophie und Jura in Zürich und Basel. Zahlreiche Publikationen und Artikel zur politischen Philosophie, Ästhetik und Gegenwartsanalyse. kohler@philos.uzh.ch

Mais l'expérience de l'étranger, de l'autre et de la nouveauté dont parlent Bouvier et Montaigne ne peut être définitivement perdue... Nous comprenons trop bien le sens de leurs voyages. Comment, dès lors, concilier l'*un* – la nature éphémère de l'étranger – avec l'*autre* – l'expérience de l'étranger comme moment existentiel? S'agit-il, dans l'agitation permanente du temps immédiat dit «réel», de trouver des approches et des pratiques nouvelles afin de rendre plausibles et pertinentes les anciennes distinctions entre monde connu et monde étranger, entre champ éprouvé de l'expérience et horizon ouvert de l'attente? *Oui* et *non*. Tout dépend si l'on réfléchit à ce qui relève de la présence au monde personnelle, consciente et singulière ou si l'on s'interroge sur la place de l'«étranger» dans le musée.

Du point de vue des analyses philosophiques et psychologiques élémentaires de l'existence humaine, l'idée selon laquelle il n'y a pas de soi sans étranger et que l'expérience de cet étranger est toujours une expérience de soi-même reste pleinement valable. Comparés à l'époque de Montaigne ou à celle de l'immédiat après-guerre, au milieu du siècle dernier, quand le Genevois Nicolas Bouvier prend la route pour découvrir le monde et se découvrir lui-même, ces processus apparaissent aujourd'hui totalement individualisés. On les recherche et on les mène à bien en tant qu'individu. Les rituels collectifs et les schémas socialement déterminés de construction de l'identité n'opèrent plus.

De ce point de vue, le musée est doublement isolé. Privé des anciens paradigmes sociaux liés à l'expérience de l'étranger et confronté à la médiation permanente de tous les faits et de leurs avatars «post-factuels», il doit néanmoins s'efforcer de rendre suffisamment tangible la différence fondamentale entre «étranger» et «familier». Il peut y parvenir, de temps à autre. Mais aucune formule simple et claire ne

garantit le succès. Le travail muséal s'apparente désormais à un cheminement permanent le long d'une frontière où l'on ne cesse d'explorer la dialectique entre découverte de l'étranger et expérience de soi-même.

NOTES

¹ *Transcrit dans une orthographe modernisée, d'après MONTAIGNE, Michel de. 1963. Essais, Livre III, chapitre 9. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 973; texte établi à partir de l'édition de 1588 annotée par l'auteur.*

² BOUVIER, Nicolas. 2001. *L'Usage du monde. Paris et Genève: Petite Bibliothèque Payot, p. 12; édition originale, 1963, Genève: Librairie Droz.*

³ BOUVIER, Nicolas (cf. note 2), pp. 340-341.

Auteur: Georg Kohler est professeur émérite de philosophie (en particulier de philosophie politique) à l'Université de Zurich. Il a étudié la philosophie et le droit à Zurich et à Bâle et est l'auteur de multiples ouvrages et articles en philosophie politique, esthétique et analyse du monde contemporain. kohler@philos.uzh.ch

RIASSUNTO

L'esperienza dell'estraneo da un lato ci mette inevitabilmente a confronto con la questione del proprio io: dall'altro, nel momento attuale, ci pone dinanzi l'urgente problema della sua rappresentazione: è possibile che l'«estraneo», ciò che ci sorprende e ci sfida, esista ancora ai nostri giorni? Oggi che tutto è fruibile in tempo reale attraverso i media, oggi che tutto è classificato e sommerso da valanghe di immagini e di commenti su Twitter? Come si relazionano l'esperienza dell'estraneo e il mondo ordinato dei musei? In che modo si può dare risalto all'estraneo in quanto tale nello spazio museale?

SUMMARY

The Other is, on the one hand, an experience that inevitably confronts us with the question of the Self. At the same time it is a theme whose transmission is all-important in our contemporary world: Can an otherness that surprises and challenges us still exist in today's world? Today, when everything seems to be available in real time, classified and blanketed in streams of images and never-ending Twitter commentaries? How can the existential experience of the Other and the regime of the museum be correlated? How does one impart the Other's otherness in a museum?

DIE ANDEREN GIBT ES NICHT MEHR – ETHNOLOGISCHE MUSEEN DES 21. JAHRHUNDERTS

L'AUTRE N'EXISTE PLUS – LES MUSÉES ETHNOLOGIQUES AU XXI^e SIÈCLE

IRIS EDENHEISER

Durch die vielfältige Geschichte ethnologischer Museen und Sammlungen zieht sich bis heute eine Zweigesichtigkeit: ethnisierende Präsentationen neben Plattform für indigene Selbstrepräsentationen, kuratorische Einstimmigkeit neben Multiperspektivität, Abistorizität neben aktuellen Themen – auch der Typus des ethnologischen Museums scheint von einer Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen geprägt zu sein. Aus postkolonialer Perspektive gehören deshalb Historisierung und Dekolonisierung der Sammlungen durch historisch genaue Analysen, die Handlungsmacht, Zeitgenossenschaft und Ineinander-Verwobenheit aller Beteiligten herausarbeiten, Reflexion der eigenen Sammlungsgeschichte und musealer Deutungshoheit sowie eine transregionale, kollaborative Praxis zu den zentralen aktuellen Aufgaben ethnologischer Museen.

Lange Zeit war das ethnologische Museum das Museum *par excellence* für alles, was aus europäischer Perspektive als räumlich (und als ungleichzeitig) weit entfernt und damit als «fremd» galt. Das ethnologische Museum war dabei immer von janusköpfigem Charakter: einerseits Nutzniesser, Unterstützer, Wissensgenerator und Popularisierer europäischer kolonialer Expansion; andererseits ein Ort des genuinen Interesses an «den Anderen».

Die meisten ethnologischen Museen sind in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Hoch-Zeit des Kolonialismus gegründet worden – in einer Zeit des kulturevolutionären Denkens, in dem Menschen in Rassen und Kulturen eingeteilt wurden, die als statische, in sich geschlossene, kohärente Systeme konzipiert und in ein hierarchisches Verhältnis zueinander gesetzt wurden. Die Bestände aus dieser Zeit stellen bis heute den grössten Anteil ethnologischer Sammlungen. Als Wissensinstitutionen etabliert, bestimmten sie lange Zeit massgeblich die Repräsentationen aussereuropäischer Kulturen und Menschen und spielten damit eine zentrale Rolle nicht nur in der Popularisierung, sondern auch in der Produktion von Wissen. Dabei kam materieller Kultur eine zentrale Funktion zu, denn auch Dinge werden nicht einfach gesammelt, sondern in fortwährenden Auswahlprozessen zu Daten «gemacht». Für die meisten Museen sammelten nicht nur wissenschaftlich Tätige, sondern man verliess sich auf das gesamte koloniale Netzwerk – Mission, Militär, Kolonialbeamte, Kaufleute, Plantagenbesitzende, Siedlerinnen und Siedler, Abenteuerreisende sowie frühe Touristinnen und Touristen. Dabei kamen aus heutiger Sicht teilweise als problematisch einzustufende Sammelpraktiken zum Einsatz. Dieses koloniale Erbe ist denn auch im Fokus der Kritik. Neben der fachinternen «Krise der Repräsentation» (Clifford und Marcus 1986) und der Etablierung einer *Critical Museology* (Vergo 1989) im Allgemeinen waren es vor allem die von indigenen politisch Engagierten und Kunstschaffenden angestossenen Diskussionen um Selbst- und Fremdrepräsentation sowie um Repatriierung und Restitution, welche

Une forme de dichotomie traverse jusqu'à aujourd'hui l'histoire diverse des collections et musées ethnographiques. Des présentations à caractère ethnique voisinent avec des espaces dédiés à l'autoreprésentation des autochtones; des choix muséaux univoques côtoient des approches à points de vue multiples; une absence totale de cadre historique coexiste avec des thématiques liées à l'actualité et la catégorie même du musée ethnologique semble en décalage chronologique au regard de cette simultanéité temporelle. Ainsi, dans un contexte postcolonial, l'inscription dans l'histoire et la décolonisation des collections par des analyses historiques étayées, la mise en avant des capacités d'action, de la coexistence et de l'interdépendance de tous les acteurs concernés, la réflexion sur la généalogie des fonds et sur leur importance muséale ainsi que la mise en œuvre de collaborations transrégionales comptent aujourd'hui parmi les principales obligations des musées ethnologiques.

Les musées ethnologiques furent longtemps des institutions dédiées *par excellence* à tout ce qui, du point de vue européen, appartenait à un espace éloigné (et à une autre temporalité) et était, de ce fait, considéré comme «étranger». Ce type de musée a ainsi toujours fait figure de Janus présentant, d'une part, le visage du bénéficiaire, du soutien, du créateur de savoir et du propagandiste de l'expansion coloniale européenne et, de l'autre, celui du promoteur d'un véritable intérêt pour «l'autre».

La plupart des musées ethnologiques ont été fondés dans la seconde moitié du XIX^e siècle, en plein triomphe du colonialisme, à une époque marquée par l'idée de révolution culturelle où les hommes étaient répartis en races et en cultures conçues comme des systèmes statiques, fermés sur eux-mêmes et cohérents, dont les relations étaient soumises à un ordre hiérarchique. Les fonds constitués à cette époque représentent jusqu'à aujourd'hui l'essentiel des collections ethnographiques. Créés comme des lieux de connaissance, ces musées ont longtemps eu une part déterminante dans la représentation des cultures non européennes et ont, de ce fait, joué un rôle essentiel dans la popularisation mais aussi dans la production des savoirs ethnologiques. La culture matérielle s'est alors vu attribuer une fonction centrale, les objets n'étant pas seulement collectionnés mais aussi soumis à un processus de sélection permanent pour en «faire» des données ethnographiques. La collecte de la plupart des musées n'était pas uniquement assurée par des collaborateurs scientifiques. Elle s'appuyait aussi sur la société coloniale dans son ensemble: missionnaires, militaires, fonctionnaires coloniaux, commerçants, planteurs, colons, aventuriers et premiers touristes. Des méthodes d'approvisionnement aujourd'hui contestables furent alors utilisées. Cet héritage colonial se retrouve au centre des critiques. Ainsi, outre la «crise de la représentation» propre à l'ethnologie (décrite par Clifford et Marcus en 1986) et l'affirmation générale d'une muséologie critique (Vergo, *The New Museology*, 1989), ce furent avant tout les questions de la représentation



Installationsansicht Ausstellung *Objekt-biografien*, Humboldt Lab Dahlem. / Vue des installations de l'exposition *Biographies d'objets*, Humboldt Lab Dahlem. © Jens Ziehe



Ausstellung *Elfenbeine aus Ceylon – Globalisierung im 16. Jahrhundert*, 2010/11. Modell eines Handelsschiffes. / Exposition *Ivoires de Ceylon – Produits de luxe de la Renaissance*, 2010/11. Modèle réduit de navire de commerce. © Museum Rietberg Zürich/Rainer Wolfensberger

die ethnologischen Museen in eine Legitimitätskrise stürzten. Diese Debatten führten zu einem grundlegenden Unbehagen an der eigenen Geschichte (Kazeem, Martinz-Turek, Sternfeld 2009) und werfen die Frage auf: Was kann ein ethnologisches Museum im 21. Jahrhundert eigentlich noch sein?

Aus postkolonialer Perspektive ist die Aufarbeitung der Verwobenheit ethnologischer Museen in die koloniale Geschichte eine ihrer dringlichsten Aufgaben. Differenzierte, historisch detaillierte und informierte Analysen sind gefragt, die der Handlungsmacht (*agency*) der «Erforschten» und «Gesammelten» breiten Raum lässt und komplexe Geschichten zutage fördert. Das gilt übrigens auch für Museen in Ländern wie der Schweiz, die keine eigenen Kolonien besaßen, aber dennoch in der Entstehungsphase ihrer Sammlungen von kolonialen Netzwerken zutiefst

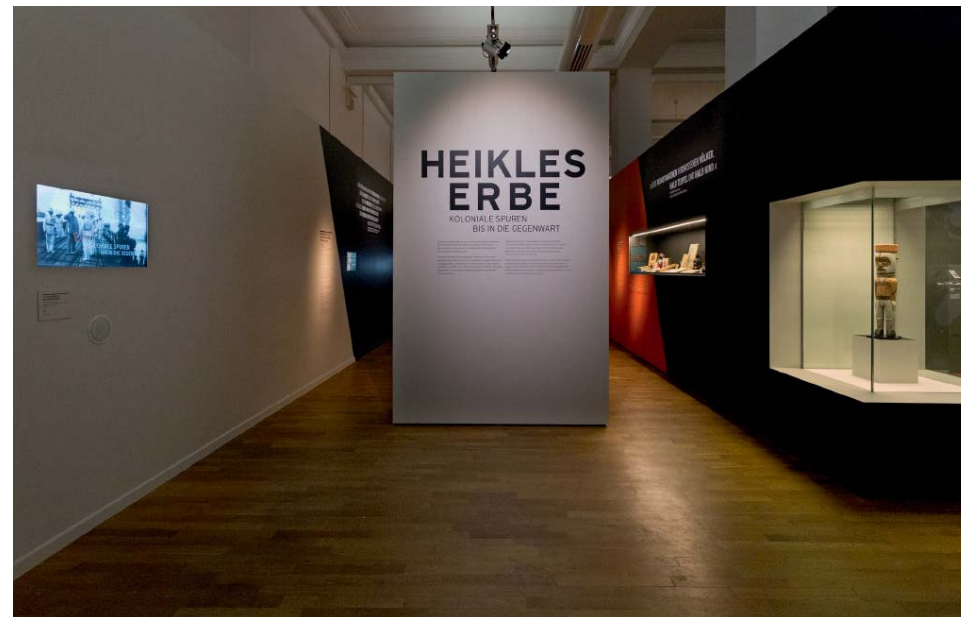
profitierten. Hierbei kommt der Provenienzforschung ethnologischer Sammlungen aus kolonialzeitlichen Kontexten eine entscheidende Rolle zu.

Zu einer epistemischen Dekolonisierung gehört auch die Reflexion europäischer Wissensgeschichte und die Macht musealer Deutungshoheit. Das ethnologische Museum ist dabei unter den Museumstypen prädestiniert dafür, den eigenen Blick auf das Andere zu problematisieren und die besonders in dieser Institution virulente Frage «Wo ist Europa?» anzugehen.

«ENTANGLED OBJECTS»: GLOBALE VERFLECHTUNGS- GESCHICHTE UND ZEITGENOSSENSCHAFT

Viele Dinge, die vormalig entsprechend des Paradigmas von Kulturen als in sich geschlossenen Bedeutungssystemen als «authentisch», «rein»

und von Zivilisationseinflüssen unberührt galten, werden heute vielmehr als «entangled objects» (Thomas 1991) interpretiert – als Objekte, die in eine Verflechtungsgeschichte eingewoben sind. Damit wird auch ein zentraler Ordnungsmodus ethnologischer Sammlungen nach Kulturen bzw. Ethnien infrage gestellt. Bereits vor der Kolonialzeit waren die meisten Regionen in ein überlokales und überregionales, z.T. globales Handelsnetzwerk eingebunden. Materielle Kultur entstand im Austausch und in Aneignungsprozessen von Materialien, Techniken, Nutzungen und Bedeutungszuschreibungen. Und so war oftmals nicht nur der Erwerb, sondern bereits die eigentliche Produktion eines Objekts ein Ergebnis transregionaler Verflechtungen. Hinzu kommt die Historizität materieller Kultur und ihrer Entstehungs- und Nutzungsbedingungen: Im kolonialen



Ausstellung *Heikles Erbe. Koloniale Spuren bis in die Gegenwart* im Landesmuseum Hannover, 2016/17. / Exposition *Un héritage épineux. Traces contemporaines de la colonisation*, Landesmuseum Hannover, 2016/17. © Landesmuseum Hannover/Kerstin Schmidt

de soi et de l'étranger et les controverses sur la restitution et le rapatriement des objets, portées par les milieux artistiques et politiques engagés auprès des populations autochtones, qui plongèrent les musées ethnologiques dans une crise de légitimité. Ces débats ont engendré un profond malaise quant à l'histoire de ces établissements (Kazeem, Martinz-Turek, Sternfeld 2009) jusqu'à soulever cette question existentielle: quel peut encore être le rôle d'un musée ethnologique au XXI^e siècle?

Dans une telle perspective postcoloniale, le travail le plus urgent est l'exploration des liens étroits de ces musées avec l'histoire de la colonisation. Des analyses différenciées et historiquement approfondies sont nécessaires pour ouvrir de larges espaces à la capacité d'agir (*agency*) de l'«étudié» et du «collectionné» et favoriser le recueil d'histoires complexes. Cela vaut aussi pour

les pays qui n'ont pas eu de colonies comme la Suisse, leurs musées ayant largement profité des réseaux coloniaux pour constituer leurs collections. Un rôle essentiel revient ici aux recherches sur l'origine des fonds ethnographiques dans le contexte de l'époque coloniale.

La réflexion sur l'histoire des savoirs en Europe et sur le pouvoir accordé à l'approche muséale participe aussi de cette décolonisation épistémologique. Le musée ethnologique est le lieu prédestiné pour questionner le regard porté sur l'autre et se confronter à cette interrogation brûlante au sein d'une telle institution: «Où se situe l'Europe?»

«ENTANGLED OBJECTS»: HISTOIRE GLOBALE DES INTERDÉPENDANCES ET CONTEMPORANÉITÉ

Nombre d'artefacts, autrefois considérés – selon le paradigme des cultures

fermées sur elles-mêmes – comme «authentiques», «purs» et non influencés par une civilisation extérieure, sont aujourd'hui plutôt interprétés comme des «entangled objects» (terme proposé par Thomas en 1991), autrement dit des objets pris dans une histoire d'interdépendances complexes. Ce faisant, l'ordonnancement des collections ethnographiques par culture ou ethnie est remis en question. Avant même la colonisation, la plupart des espaces concernés appartenaient à des réseaux d'échanges régionaux, interrégionaux et même, en partie, mondiaux. La culture matérielle s'y construisait par des processus d'échange et d'appropriation des matériaux, des techniques, des usages et des significations. Ainsi, non seulement l'acquisition mais aussi la production d'un objet étaient le résultat de ces liens interrégionaux. Il convient aussi de prendre en compte l'historicité de



Ausstellung *NATIVE ART NOW*. Shan Goshorn (Cherokee), *Whitewashed*, 2014. / Exposition *NATIVE ART NOW*. Shan Goshorn (Cherokee), *Whitewashed*, 2014. © Nordamerika Native Museum (NONAM), Zürich

Denken ist vielen aussereuropäischen, nicht-westlichen Lebensentwürfen und Weltzugängen eine Gleichzeitigkeit mit der europäischen Moderne verweigert worden und sowohl ihr Einfluss auf das europäische Expansions- und Modernisierungsprojekt wie auch eigene lokale Versionen der Moderne sind unerzählt geblieben (Fabian 1983). Im ethnologischen Museum kann deshalb am Beispiel von Sammlungen und Objekten eine alternative Geschichte der

Moderne empirisch herausgearbeitet und theoretisch eingebettet werden (z.B. Modest 2012).

Mit den vornehmlich älteren Sammlungen sind zeitgenössische Themen nur schwerlich abzubilden. Hier stellt sich zum Einen die Aufgabe, mit den Sammlungen die historische Fundiertheit aktueller Ereignisse aufzuarbeiten, zum Anderen aber auch die Frage nach einer zeitgenössischen Sammelstrategie. Die Häuser beantworten

diese unterschiedlich – vom Sammeln globaler Konsumgüter bis zu indigener, zeitgenössischer Kunst. Dieses zeitliche Ungleichgewicht in ethnologischen Sammlungsbeständen steht auch im Widerspruch zur universitären Ausrichtung des Fachs, das stark zeitgenössisch ausgerichtet ist. Für die Sammlungserweiterung wäre deshalb wieder eine engere Verbindung zwischen universitärer und musealer Ethnologie wünschenswert.

la culture matérielle comme celle de ses conditions de développement et d'utilisation. Le mode de pensée colonial a souvent dénié aux modes de vie non européens et à leur rapport au monde toute contemporanéité avec la modernité occidentale, tandis que leur influence sur le projet d'expansion et de modernisation européen ainsi que l'existence de versions locales de la modernité ont été largement passées sous silence (Fabian 1983). On peut donc, en prenant appui sur les collections et les objets, faire d'un musée ethnologique un lieu d'élaboration empirique et d'ancrage théorique pour écrire une autre histoire de la modernité (voir notamment Modest 2012).

Dans une collection en majorité ancienne, il est difficile de dégager des thématiques contemporaines. C'est là que se pose la question de savoir comment mettre en lumière les fondements historiques d'événements actuels, à partir des collections, mais aussi comment définir une stratégie contemporaine d'enrichissement de ces dernières. La réponse diffère selon l'établissement et va de la collecte de biens de consommation courants à celle d'œuvres d'art contemporaines locales. Dans ce contexte, des relations plus étroites entre ethnologie universitaire et muséale seraient grandement souhaitables.

«NOT ABOUT US WITHOUT US» – NIVEAU D'INTERPRÉTATION MUSÉAL ET COLLABORATIONS TRANSCULTURELLES

En définissant le musée ethnologique comme une «zone de contact» transculturelle, James Clifford (1997) a mis l'accent sur les processus de concertation multiculturelle, l'asymétrie des pouvoirs propre à ce type de musée et les interactions potentiellement conflictuelles entre acteurs externes et collaborateurs internes. Il s'agit en l'occurrence de problèmes de degré d'interprétation muséale des collections, de niveau de

représentation et d'autoreprésentation culturelle et politique et de demandes de participation des «sociétés d'origine» à l'ensemble des décisions liées au travail muséal; autrement dit, la recherche d'une réponse à la question centrale: «Qui parle?» (voir notamment Fründt 2015). Dans les pays anglophones issus d'une colonisation de peuplement, énoncer un discours sur «les autres» sans la participation de ces derniers n'est plus guère envisageable, une tendance qui s'impose aussi à l'évidence dans les musées d'Europe.

Les débats concomitants sur le rapatriement et la restitution posent en outre des questions fondamentales quant au droit de disposer des objets concernés: En définitive, à qui appartiennent-ils? Si leur acquisition a eu lieu dans un contexte historique, leur signification s'établit bien ici et maintenant. Dans les deux dernières décennies, on a ainsi vu se développer des muséologies autochtones spécifiques, notamment dans plusieurs musées de Nouvelle-Zélande, au premier rang desquels le Te Papa Tongarewa (Musée national), mais aussi au National Museum of the American Indian (NMAI) de Washington (McCarthy 2011, NMAI 2011, Phillips 2011). En plus des importantes restitutions d'objets et des rapatriements de restes humains, elles ont permis de développer dans la pratique muséale quotidienne une approche subjective des objets, vus comme des entités vivantes dotées de capacité d'action, et de faire naître un intérêt pour leur aptitude à tisser différents liens entre les vivants et les morts, le passé et le présent, le local et le global.

La large accessibilité des collections ethnographiques est la condition préalable essentielle à de tels travaux collaboratifs. Numérisation et publication en ligne constituent une véritable chance pour le développement des relations transrégionales et des collaborations internationales (Förster 2013, p. 200).

«NOT ABOUT US WITHOUT US» – MUSEALE DEUTUNGSHOHEIT UND TRANSKULTURELLE KOLLABORATIONEN

Mit dem Konzept des ethnologischen Museums als einer transkulturellen «Kontaktzone» rückte Clifford (1997) transkulturelle Aushandlungsprozesse, institutioneninhärente Machtasymmetrien und potenziell konflikthafte Interaktionen zwischen museumsinternen und -externen Akteurinnen und Akteuren in den Blickpunkt. Dabei geht es um Problematiken der Deutungshoheit von Sammlungen, kulturelle und politische (Selbst)Repräsentation und den Wunsch nach Partizipation seitens der sogenannten Herkunftsgesellschaften auf allen Entscheidungsebenen der Museumsarbeit, kurz um die zentrale Frage: «Wer spricht?» (z.B. Fründt 2015). In den englischsprachigen Siedlerstaaten ist mittlerweile ein Reden über «die Anderen», ohne mit ihnen zu sprechen, kaum noch möglich – ein Trend, der sich zusehends auch in europäischen Museen durchsetzt.

Die damit in Zusammenhang stehenden Repatriierungs- und Restitutionsdebatten haben ausserdem fundamentale Fragen nach der Verfügungsgewalt über die Objekte gestellt: Wem gehören die Dinge eigentlich? Ihre Erwerbskontexte mögen historisch sein, doch ihre aktuelle Bedeutung wird im Hier und Jetzt verhandelt. In den letzten 20 Jahren haben sich dazu spezifisch indigene Museologien herausgebildet, die z.B. in verschiedenen Museen Neuseelands – allen voran im Te Papa Tongarewa – oder auch im National Museum of the American Indian in Washington gelebt werden (McCarthy 2011; NMAI 2011; Phillips 2011). Neben umfassenden Restitutionsen von Objekten und Repatriierungen von menschlichen Überresten ermöglicht dies z.B. in der musealen Alltagspraxis eine Subjektivierung der Dinge als lebendige, mit eigener Handlungsmacht ausgestattete Entitäten und eine Fokussierung ihrer

Fähigkeit, vielfältigste Verbindungen zu schaffen – zwischen Lebenden und Toten, Gestern und Heute, Lokalem und Globalem.

Eine breite Zugänglichkeit zu ethnologischen Sammlungen ist hier die Grundvoraussetzung für kollaboratives Arbeiten. Digitalisierung und Online-Veröffentlichung bieten dabei die grosse Chance für transregionale Vernetzungen und erleichtern globale Zusammenarbeit (Förster 2013, S. 200).

ETHNOLOGISCHE MUSEEN UND GESELLSCHAFTLICHE DIVERSIFIZIERUNG

Die Einteilung der Welt in *the West and the Rest*, auf welche die ethnologischen Museen in ihrer Gründungsphase zurückgehen, ist obsolet geworden. Heute muss ein ethnologisches Museum etwas Anderes leisten – als Museum globaler Verflechtungsgeschichte(n) kann es den Fokus auf die vielen transkulturellen Verbindungen und gegenseitigen Abhängigkeiten in einer schon seit Langem und nun immer intensiver vernetzten Welt setzen. Ethnologische Museen sind damit zu Orten geworden, die uns mindestens genauso viel über ein – wie auch immer definiertes – «uns» erzählen können, wie über «andere» Lebenswelten. Das grösste Potenzial der Ethnologie – gerade auch für andere Museumsgattungen – ist dabei die globale Perspektivierung, die in anderen Institutionen allzu oft noch fehlt (man denke nur an den Eurozentrismus vieler Kunstmuseen). Das ethnologische Museum kann sich dabei auch zum Vorreiter und Experimentierort partizipativer, dezentrierender, dekolonialisierender und indigener Museologien machen. Gerade in Zeiten zunehmender Nationalismen und kulturalistisch argumentierender «Reinheits»verfechter und -verfechterinnen scheint das ethnologische Museum als ein Haus globaler Kunst und Kultur prädestiniert zu sein, als Begegnungs- und Verhandlungsraum zu dienen, der Verbindungen herstellt

und die Möglichkeit gegenseitigen Verstehens gegen aktuelle Strömungen zunehmender Abgrenzung gegen alles vermeintlich «Fremde» aufrechterhält. Die zeitgenössische politische Relevanz ethnologischer Museen liegt in ihrem grossen Potenzial, Vermittler und Agens gesellschaftlicher Diversifizierung zu sein.

BIBLIOGRAPHIE

CLIFFORD James. 1997. «Museums as Contact Zones», in: CLIFFORD James (Hg.), *Routes. Travels and Translation in the late Twentieth Century*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, S. 188–219.
CLIFFORD James; MARCUS George E. (Hg.). 1986. *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.
EABIAN Johannes. 1983. *Time and the Other. How Anthropology Makes its Objects*. New York: Columbia Univ. Press.
FÖRSTER Larissa. 2013. «Öffentliche Kulturinstitution, internationale Forschungsstätte und postkoloniale Kontaktzone. Was ist ethno am ethnologischen Museum?», in: BIRSCHENK Thomas; KRINGS Matthias; LENTZ Carola (Hg.), *Ethnologie im 21. Jahrhundert*. Berlin: Reimer, S. 189–210.
FRÜNDT Sarah. 2015. «Wer spricht? Ethnologische Museen und postkoloniale Herausforderungen», in: HOINS Katharina; VON MALLINCKRODT Felicitas (Hg.), *Macht. Wissen. Teilhabe. Sammlungs-institutionen im 21. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript, S. 97–108.
KAZEEM Belinda; MARTINZ-TUREK; STERNFELD Nora (Hg.). 2009. *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*. Wien: Turia + Kant.
MCCARTHY Conal. 2011. *Museums and Māori. Heritage Professionals, Indigenous Collections, Current Practice*. Wellington: Walnut Creek: Routledge.
MODEST Wayne. 2012. «We Have Always Been Modern. Museums, Collections, and Modernity in the Caribbean», in: *Museum Anthropology*, 35, 1, S. 85–96.
NATIONAL MUSEUM OF THE AMERICAN INDIAN (Hg.). 2011. *Past, Present, and Future. Challenges of the National Museum of the American Indian*. Washington: NMAI.
PHILLIPS Ruth. 2011. *Museum Pieces. Towards the Indigenous of Canadian Museums*. Montreal u.a.: McGill-Queen's University Press.
THOMAS Nicholas. 1991. *Entangled Objects. Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*. Cambridge: Harvard University Press.
VERGO Peter. (Hg.) 1989. *The New Museology*. London: Reaktion Books.

Autorin: Iris Edenheiser ist Ethnologin und Abteilungsleiterin «Weltkulturen» an den Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim. Ihre Spezialgebiete sind: materielle Kultur; Repräsentationspraktiken im Museum; koloniale Verflechtungsgeschichte ethnologischer Sammlungen; Interferenzen von Ethnologie und Kunst(wissenschaft).

MUSÉES ETHNOLOGIQUES ET DIFFÉRENCIATION SOCIALE

Fondement des musées ethnologiques à l'époque de leur création, la division du monde entre l'Occident et ce qui lui est extérieur (*the West and the Rest*) est devenue obsolète. Ces établissements doivent désormais répondre à d'autres attentes, en mettant l'accent sur les multiples liens transculturels et les interdépendances au sein d'un monde depuis fort longtemps et de plus en plus interconnecté. Les musées ethnologiques sont ainsi devenus des lieux en mesure de nous en dire au moins autant sur «nous», quelle que soit par ailleurs la définition de ce «nous», que sur les «autres». Le plus grand potentiel de l'ethnologie, lequel vaut pour plusieurs catégories de musées, tient à cette mise en perspective globale souvent encore absente des institutions non ethnographiques (pensons à l'eurocentrisme de nombreux musées des beaux-arts). Le musée ethnologique peut ici jouer un rôle pionnier, celui d'un lieu d'expérimentation participatif, décentralisateur, décolonisateur et promoteur des muséologies autochtones. Dans des temps marqués par la poussée des nationalismes et les argumentaires des tenants de la «pureté» culturelle, ce type de musée semble tout désigné pour devenir un lieu dédié à l'art et à la culture dans leur globalité, un lieu de rencontre et d'échange, un lieu créateur de liens afin de préserver la possibilité d'une compréhension mutuelle face aux tendances actuelles de rejet de tout ce qui est prétendument «étranger». L'importance politique actuelle des musées ethnologiques tient à leur remarquable potentiel d'intermédiaires et d'agents de la différenciation sociale.

BIBLIOGRAPHIE

Voir page ci-contre.

Auteure: Iris Edenheiser est ethnologue et dirige le Musée des cultures du monde au sein du complexe muséal Reiss-Engelhorn-Museen de Mannheim. Ses domaines de spécialité sont la culture matérielle, l'histoire des interrelations coloniales des collections ethnographiques et les points de rencontre entre ethnologie et étude des arts.

RIASSUNTO

La complessa storia dei musei e delle raccolte di etnologia è percorsa fino a oggi da un filone di ambiguità: presentazioni etnicheggianti accanto a piattaforme per l'autorappresentazione della cultura indigena, unanimità dei curatori accanto a prospettive multiple, astoricità accanto a temi di attualità – anche la tipologia del museo etnologico sembra essere caratterizzata dalla discronia della sincronia. In un'ottica postcoloniale, quindi, rientrano oggi nei compiti fondanti del museo etnologico la storificazione e decolonizzazione delle raccolte, sia attraverso analisi storiche puntuali che elaborino il potere d'azione, l'attualità e l'interconnessione di tutte le parti in causa, sia attraverso l'approfondimento della propria storia collezionistica e sovranità interpretativa museale, nonché attraverso una pratica collaborativa transregionale.

SUMMARY

Ambiguity runs through the diverse history of anthropological museums and collections to this day: ethnicized presentations beside platforms for indigenous self-representation, curatorial unanimity beside multiple perspective, ahistoricity beside current themes. The nature of the anthropological museum itself seems to be characterized by the non-simultaneity of the simultaneous.

Therefore, from a postcolonial perspective, the historicization and decolonization of the collections through historically precise analyses that map out agency, contemporaneity and interrelatedness of all those involved belongs to the tasks of anthropological museums as does reflection on the museum's own collection history and interpretational sovereignty as well as subscription to a trans-regional, collaborative practice.

«An kaum einem Ort ist Fremdes und Eigenes so eng aufeinander bezogen und durch die Leibhaftigkeit des Betrachters und die sinnliche Präsenz des Ausstellungsgegenstandes aufs deutlichste bekräftigt wie im Museum.»

Gottfried Korff, «Fremde (der, die das) und das Museum», 1997, in: *Museumsdinge deponieren – exponieren. Köln, Weimar, Wien 2007*, S. 147.

«Der ist nicht fremd, wer teilzunehmen weiss.»

Johann Wolfgang von Goethe, «Die natürliche Tochter», 1803, 4. Akt, 2. Szene.

«Durch die Musealisierung des zeitlich, geografisch oder sozial Anderen kompensieren wir Verluste an lebensweltlichen Fremdheitserfahrungen, verursacht durch den globalisierungsbedingten Abbau kultureller Differenzen und durch die auf übereinstimmender Orientierung am Funktionalismus beruhenden Angleichungstendenzen in der modernen Dingwelt.»

Roger Fayet, «Die Logik des Museums», Baden 2015, S. 20.

«Seine (des Museums) Aufgabe ist es, eine Gesellschaft, die sich an Identifizierungen klammert, in einen intelligenten Grenzverkehr mit dem Fremden zu verwickeln – auch mit dem ‚eigenen‘.»

Peter Sloterdijk, *Museum: «Schule des Befremdens»*, in: *Frankfurter Allgemeine Magazin*, 17.3.1989, S. 62.

«Man sucht das Fremde in der Fremde; wenn man nachher zu Hause ist, ist das Fremde nicht mehr erwünscht. Dort unten ist es gut, aber zu Hause lieber nicht mehr.»

Martin Guggisberg, Regisseur des Films «Usgrchnet Gäbwilers», 2016.

«Ich bin ja heute – und nicht erst heute – der Meinung, dass das ein Grundrecht sein muss. Das Recht, anders zu sein, fremd zu sein.»

Francesco Micieli, in: Martina Kamm u.a., *Diskurse in die Weite*, Zürich 2010, S. 85.

«Das Fremde zeigt uns, wer wir sind und wer wir sein könnten. Dazu braucht es den Mut, Fremdem empathisch zu begegnen und gemeinsam mit dem Eigenen zur Diskussion zu stellen.»

Amina Abdulkadir, «Trau dich, Schweiz», in: Christine Abbt; Johan Rochel (Hg.), *Migrationsland Schweiz*, Baden 2016, S. 244.

«Mitten in der Fremde. Sie ist unsere Heimat. Ihre Mitte ist überall. Akzeptiert man die Fremde als Heimat, ist man überall im Zentrum.»

Hans-Jürgen Heinrichs, *Inmitten der Fremde. Von In- und Ausländern*, Hamburg 1992, S. 7.

«Fremdheit ist die Nichtzugehörigkeit zu einem ‚Wir‘. Das Fremde kann ausgeschlossen, mit dem ‚Feind‘ gleichgesetzt oder aber als das interessante ‚Andere‘ gesehen werden.»

Antonia Herrscher, *Das Wir und die Anderen*. <http://www.fluter.de/das-wir-und-die-anderen> (Zugriff 27.2.17).

MIGRATION UN/SICHTBAR MACHEN

RENDERE IN/VISIBILE LA MIGRAZIONE

THOMAS SIEBER

Die Thematik der Migration hat Konjunktur – nicht nur in Politik und Medien, sondern auch in Museen und Ausstellungen. Das bedeutet allerdings nicht, dass die museale Repräsentation einer Gesellschaft gerecht würde, die nur als Migrationsgesellschaft gedacht werden kann. Spätestens seit den 1960er-Jahren ist die Schweiz ein Einwanderungsland, und Fragen der Ausländer- und Asylpolitik sind wichtiger Gegenstand der Politik. Schweizer Museen aber bringen diesem Themenbereich erst seit Ende der 1990er-Jahre Aufmerksamkeit entgegen. Der Artikel zeigt Tendenzen bei Ausstellungen zu Migrationsthemen, beleuchtet damit verbundene Herausforderungen und diskutiert, wie Museen Migration sichtbarer und verhandelbarer machen können.

Mit Blick auf die Schweiz sollen zwei grundsätzliche Aspekte vorangestellt werden. Museen sind «Identitätsmaschinen» (Leimgruber 2015, S. 71), die Traditionen und Zugehörigkeiten in erster Linie in nationale, kantonale und regionale Einheiten kategorisieren. In dieser Logik erscheint Migration als Unterbruch eines imaginierten Normalzustands. Dieser ist seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an die konsensstiftende Erzählung der sogenannten Willensnation gebunden. Das mächtige Narrativ integriert Volk und Nation, Ethnos und Demos in eine Legitimität schaffende Geschichtserzählung. Migrationsphänomene betreffen nun aber Geschichten, Gruppen und Entwicklungen, die Momente der Störung und der Differenz sein können. Es überrascht deshalb nicht, dass sich gerade Museen, die einer Entität wie Nation, Kanton oder Stadt gewidmet sind, als identitätsstiftende «Konsensmanufakturen» (Marchart 2003, S. 8) schwertun, die Realität einer Migrationsgesellschaft anzuerkennen.

MIGRATION AUSSTELLEN

Blickt man auf die Repräsentation von Migration in Ausstellungen in der Schweiz seit Mitte der 1990er-Jahre, lassen sich unterschiedliche Schwerpunkte, Zugänge und Ziele identifizieren.¹ Charakteristisch für Ausstellungen wie *In der Fremde. Migration und Mobilität seit der Frühen Neuzeit* (Historisches Museum Basel, 2010) oder *Ça bouge dans les Montagnes! Deux siècles de migrations autour de La Chaux-de-Fonds* (Musée d'Histoire de la Chaux-de-Fonds, 2016) sind eine zeitübergreifende Perspektive, der Bezug auf wissenschaftliche Makrokonzepte und die Darstellung von Migration als Normalfall.

Bereits Ausstellungsprojekte wie *Da und fort, Leben in zwei Welten. Immigration und Binnenwanderung in der Schweiz* (Museum für Gestaltung Zürich, 1999) fokussieren hingegen auf eingegrenzte Fragen, sind einem mikrohistorischen Ansatz verpflichtet und arbeiten oft mit partizipatorischen Methoden. Eine weitere Gruppe von Ausstellungen wie *Feste im Licht. Religiöse Vielfalt in einer Stadt* (Museum der

Il tema della migrazione è di stringente attualità, non solo in politica e nei media ma anche nel contesto di musei e mostre. Ciò non significa, però, che una rappresentazione museale restituisca un'immagine obiettiva di una società se questa viene pensata esclusivamente in termini di comunità migrante. Al più tardi a partire dagli anni 1960 la Svizzera è stata meta di immigrazione, e le questioni in materia di stranieri e asilo sono un punto focale nella nostra politica. Tuttavia, è solamente dagli anni 1990 che i musei svizzeri manifestano interesse per tale ambito tematico. L'articolo illustra le tendenze che si delineano nelle mostre sulla migrazione, mette in luce le sfide correlate all'argomento e dibatte su come i musei possano rendere i movimenti migratori più visibili e al contempo più gestibili.

Per quanto concerne la Svizzera, occorre premettere due aspetti fondamentali. I musei sono «macchine generatrici di identità» (Leimgruber 2015, p. 71), le quali in primo luogo categorizzano tradizioni e appartenenze in unità nazionali, cantonali e regionali. In quest'ottica la migrazione si connota come interruzione di una supposta normalità, condizione che a partire dalla seconda metà del XIX secolo è insita in quel filone narrativo mirato al consenso che si rifà alla cosiddetta nazione fondata sulla volontà. Tale possente visione integra popolo e nazione, ethnos e demos in un racconto storico in cerca di legittimazione. Ora, i fenomeni migratori toccano gruppi, episodi e sviluppi che potenzialmente divengono fattori di disturbo e di contrasto. Non stupisce quindi che siano proprio i musei dedicati a entità quali la nazione, il cantone o la città a incontrare difficoltà nel riconoscere la realtà di una società migrante, ostacolati in questo dal loro ruolo di creatori di identità e di «manifatture del consenso» (Marchart 2003, p. 8).

METTERE IN MOSTRA LA MIGRAZIONE

Nell'osservare come la migrazione è stata presentata in esposizioni svizzere risalenti alla metà degli anni 1990, si possono identificare nodi tematici, approcci e obiettivi diversi.¹ Mostre quali *In der Fremde. Migration und Mobilität seit der Frühen Neuzeit* (Historisches Museum Basel, 2010) o *Ça bouge dans les Montagnes! Deux siècles de migrations autour de La Chaux-de-Fonds* (Musée d'Histoire de la Chaux-de-Fonds, 2016) sono accomunate dalla prospettiva diacronica, dal riferimento a macroconcetti scientifici nonché dalla presentazione della migrazione quale fatto normale.

Ma già progetti espositivi del tenore di *Da und fort, Leben in zwei Welten. Immigration und Binnenwanderung in der Schweiz* (Museum für Gestaltung Zürich, 1999) mettono invece a fuoco problematiche circoscritte, privilegiano un approccio microstorico e lavorano spesso con metodi partecipativi. Un ulteriore gruppo di mostre quali *Feste im Licht. Religiöse Vielfalt in einer Stadt* (Museum der Kulturen Basel, 2004) si concentra su temi considerati di grande rilevanza per una società di migrazione,



Themenbereich *Migration* in der Ausstellung *Geschichte Schweiz* im Landesmuseum Zürich. / *Migrazione*, approfondimento tematico nell'ambito dell'esposizione *Storia della Svizzera* al Museo nazionale Zurigo.
© Schweizerisches Nationalmuseum



Ausstellung *Ankommen in CH-6010 Kriens* im Museum im Bellpark Kriens, 2012. / *Ankommen in CH-6010 Kriens*, mostra al Museum im Bellpark Kriens, 2012. © Martin Stollenwerk

Kulturen Basel, 2004) rückt Themen ins Zentrum, die als besonders relevant für eine Migrationsgesellschaft angesehen werden, und wollen deren differenzierte Wahrnehmung fördern.

Der Bezug auf einen lokalen Kontext ist ein herausragendes Merkmal von Präsentationen wie *Ankommen in CH-6010 Kriens* (Museum im Bellpark Kriens, 2012) oder *Ig schaffe z Langetu/Ich arbeite in Langenthal* (Museum Langenthal, 2012). Diese wollen zur Integration von Migrantinnen und Migranten vor Ort beitragen.

REPRÄSENTATIONEN BEFRAGEN

Die erwähnten Beispiele sind Sonderausstellungen, weshalb sie die These nicht widerlegen, dass die Institutionalisierung von Migrationsgeschichte in Museen noch nicht gelungen sei. Eine solche müsste sich in Dauerausstellungen oder in der Gründung von Spezialmuseen manifestieren. Zwar gab es entsprechende

Initiativen, die aber weitestgehend erfolglos geblieben sind. So wurde 1998 der Verein Migrationsmuseum mit dem Ziel gegründet, ein Museum zu schaffen, das die Schweiz als Ein- und Auswanderungsland darstellen sollte. Das Projekt fand kaum Unterstützung; der Verein wurde 2009 aufgelöst. Der Umstand, dass die im gleichen Jahr eröffnete Dauerausstellung *Geschichte Schweiz* im Landesmuseum Zürich ein der Migration gewidmetes Kapitel enthält, kann als geschichtspolitische Anerkennung von Migration und Migrationsgeschichte interpretiert werden. Es trug den Titel *Niemand war schon immer da* und postuliert damit, dass Schweizer Geschichte nicht mit der Behauptung einer nationalen Identität aufwarten könne. Für diesen seit 2016 verkleinerten Ausstellungsteil ist der Anspruch leitend, Migration als Normalität darzustellen und den Beitrag der Zugewanderten für die wirtschaftliche und kulturelle Entwicklung der Aufnahme-gesellschaft hervorzuheben.

Unabhängig davon, ob es sich um eine Sonder- oder eine Dauerausstellung handelt, lassen sich einige Herausforderungen beim Sichtbarmachen von Migration in Ausstellungen benennen. Ausstellungen mit einem epochenübergreifenden Ansatz tendieren dazu, Migration als anthropologische Konstante zu behandeln. Diese Perspektive lädt dazu ein, die Unterschiedlichkeit der Kontexte, die Pluralität der Akteurinnen und Akteure sowie die Vielfalt der Konflikte zu nivellieren – und birgt damit die Gefahr, das dargestellte Phänomen zu banalisieren.

Die Frage, wer in der Ausstellung sichtbar wird beziehungsweise unsichtbar bleibt, muss jeweils präzisiert werden. Oft (re)produzieren Inszenierungen die Narration der Integration erfolgreicher Subjekte und der von der Masse ausgehenden Bedrohung des «Eigenen» durch «Überfremdung». Damit wird letztlich ein Integrationsdiskurs affirmiert, der auf die wirtschaftliche



Ausstellung *...the others have arrived safely* in der Shedhalle Zürich, 2015. / La mostra *...the others have arrived safely* alla Shedhalle Zürich, 2015. © Shedhalle/Guido Henseler

nell'intento di stimolare una percezione più sfaccettata.

Il riferimento a un contesto locale contraddistingue presentazioni quali *Ankommen in CH-6010 Kriens* (Museum im Bellpark Kriens, 2012) oppure *Ig schaffe z Langetu/Ich arbeite in Langenthal* (Museum Langenthal, 2012) che mirano a contribuire all'integrazione in loco di lavoratrici e lavoratori migranti.

INTERROGARE LE RAPPRESENTAZIONI

Nel caso degli esempi citati si tratta di mostre temporanee, ragione per cui non viene confutata la tesi che nei musei l'istituzionalizzazione della storia della migrazione non sia ancora stata raggiunta, un compito che andrebbe affidato a esposizioni permanenti o alla fondazione di musei speciali. È vero che ci sono state iniziative in questo senso, ma nella maggioranza dei casi non hanno avuto successo. Il 1998 vide la fondazione del Verein Migrationsmuseum allo scopo

di allestire un museo che mostrasse la Svizzera come terra sia di emigrazione sia di immigrazione. Il progetto ha però faticato a trovare sostegno e l'associazione fu sciolta nel 2009. D'altro canto, il fatto che la permanente aperta nello stesso anno al Museo nazionale Zurigo e intitolata *Geschichte Schweiz* comprendesse una sezione dedicata alla migrazione può essere interpretato come un riconoscimento storico-politico dei fenomeni migratori e della loro cronaca. Era stata intitolata *Niemand war schon immer da*, il che postulava che la storia della Svizzera non potesse basarsi sulla tesi di un'identità nazionale. La linea guida di quest'esposizione, ridimensionata a partire dal 2016, era l'aspirazione a rappresentare l'immigrazione come normalità e a sottolineare il contributo dato dagli immigrati allo sviluppo economico e culturale della società che li accoglie.

Indipendentemente dal fatto che si tratti di una mostra temporanea o permanente, si possono identificare alcune

sfide che i musei si trovano ad affrontare nel rendere visibile la migrazione. Le mostre con un'impostazione diacronica tendono a trattare la migrazione come una costante antropologica. Tale prospettiva induce ad appiattire la diversità dei contesti, il pluralismo dei protagonisti (attori e attrici) nonché la molteplicità dei conflitti e implica dunque il rischio di banalizzare il fenomeno presentato in mostra.

Chi risulti visibile o, al contrario, chi resti invisibile nel contesto di un'esposizione va stabilito di volta in volta con precisione. Non di rado gli allestimenti (ri)propongono tanto la narrazione della riuscita integrazione di singoli soggetti quanto la minaccia incarnata dalle masse migratorie che vedrebbe soccombere ciò che è «proprio» sotto il peso di un'«eccessiva presenza di stranieri». In tal modo si afferma in fondo un discorso di integrazione incentrato sulla produttività economica e sulla capacità di adattamento culturale dello

Leistungs- und kulturelle Anpassungs-fähigkeit der «Fremden» fokussiert. Zudem muss danach gefragt werden, wer über das zu Repräsentierende ent-scheidet. In den meisten Fällen fällt die Antwort leicht: Es ist die Institution. Aber auch dort, wo es zur Kooperation mit Organisationen von und für Migrantininnen und Migranten kommt, ist noch keineswegs klar, ob diese tatsäch-lich auf der viel beschworenen «Augen-höhe» geschieht.

KONFLIKTE VERHANDELN
In jüngster Zeit sind Ausstellungen entstanden, die bei der Repräsentation von Migration neue Darstellungsformen erproben, neue Erzählungen produzie-ren und neue Akteurinnen und Akteure einbeziehen. So zeigt etwa das Musée Imaginaire des Migrations (MIM) seit 2012 auf seiner Website Migrationsge-schichten. Mit seinem lebensgeschicht-lichen Zugang und seiner Darstellungs-form gibt es eine Antwort auf die für das Museum konstitutive Verdinglichung und Verortung von Kultur – zumal sich «Kulturen in Bewegung» (Wonisch 2012, S. 26) nicht durch die Anhäufung ma-teriemeller Zeugnisse auszeichnen. Das Projekt *Die Schweiz ist keine Insel* in der Shedhalle Zürich (2013/14) oder die Aus-stellung *Migration* im Museum der Kul-turen Basel (2017) machen Kunst auf un-terschiedliche Weise als Reflexionsraum produktiv: Künstlerische Projekte und Positionen können einen Erzählraum eröffnen, ohne einschränkende oder

eindeutige Zu- und Festschreibungen vorzunehmen.
Zunehmend kommt es bei Aus-stellungen zur Zusammenarbeit mit Akteurinnen und Akteuren, die (re)prä-sentiert werden sollen. Dabei sind die Kooperationsformen ebenso vielfältig wie die Ausstellungserzählungen. Eine Präsentation wie *Destinazione Gränichen* (Museum Chornhuus Gränichen, 2015) mit Einwanderern als Ko-Kuratoren hat den vorherrschenden Diskurs kaum ver-lassen. Anders die Arbeit *Das Gedächtnis der Geflüchteten*, die 2015 in der Shedhal-le gezeigt wurde. Deren Autorinnen und Autoren haben sich sowohl mit ihren Fluchterfahrungen als auch mit der Mi-grationspolitik der Schweiz auseinander-gesetzt. Entstanden ist eine Installation, die sich ausserhalb der hegemonialen Erzählung der Schweiz und ihrer Migra-tionsgeschichte positioniert.

Die skizzierten lebensgeschichtli-chen, künstlerischen und partizipatori-schen Ansätze zeigen, wie Migration neu repräsentiert und Museen von Identitäts-maschinen und Konsensmanufakturen zu Foren und Handlungsräumen werden können, in denen Konflikte um die Deu-tung gesellschaftlicher Phänomene sicht-bar und verhandelbar werden.

ANMERKUNGEN

¹ *Die Frage der Repräsentation von Migration in Ausstellungen im deutschsprachigen Raum im Allgemeinen und im Landesmuseum Zürich im Speziellen habe ich umfassend behandelt im Aufsatz «Migration exponieren. Formen der Repräsentation zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit» (Sieber 2017).*

BIBLIOGRAFIE
LEIMGRUBER Walter. 2015: «Immaterielles Kulturerbe – Migration – Museum. Ein spannungsgeladenes Dreieck», in: BUNDESAMT FÜR KULTUR et al. (Hg.): *Lebendige Traditionen ausstellen*. Baden: Hier und Jetzt, S. 69–85.
MARCHART Oliver. 2003: «Warum Cultural Studies vieles sind, aber nicht alles. Zum Kultur- und Medienbegriff der Cultural Studies», in: *Medienheft Dossier (Zürich)* 19, S. 7–14.
SIEBER Thomas. 2017: «Migration exponieren. Formen der Repräsentation zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit», in: MÖRSCH Carmen, SACHS Angeli und SIEBER Thomas (Hg.): *Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart*. Bielefeld: transcript, S. 109–124.
WONISCH Regina. 2012: «Museum und Migration. Einleitung», in: WONISCH Regina und HÜBEL Thomas (Hg.): *Museum und Migration. Konzepte, Kontexte, Kontroversen*. Bielefeld: transcript, S. 9–32.

Autor: Thomas Sieber ist Kultur- und Museums-wissenschaftler und lehrt als Professor an der Zürcher Hochschule der Künste.
thomas.sieber@zhdk.ch

«straniero». Inoltre bisogna domandar-si a chi spetti la decisione su ciò che si debba rappresentare. Nella maggior par-te dei casi la risposta è immediata: alle istituzioni. Ma anche quando si arriva a cooperare con organizzazioni di e per migranti, non è del tutto chiaro se tale collaborazione avvenga nelle tanto au-spicate condizioni di «parità».

GESTIRE I CONFLITTI
Di recente si sono avute mostre che per ritrarre la migrazione sperimentano modalità espressive nuove, producono forme narrative nuove e coinvolgono protagonisti nuovi. È il caso del Musée Imaginaire des Migrations (MIM), che già dal 2012 pubblica storie di migra-zione sul suo sito web. L'approccio bio-grafico e le modalità di rappresentazio-ne rispondono a quella che è la ragion d'essere dei musei, ovvero l'oggettiva-zione e la localizzazione della cultura, compito tanto più arduo in quanto le «culture in movimento» (Wonisch 2012, p. 26) non spiccano per l'accumulo di testimonianze materiali. Il progetto *Die Schweiz ist keine Insel* presso la Shedhal-le Zürich (2013/14) o l'esposizione *Mi-gration* al Museum der Kulturen Basel (2017) sfruttano in svariati modi l'idea dell'arte come strumento di riflessione: progetti artistici e posizioni diverse pos-sono aprire uno spazio narrativo libero da attribuzioni e consolidate certezze.
Sempre più si tende a lavorare assie-me ai protagonisti, perché sono loro a do-ver essere rappresentati. In tale contesto

le forme di cooperazione sono altrettan-to varie che le narrazioni in mostra. Una presentazione quale *Destinazione Grä-nichen* (Museum Chornhuus Gränichen, 2015), che ha visto immigrati agire da co-curatori, si è discostata di poco dal discorso dominante. Diverso è il caso di *Das Gedächtnis der Geflüchteten*, allestita nel 2015 presso la Shedhalle, i cui autori e autrici si sono confrontati con espe-rienze di fuga e con la politica migrato-ria svizzera. Ne è nata un'installazione che si pone al di fuori dal racconto ege-monico della Svizzera e dalla sua storia ufficiale delle migrazioni.

I presupposti biografici, artistici e partecipativi ai quali si è fatto cenno dimostrano come la migrazione vada rappresentata in modi diversi e come i musei possano trasformarsi da macchine generatrici di identità o manufatture del consenso in fori di discussione e spazi di trattativa nei quali i conflitti e le in-terpretazioni che sorgono intorno a fe-nomeni sociali possono divenire visibili e gestibili.

NOTE
¹ *La questione riguardante la rappresentazione della migrazione in mostre nell'area germanofona in generale e al Museo nazionale Zurigo in particolare è stata da me ampiamente trattata nel saggio «Migration exponieren. Formen der Repräsentation zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit» (Sieber 2017).*
BIBLIOGRAFIA
vedi pagina a fianco

Autore: Thomas Sieber è studioso delle culture e museologo e insegna presso la Zürcher Hochschule der Künste.

Il presente articolo si basa sui presupposti elaborati dall'autore nella pubblicazione intitolata *Migration exponieren. Formen der Repräsentation zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit*. Il saggio è apparso nel volume unico a cura di Thomas Sieber, Carmen Mörsch e Angeli Sachs dal titolo *Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart*. La raccolta, apparsa di recente, presenta i contributi di portavoce internazionali attivi in diverse tipologie di musei sul tema dei cambiamenti in atto nel lavoro museale quando esporre e mediare diventano un concetto integrato. Suddivisa in quattro capitoli – *Ausstel-len und Vermitteln als Erweiterung des Displays, als Erweiterung des Museums, als gesellschaft-liche Intervention und als Dekolonisierung* – la pubblicazione permette di toccare con mano le modalità necessarie a tradurre in pratica e a concretizzare progetti di ampio respiro.
MÖRSCH Carmen, SACHS Angeli e SIEBER Thomas (a cura di). 2017. *Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart*. Bielefeld: transcript.

RÉSUMÉ
Le thème de la migration est d'actualité. Il ne se limite pas aux domaines de la politique et des médias, mais se retrouve aussi dans les musées et les expositions. Cela ne signifie pas pour autant que les représentations muséales rendent justice à une société ne pouvant être pensée autrement que comme une société de migration. Au moins depuis les années 1960, la Suisse est un pays d'immigration et les questions liées aux étrangers et au droit d'asile sont des enjeux politiques majeurs. Les musées suisses n'abordent toutefois cette thématique que depuis la fin des années 1990. L'article décrit les grandes tendances qui se font jour dans les expositions consacrées à la question des migrations, éclaire les défis qui lui sont liés et ouvre le débat sur la manière pour les musées de rendre le thème de la mi-gration plus visible et plus aisé à aborder.

SUMMARY
At present, the topic of migration is in – not only in the media and politics but also in mu-seums and exhibitions. This, however, does not mean that a museum representation of society does justice to the real thing, given that migration is a generic hallmark of human society. Switzerland has been a country of im-migration since the 1960s and the issues of migration and foreign nationals have been on the agenda for many years. But it is only since the late 1990s that museums have turned their attention to the issue. This contribution shows how exhibitions deal with the subject of migration, sheds light on the challenges that come with it and discusses how muse-ums could lend the topic of migration more visibility and negotiability.

Der vorliegende Artikel basiert auf einem Aufsatz, den der Autor unter dem Titel *Migration exponieren. Formen der Repräsentation zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit* publiziert hat. Erschienen ist er in dem von Thomas Sieber gemeinsam mit Carmen Mörsch und Angeli Sachs herausgegebenen Sammelband *Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart*. Der unlängst erschienene Band versammelt Beiträge internationaler Vertreterinnen und Vertreter verschiedener Museumstypen zur Frage, wie sich Museumsarbeit verändert, wenn Ausstellen und Vermitteln als integriertes Konzept verstanden werden. In vier Kapiteln – *Ausstellen und Vermitteln als Erweiterung des Displays, als Erweiterung des Museums, als gesellschaftliche Intervention und als Dekolonisierung* – ermöglicht die Publikation Einblicke in vielfältige Positionierungen und Übersetzungen der grossen Entwürfe in die Praxis.
MÖRSCH Carmen, SACHS Angeli und SIEBER Thomas (Hg.). 2017. *Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart*. Bielefeld: transcript.

ÉMIGRATION ET HISTOIRES CONNECTÉES

EMIGRATION UND VERNETZTE GESCHICHTEN

ISABELLE RABOUD-
SCHÜLE
CHRISTOPHE MAURON

Comme les immigrés espagnols ou italiens dans notre pays, les Fribourgeois ayant quitté leur canton ou leur pays ont souvent ressenti le besoin de se réunir entre eux pour se serrer les coudes dans des situations difficiles et de cultiver un patrimoine commun. Ils ont notamment créé la Société suisse de Baradero en Argentine (1892) et l'Association Joseph Bovet, active dans différents cantons suisses entre 1957 et 2017. L'histoire de ces mouvements est émaillée de rencontres culturelles et de moments d'émotion mais aussi de tensions entre les émigrés et les acteurs du canton d'origine, qui ne partagent pas toujours la même vision. Au-delà de l'entretien d'une mémoire commune, ces associations contribuent surtout à favoriser l'intégration des émigrés dans leur nouvelle ville ou leur nouveau pays.

Avant de devenir dans la première moitié du XX^e siècle une terre d'immigration, la Suisse était une terre d'émigration. Depuis des siècles, les Suisses sont habitués à la mobilité, proche ou lointaine, saisonnière ou définitive. Nombreux sont les hommes et les femmes qui vivent l'expérience de l'émigration dans un autre canton ou un autre pays: des soldats au service du royaume de Naples, des fromagers en Franche-Comté, des religieuses en Asie, des horlogers et des enseignantes en Russie. Ce mouvement prend une ampleur sans précédent au XIX^e siècle. Entre 1850 et 1930, l'émigration devient un phénomène de masse. La population augmente rapidement, les techniques agricoles sont dépassées et les terres insuffisantes, les moyens de transport s'améliorent, le capitalisme et l'industrie se développent, le Nouveau-Monde appelle les Européens. L'Amérique du Sud exerce un attrait particulier. C'est dans ce contexte qu'apparaissent les colonies agricoles de peuplement de Nova Friburgo (Brésil, 1817), Baradero (Argentine, 1856) et Punta Arenas (Chili, 1875).

Dans les pays d'accueil outre-Atlantique, les émigrés suisses ressentent dès le XIX^e siècle le besoin de se réunir au sein de sociétés patriotiques et/ou philanthropiques. Certaines de ces associations sont toujours actives de nos jours; de nouvelles associations apparaissent en Suisse dès les années 1970 afin de cultiver des liens avec les «cousins» d'Amérique latine. Dans les décennies suivantes, la démocratisation des transports aériens et le développement d'internet rapprochent les continents et facilitent ces retrouvailles. Tout un tissu associatif est aujourd'hui actif à Châtel-Saint-Denis (Baradero-Fribourg), à Fribourg (Fribourg-Nova Friburgo), à Baradero (Société suisse) et à Punta Arenas (Cercle suisse et Association de descendants de Fribourgeois). L'activité de ces associations ne se limite pas à l'entretien nostalgique d'une mémoire commune mais suscite souvent de fructueux échanges entre Suisses, descendants de Suisses et autres habitants des régions concernées, comme en témoigne une signalisation à l'entrée des deux localités, Baradero

Wie die Spanier oder Italiener, die in unser Land einwanderten, hatten die Freiburger, die ihren Kanton oder ihr Land verliessen, häufig das Bedürfnis sich zu treffen, um in schwierigen Situationen zusammenzuhalten und ein gemeinsames Kulturerbe zu pflegen. So gründeten sie 1892 die Sociedad Suiza in Baradero (Argentinien) und 1957 die Association Joseph Bovet, die bis 2017 in verschiedenen Kantonen tätig war. Die Geschichte dieser Vereinigungen ist geprägt von kulturellen Begegnungen und emotionsreichen Momenten, aber auch von Spannungen zwischen Emigranten und Zuhausegebliebenen, die nicht immer die gleichen Ansichten haben. Über die Pflege eines gemeinsamen Gedächtnisses hinaus tragen diese Vereine vor allem dazu bei, die Integration der Auswanderer in ihrer neuen Stadt oder ihrem neuen Land zu fördern.

Bevor die Schweiz in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einem Einwanderungsland wurde, war sie ein Auswanderungsland. Jahrhundertlang zogen unzählige Schweizerinnen und Schweizer für kürzere Zeit oder endgültig in die nahe oder ferne Fremde. Viele Männer und Frauen wissen, was es heisst, einen anderen Kanton oder ein anderes Land aufzusuchen: Soldaten im Dienst des Königreichs Neapel, Käser in der Franche-Comté, Nonnen in Asien, Uhrmacher und Lehrpersonen in Russland. Diese Entwicklung nimmt im 19. Jahrhundert einen bislang unbekannten Umfang an. Zwischen 1850 und 1930 wird die Emigration zu einem Massenphänomen. Die einheimische Bevölkerung wächst rasch, die landwirtschaftlichen Techniken sind überholt, die Landreserven erweisen sich als unzureichend, die Verkehrsverbindungen verbessern sich, Kapitalismus und Industrie erstarken, und die Neue Welt lockt die Europäer. Südamerika besitzt eine besondere Anziehungskraft. In diesem Kontext werden die landwirtschaftlichen Siedlungen Nova Friburgo (Brasilien, 1817), Baradero (Argentinien, 1856) und Punta Arenas (Chile, 1875) gegründet.

In den transatlantischen Aufnahmelandern hatten die Schweizer Auswanderer im 19. Jahrhundert das Bedürfnis, in patriotischen und/oder philanthropischen Vereinen zusammenzukommen, die teilweise auch heute noch aktiv sind. Neue Vereine wurden in den 1970er-Jahren in der Schweiz gegründet, um die Beziehungen zu den lateinamerikanischen «Vettern» zu pflegen. In den folgenden Jahrzehnten rückten die Kontinente dank der Demokratisierung des Flugverkehrs und der Entwicklung des Internets näher zusammen, sodass das Wiedersehen immer leichter wurde. Eine rege Vereinstätigkeit besteht heute in Châtel-St-Denis (Baradero-Freiburg), in Freiburg (Freiburg-Nova Friburgo), in Baradero (Sociedad suiza) und in Punta Arenas (Cercle suisse und Association de descendants de Fribourgeois). Sie beschränkt sich nicht auf die nostalgische Pflege eines gemeinsamen Gedächtnisses,



Inauguration de la Maison suisse de Baradero (Argentine), 1899. Affiche, Litografía et Imprenta de T. Rüegg, Buenos Aires. Musée gruérien Bulle. / Eröffnung der Casa Suiza in Baradero (Argentinien), 1899. Plakat, Litografía et Imprenta de T. Rüegg, Buenos Aires. Musée gruérien Bulle. © Musée gruérien Bulle



Figurantes en costumes lors de la Fête de l'agriculture (Baradero, Argentine), 1906. Photo Blom y Weber, Buenos Aires. Musée gruérien Bulle. / Statistinnen in Tracht anlässlich des Fests der Landwirtschaft (Baradero, Argentinien), 1906. Foto Blom y Weber, Buenos Aires. Musée gruérien Bulle. © Musée gruérien Bulle

dans la province de Buenos Aires et Châtel-Saint-Denis dans le canton de Fribourg, «villes-sœurs» depuis 2007.

LES FRIBOURGEOIS EXPATRIÉS, GARDIENS DE L'AUTHENTICITÉ?

Au cours du XX^e siècle, l'émigration fribourgeoise se dirige en priorité vers les villes suisses. Jusqu'aux années 1980, le canton de Fribourg et la Gruyère ont vu leurs jeunes adultes partir en nombre pour trouver ailleurs du travail ou des perspectives correspondant à leurs aspirations. Comme d'autres émigrés, ils éprouvent le besoin de s'entraider et forment des groupements, les cercles fribourgeois. Ils y cultivent des traits culturels communs: la pratique du patois, le chant choral et la musique ou la danse folklorique. Le 22 septembre 1957, les délégués des cercles fribourgeois de Bâle, Berne, Bienne, Genève, Lausanne, Nyon, Montreux et Renens créent à

Bulle une association faîtière, l'Association Joseph Bovet.

LA GRUYÈRE VUE PAR L'ASSOCIATION JOSEPH BOVET

Active dans les cantons suisses, l'Association Joseph Bovet organise des retrouvailles en Gruyère et encourage la participation de ses sociétés membres aux fêtes de folklore comme les fêtes de la Poya d'Estavannens. En 1982, elle crée une fondation et acquiert le chalet des Colombettes, à Vuadens, qui sert de point de ralliement. Ce «8^e district», formé de Fribourgeois expatriés, suscite parfois sourires et incompréhension au «pays natal» en raison de la représentation figée des us et coutumes du canton de Fribourg qu'il cultive et véhicule. En Gruyère, la société change et les mentalités évoluent rapidement. Depuis les années 1980 et la construction de l'autoroute A12, la tendance démographique

s'est inversée. La population augmente à Bulle. La plupart des anciens émigrés sont parfaitement intégrés dans leur canton d'adoption. Ils se déplacent facilement pour entretenir quelques relations avec leur famille, pour apprécier les traditions culinaires au temps de la Bénichon ou pour s'aérer dans les paysages entourant le Moléson. Ils ressentent moins le besoin de se réunir pour cultiver des liens d'attachement avec la région d'origine. Les effectifs de l'Association Joseph Bovet en subissent les conséquences. Au printemps 2017, après soixante ans d'activité, et ayant compté jusqu'à trente-neuf sociétés membres, la société vote sa dissolution et confie son drapeau au Musée gruérien.

DES HISTOIRES CONNECTÉES AU MUSÉE

Le Musée gruérien a intégré le thème de la migration dans sa documentation, ses collections et sa nouvelle

sondern führt häufig zu einem fruchtbaren Austausch zwischen Schweizern, Nachfahren von Schweizern und anderen Bewohnern der betroffenen Regionen, wie eine Hinweistafel am Eingang der beiden Ortschaften Baradero in der Provinz Buenos Aires und Châtel-Saint-Denis im Kanton Freiburg belegt: Seit 2007 sind sie «Schwesterstädte».

FREIBURGER EMIGRANT- INNEN UND EMIGRANTEN, BEWAHRER DER AUTHENTIZITÄT?

Während des 20. Jahrhunderts wandern die Freiburger hauptsächlich in Schweizer Städte aus. Bis in die 1980er-Jahre müssen der Kanton Freiburg und der Greizerbezirk zusehen, wie ihre jungen Erwachsenen in grosser Zahl wegziehen, um anderswo Arbeit oder ihren Wünschen entsprechende Perspektiven zu finden. Wie andere Auswandernde haben sie das Bedürfnis, sich gegenseitig zu helfen, und gründen Cercles fribourgeois oder Dötschfryburger Vereine, in denen gemeinsame kulturelle Merkmale gepflegt werden: Dialekt und Patois, Chorgesang sowie Volksmusik und Volkstanz. Am 22. September 1957 gründeten die Delegierten der Freiburger Vereine von Basel, Bern, Biel, Genf, Lausanne, Nyon, Montreux und Renens in Bulle einen Dachverband, die Association Joseph Bovet.

DAS GREYERZERLAND AUS DER SICHT DER ASSOCIATION JOSEPH BOVET

Die in den Schweizer Kantonen tätige Association Joseph Bovet veranstaltet Treffen im Greizerzerland und ermuntert ihre Mitgliedsvereine, an Volksfesten wie der Poya von Estavannens teilzunehmen. 1982 gründete sie eine Stiftung und erwarb das Chalet Les Colombettes in Vuadens, das als Versammlungsort dient. Dieser von ausgewanderten Freiburgern gebildete «achte Bezirk» ruft im «Heimatland» aufgrund des erstarrten Bildes der Freiburger

Sitten und Gebräuche, das er pflegt und verbreitet, gelegentlich Lächeln und Unverständnis hervor. Im Greizerzerland wandeln sich Gesellschaft und Mentalitäten rasch. Seit den 1980er-Jahren und dem Bau der Autobahn A12 hat sich die demografische Entwicklung umgekehrt. Die Bevölkerung von Bulle wächst ständig. Die meisten alten Ausgewanderten sind in ihrer Wahlheimat bestens integriert. Sie kommen gelegentlich zurück, pflegen Kontakte zu ihrer Familie, schätzen die kulinarischen Traditionen während der Kilbizeit oder suchen in den Landschaften um den Moléson Erholung. Sie haben weniger das Bedürfnis zusammenzutreffen, um die Verbundenheit mit der alten Heimat zu stärken. Die sinkenden Mitgliederzahlen der Association Joseph Bovet sprechen Bände. Nach 60-jähriger Tätigkeit löst sich der Verband, der bis zu 39 Mitgliedsvereine zählte, im Frühjahr 2017 auf und übergibt seine Fahne dem Musée gruérien.

VERNETZTE GESCHICHTEN IM MUSEUM

Das Thema der Migration ist in der Dokumentation, der Sammlung und der 2012 neu eröffneten Dauerausstellung des Musée gruérien präsent. In einer eigenen Abteilung kann man insbesondere Briefe der Auswanderer aus Nova Friburgo lesen oder Strassenschilder von Punta Arenas betrachten, die Namen wie Baeriswyl oder Pittet tragen. In der *Das Echo der Bilder* genannten Abteilung hat die Fahne des Cercle fribourgeois von Genf aus dem Jahr 1923 ihren Platz gefunden.

Während seiner ganzen Geschichte hat das Musée gruérien Beziehungen zu den ausgewanderten Greizern gepflegt. Für die Personen, die für den Inhalt des Museums und dessen Förderung verantwortlich sind, ist das Image der Region folglich ein Dauerthema. Das Museum zeigt alle traditionellen Besonderheiten der Region und stellt sich ihnen: Der Rundgang beginnt unter alten Treichen mit dem Alpaufzug und



Panneaux de rues à Punta Arenas, Chili, 2008. Musée gruérien Bulle. / Strassenschilder in Punta Arenas, Chile, 2008. Musée gruérien Bulle.
© Musée gruérien Bulle

exposition permanente, inaugurée en 2012. Un secteur lui est dédié, où l'on peut notamment consulter des lettres d'émigrés à Nova Friburgo et voir des panneaux de rues de Punta Arenas qui portent des noms comme Baeriswyl ou Pittet. Dans le secteur intitulé *L'écho des images*, le drapeau du Cercle fribourgeois de Genève, daté de 1923, a lui aussi trouvé sa place.

Tout au long de son histoire, le Musée gruérien a cultivé des relations avec les Gruériens émigrés. Pour les responsables du contenu du musée et de sa promotion, la représentation de la région constitue donc un enjeu permanent. Le musée présente tous les éléments traditionnels de la région et l'assume: sous les sonnaillles anciennes, la visite commence par la montée à l'alpage et l'histoire du gruyère. Si les clichés durables – armailli, chalet, edelweiss – s'avèrent utiles, voire incontournables, pour résumer une histoire foisonnante, ces mêmes éléments ne sont pas toujours pertinents pour la population locale. Habitée à voir ce décor imagé flotter dans un monde contemporain en mutation, elle ne se reconnaît pas entièrement dans ce portrait idyllique que les Fribourgeois et visiteurs du dehors semblent apprécier. Les cli-

chés participent néanmoins à l'identité de la région dont ils accompagnent et révèlent les évolutions.

DES RÉPONSES AUX QUESTIONS DU PRÉSENT

Le thème de l'immigration est au centre de l'actualité suisse depuis plusieurs années, voire plusieurs décennies. Il fait resurgir dans notre pays beaucoup d'émotions et suscite de nombreuses questions politiques, économiques, religieuses, culturelles et identitaires. Les recherches et collaborations menées dans ce domaine permettent aujourd'hui d'avoir une meilleure connaissance de l'histoire du canton, mais aussi du phénomène migratoire en général, et des enjeux qui y sont liés. Quelles politiques adopter pour encadrer la migration des populations? Comment concilier les besoins de l'économie, les aspirations et les compétences des nouveaux venus? Quelles initiatives facilitent la coexistence entre des habitants d'horizons divers? Comment les migrants et leurs descendants composent-ils avec des appartenances multiples? Sans proposer de solutions miracles, le recours à l'histoire permet d'aborder ces problématiques avec le recul nécessaire. Une meilleure

compréhension des processus de la migration est indispensable au bon fonctionnement de nos sociétés actuelles hyperconnectées, mais écartelées entre la nécessité de l'ouverture et la tentation du repli.

Le musée joue ainsi un double rôle dans l'histoire des migrations et des identités culturelles qui en découlent. Il constitue d'abord une référence culturelle, un lieu où se construisent les identités, tant pour les locaux que pour les visiteurs de passage: «Qui suis-je? Comment vivaient les gens dans cette région? Étaient-ils différents de moi?» Mais l'institution muséale est aussi un espace qui suscite interrogation et, parfois, remise en cause de nos croyances et certitudes culturelles. Un musée qui rassure et qui questionne.

Auteurs: Isabelle Raboud-Schüle, ethnologue de formation, dirige le Musée gruérien de Bulle depuis 2006. Membre de la Commission suisse pour l'Unesco, elle coordonne l'inventaire du patrimoine immatériel dans le canton de Fribourg depuis 2010. isabelle.raboud@musee-gruerien.ch

Christophe Mauron, historien et conservateur responsable des fonds photographiques du Musée gruérien depuis 2002, a réalisé plusieurs expositions et publications sur l'émigration suisse en Amérique latine. christophe.mauron@musee-gruerien.ch

der Geschichte des Greyerzlandes. Auch wenn sich dauerhafte Klischees – Senn, Alphütte, Edelweiss – als nützlich oder sogar unerlässlich erweisen, um eine vielfältige Geschichte zusammenzufassen, sind solche Kennzeichen für die örtliche Bevölkerung nicht immer überzeugend. An die Präsenz dieses bilderreichen Dekors in der heutigen im Wandel begriffenen Welt gewöhnt, erkennt sie sich in diesem idyllischen Porträt nicht vollständig wieder, das ausgewanderte Freiburger und auswärtige Besucherinnen zu schätzen scheinen. Dennoch tragen die Klischees zur Identität der Region bei, deren Entwicklungen sie begleiten und verdeutlichen.

ANTWORTEN AUF DIE FRAGEN DER GEGENWART

Das Einwanderungsthema steht seit mehreren Jahren oder sogar Jahrzehnten im Zentrum der Schweizer Aktualität. Es löst in unserem Land zahlreiche Emotionen aus und ruft politische, wirtschaftliche, religiöse, kulturelle und identitäre Fragen hervor. Die diesbezüglichen Forschungen und Kollaborationen ermöglichen uns heute eine bessere Kenntnis der Kantongeschichte, aber auch der Migration im Allgemeinen und der mit ihr verbundenen Probleme. Mit welchen Politiken lässt sich die Völkermigration bewältigen? Wie können die Anforderungen der Wirtschaft sowie die Wünsche und Kompetenzen der Neuankömmlinge auf einen Nenner gebracht werden? Welche Initiativen erleichtern das Zusammenleben von Menschen unterschiedlicher Herkunft? Wie kommen die Migrantinnen und Migranten sowie ihre Nachkommen mit ihren verschiedenen Zugehörigkeiten zurecht? Der Blick in die Geschichte fördert zwar keine Wunderlösungen zutage, erlaubt jedoch, die Problematiken mit dem erforderlichen Abstand anzugehen. Ein besseres Verständnis der Migrationsprozesse ist unerlässlich für die Funktionsfähigkeit unserer heutigen hypervernetzten Gesellschaften, die

zwischen der Notwendigkeit der Öffnung und der Versuchung der Abkapselung hin und her schwanken.

Auf diese Weise spielt das Museum eine doppelte Rolle in der Geschichte der Migrationen und der durch diese bedingten kulturellen Identitäten. Es bildet nicht nur einen kulturellen Bezugspunkt, einen Ort der Identitätsbildung für Einheimische und durchreisende Besucherinnen und Besucher – «Wer bin ich? Wie lebten die Leute in dieser Gegend? Sind sie anders als ich?» –, sondern es ist auch eine Einrichtung, die Probleme zur Sprache bringt und gelegentlich unsere kulturellen Überzeugungen und Gewissheiten kritisch durchleuchtet. Ein Museum, das bestärkt und das Fragen stellt.

Autorin und Autor: Isabelle Raboud-Schüle ist ausgebildete Ethnologin und leitet seit 2006 das Musée gruérien in Bulle. Sie ist Mitglied der Schweizerischen UNESCO-Kommission und koordiniert seit 2010 das Inventar des immateriellen Kulturerbes des Kantons Freiburg. isabelle.raboud@musee-gruerien.ch

Christophe Mauron, Historiker und seit 2002 Konservator am Musée gruérien, ist für dessen Fotosammlungen verantwortlich. Er hat mehrere Ausstellungen über die Schweizer Emigration nach Lateinamerika organisiert und über dieses Thema publiziert. christophe.mauron@musee-gruerien.ch

RIASSUNTO

Come gli spagnoli o gli italiani immigrati nel nostro paese, i friburghesi che lasciavano il loro cantone o il loro paese sentivano spesso il bisogno di ritrovarsi per garantire la coesione in situazioni difficili o per tutelare un patrimonio culturale comune. A questo scopo nel 1892 fondarono la Sociedad Suiza a Baradero (Argentina) e nel 1957 la Association Joseph Bovet, a tutt'oggi attiva in diversi cantoni. La storia di tali associazioni è caratterizzata da incontri culturali e momenti di forte emozione, ma anche da tensioni e divergenze d'opinione tra chi era emigrato e chi era rimasto a casa. Al di là della tutela delle memorie comuni, queste associazioni concorrono soprattutto a una migliore integrazione degli emigrati nella loro nuova città o nel loro nuovo paese.

SUMMARY

Just like the Spaniards or Italians who came to our country, the people of Freiburg who moved away from their canton or their country often felt the need to socialize with fellow citizens for the purpose of jointly going through difficult times and maintaining their common cultural heritage. Thus, they founded the Sociedad Suiza in Baradero (Argentina) in 1892, and, in 1957, the Association Joseph Bovet, which remained active in several cantons until 2017. The history of these associations is characterized by cultural encounters and moments rich in emotion, but also by tensions between emigrants and those who had stayed at home – who did not always share the same views. Beyond nurturing common memories, these associations are especially important because they contribute to the integration of emigrants in their new city or country.

HEIMAT – EINE GRENZERFAHRUNG

«HEIMAT» – SUL FILO DELLE FRONTIERE

ALAIN GLOOR

Warum hat Heimat Hochkonjunktur? Was meinen wir, wenn wir von Heimat reden? Und warum haben wir Angst, unsere Heimat zu verlieren? Mit diesen Fragen im Gepäck haben wir, die Stiftung Stapferhaus, unsere vertraute Heimat in Lenzburg hinter uns gelassen und sind losgezogen – einmal quer durch die Schweiz, von St. Gallen bis nach Montreux. Auf 12 Chilis haben wir Halt gemacht und 1000 Menschen von Juli bis Dezember 2016 auf eine spontane Fahrt aufs Riesenrad eingeladen. Wir haben mit ihnen die Schweiz von oben betrachtet und danach gefragt, was Heimat bedeutet. Entstanden ist daraus das Projekt «1001 HEIMAT», ein vielfältiges und vielschichtiges Panorama an Stimmen, Daten und Bildern. Seit März 2017 ist es für über ein Jahr integraler Bestandteil der neuen Stapferhaus-Ausstellung «HEIMAT. Eine Grenzerfahrung» im Zeughaus Lenzburg.

DIE BEFREMDENDE FRAGE NACH DER HEIMAT

Wer seine vertraute Heimat verlässt und in die Fremde geht, wird mit neuen Antworten und neuen Fragen nach Hause zurückkehren. Das war auch bei uns so: 1001 HEIMAT war Recherche und Test – und gleichzeitig ein Ernstfall ausserhalb der eigenen Komfortzone, der uns mit unerwarteten Antworten konfrontiert und uns Fragen anders stellen lassen hat.

«Was ist Heimat für dich?» – diese auf den ersten Blick einfache Frage hat auf der Chili-Tour immer wieder für Konsternation gesorgt und ein Gefühl der Befremdung ausgelöst. Dieses Moment nimmt auch der Kulturwissenschaftler Hermann Bausinger in seinem anekdotischen Einstieg in die Geschichte des Heimatbegriffs auf: «Von Augustinus sind Betrachtungen über das Problem der Zeit überliefert, die einsetzen mit Hinweisen auf die Schwierigkeit des Problems. ‚Was ist also die Zeit?‘, fragt Augustinus. Seine vorläufige, bescheidene Antwort: ‚Solange mich niemand danach fragt, ist es mir, als wüsste ich es; fragt man mich aber und soll ich es erklären, dann weiss ich es nicht mehr.‘ Eine erste Antwort auf die Frage nach Heimat könnte genau so lauten.» (Bausinger 1990, S. 76)

Das Befremdungsmoment entsteht, weil ein Nachdenken über Heimat beim Befragten eine vermeintlich klare, leicht fassbare Vorstellung von Heimat problematisieren kann. Das Eigene wird fremd. Oder weil der Befragte bei Heimat mit einem Begriff konfrontiert ist, den er aufgrund seiner Geschichte und politischen Besetzung tabuisiert. Der Heimatbegriff muss erst angenommen, das Fremde zum Eigenen gemacht werden.

Momente der Befremdung können sehr produktiv sein: 1001 HEIMAT hat facettenreiche Gespräche über Heimat hervorgebracht. Die quantitative Heimatbefragung, die wir zusätzlich zu den Gesprächen auf dem Riesenrad durchgeführt haben, zeigte, dass die meisten Menschen Heimat bei anderen Menschen sowie in Landschaften und Traditionen finden. Und über die Hälfte der Befragten

Perché il concetto di «Heimat» è così in auge? Cosa intendiamo quando parliamo di patria? E perché abbiamo paura di perdere la nostra patria?

Con queste domande nella valigia, noi della Stiftung Stapferhaus abbiamo voltato le spalle alla familiare località di Lenzburg e ci siamo messi in viaggio attraverso la Svizzera, da San Gallo fino a Montreux. Fra luglio e dicembre 2016 abbiamo fatto sosta in 12 luna park e invitato 1000 persone a compiere un giro gratuito sulla ruota panoramica. Con loro abbiamo guardato la Svizzera dall'alto, chiedendoci qual è il significato di patria e che cos'è che ci fa sentire a casa. Da qui è nato il progetto «1001 HEIMAT», un molteplici quanto complesso affresco di testimonianze, indicatori e immagini. Da marzo 2017 esso fa parte per oltre un anno della nuova mostra dello Stapferhaus intitolata «HEIMAT. Eine Grenzerfahrung» («HEIMAT. Sul filo delle frontiere»), allestita presso lo Zeughaus Lenzburg.

LO SCONCERTANTE INTERROGATIVO SULLA «HEIMAT»

Chi lascia il proprio paese per andare all'estero tornerà a casa con nuove risposte e nuove domande. Così è stato anche per noi: 1001 HEIMAT'era ricerca ed esperimento – e allo stesso tempo uno sconfinamento dalla nostra zona sicura, che ci ha posti dinanzi a risposte inaspettate e ci ha portati a riformulare certe domande.

«Che cos'è «Heimat» per te?» Questa domanda, all'apparenza banale, ha ripetutamente provocato perplessità e suscitato un senso di sconcerto durante il nostro tour tra i luna park. Tale aspetto è ripreso anche dallo studioso delle culture Hermann Bausinger nella sua introduzione aneddotica alla storia del termine «Heimat»: «Di Sant'Agostino ci sono tramandate considerazioni sul problema del tempo, che assumono come punto di partenza la difficoltà stessa del porsi il problema. «Che cos'è insomma il tempo?», si chiede Agostino, e con modestia offre una replica provvisoria: «Quando nessuno me lo chiede, lo so; ma se qualcuno me lo chiede e voglio spiegarglielo, non lo so.» Una prima risposta alla domanda sulla «Heimat» potrebbe suonare esattamente così.» (Bausinger 1990, S. 76)

Il senso di sconcerto nasce perché mettersi a riflettere sulla «Heimat» può rendere complicata un'idea che fino a quel momento sembrava chiara e facilmente afferrabile. Ciò che è proprio diviene estraneo. O perché il termine «Heimat» mette la persona intervistata di fronte a un concetto che, magari a causa della sua storia e delle sue posizioni politiche, è diventato tabù. Il concetto di «Heimat» va prima di tutto interiorizzato, e ciò che ci è estraneo va fatto proprio.

I momenti di smarrimento possono rivelarsi fecondi: 1001 HEIMAT ha fornito lo spunto per svolgere colloqui assai vari sul tema della «Heimat». Quantitativamente, l'inchiesta che abbiamo condotto conversando sulla ruota panoramica ha evidenziato che la maggioranza si sente a casa con altre persone e si ritrova anche in



Fahrt auf dem Riesenrad: Bekanntschaft mit einem Fremden oder neue Begegnung mit einer vertrauten Person. / Giro sulla ruota panoramica: incontrare uno sconosciuto o ritrovare un conoscente. © Anita Affentranger

sehen ihre Heimat bedroht: insbesondere durch Naturzerstörung und Verbauungen sowie durch fremde Kulturen und die Globalisierung. Es ist ein erklärtes Ziel des *HEIMAT*-Projekts, die Schweizer Bevölkerung in ihrer ganzen Vielfalt einzuladen, die eigenen Heimatgefühle zu erkunden. Es will einen Dialog über gesellschaftliche Grenzen hinweg ermöglichen und eine grundsätzliche Debatte über persönliche und kollektive Identitäten in unserem Land auslösen. Und damit zu einem *Reframing* des Heimatbegriffs anstossen: Heimat ist nicht nur an die Nation oder eine politische Partei gebunden, sondern an vieles andere mehr: etwa an Menschen und Vereine, Gerüche und Geschmäcker, Rituale und Traditionen, Klänge und Sprache, an Erinnerungen und die Geschichten, die wir uns erzählen.

DAS FREMDE MACHT ANGST UND NEUGIERIG ZUGLEICH

Mit *1001 HEIMAT* sind wir zu einer Entdeckungsreise durch die ganze Schweiz aufgebrochen und haben uns die Chilbi als Ort ausgesucht, an dem Menschen unterschiedlichster Haltungen und Hintergründe aufeinandertreffen. Das ist auch der Grund, weshalb wir bei der Ausstellung im Zeughaus in Lenzburg auf die Chilbi als szenografisches Bild setzen: Die Chilbi ist ein grosses Versprechen und ein idealer Setzkasten für eine lustvolle Inszenierung, die ein möglichst breites Publikum anspricht. Das inszenatorische Versprechen ist das eine. Das andere Versprechen der Chilbi ist das emotionale. Die Chilbi gibt den Besucherinnen und Besuchern die Gelegenheit, sich in einem geschützten Rahmen einer Achterbahnfahrt der Gefühle auszusetzen und eine «Grenzerfahrung» zu machen. Es ist der Ort, wo sie zwischen Neugierde und Angst pendeln, wo sie ihr Bedürfnis nach Sicherheit und ihren Wunsch nach Risiko ausloten. In diesem Sinne ist die Chilbi ein Testfeld für Heimat als menschliches Grundbedürfnis:

Heimat ist da, wo sich der Mensch sicher und als Teil einer Gemeinschaft fühlt, wo er die Welt als gestaltbar und sinnhaft erlebt. Sich eine Heimat zu schaffen und zu gestalten, ist heute zu einer permanenten Aufgabe geworden. Diese Aufgabe kann aber genauso erfüllen und bestätigen wie beängstigen und verunsichern.

In Zeiten der Globalisierung und des schnellen Wandels nimmt die Sehnsucht nach Heimat im Sinne von Sicherheit und Geborgenheit zu. Das haben auch die Resultate der *HEIMAT*-Befragung gezeigt. Das Fremde und die Angst vor dem Fremden sind heute mit dem Heimatkonzept verknüpft, weil Heimat als menschliches Grundbedürfnis zu einer Identitätsfrage geworden ist – und sich Identität herstellt in Abgrenzung zum Fremden oder Anderen. Wo das Eigene in Frage gestellt ist und Entfremdungsprozesse einsetzen, verstärkt sich das Bedürfnis nach Abgrenzung und einem sicheren Hafen. Das *HEIMAT*-Projekt stellt das Fremde nicht aus, sondern lädt die Besucherinnen und Besucher ein, auf Tuchfühlung mit dem Fremden zu gehen – in der Überzeugung, dass wir eine Kultur des Dialogs pflegen und gemeinsam aushandeln müssen, wie wir unsere Heimat gestalten wollen.

Die *HEIMAT*-Ausstellung gibt den Besucherinnen und Besuchern auf mindestens zwei Arten die Möglichkeit, sich mit dem Fremden auseinanderzusetzen: indem sie auf persönlicher und gesellschaftlicher Ebene zur Selbstbefragung einlädt und damit das Eigene verfremdet sowie indem sie die Besucherinnen und Besucher fremde Menschen und Welten kennenlernen lässt und damit das Fremde zugänglich macht.

DAS EIGENE MIT FREMDEN AUGEN SEHEN

In *HEIMAT* beginnt die Reise an einem Ort der vollkommenen Geborgenheit: in unserer ersten Heimat, im Mutterleib. Auf den Geburtsschock folgt die Konfrontation mit dem, was uns



Neben Heimatgefühlen wird auch das Heimatland zur Diskussion gestellt. / Oltre al sentimento patrio, si pone anche la questione della madrepatria.

© Anita Affentranger

paesaggi e tradizioni. Oltre la metà degli intervistati vede minacciata la sua «Heimat», in particolare dalla distruzione degli ecosistemi e dalla cementificazione, ma anche dalle culture altre e dalla globalizzazione. Obiettivo dichiarato di *HEIMAT* è sollecitare la popolazione svizzera in tutta la sua pluralità a indagare il proprio sentimento patrio. Il progetto mira a rendere possibile un dialogo a livello trans-sociale e ad aprire un dibattito di principio sulle identità personali e collettive nel nostro paese. Si vuole in tal modo stimolare una rivisitazione del concetto di «Heimat», legato non soltanto alla nazione o al partito politico ma a molto altro ancora, per esempio alle persone e alle associazioni, agli odori e ai sapori, ai rituali e alle tradizioni, ai suoni e alla lingua, ai ricordi e alle storie che ci raccontiamo.

L'ESTRANEO INCUTE PAURA E INSIEME CURIOSITÀ

Con *1001 HEIMAT* siamo partiti per una spedizione attraverso tutta la Svizzera, scegliendo come luoghi i luna

park, dove si incontrano persone diversissime tra loro per mentalità e contesti. Questa è anche la ragione per cui nella mostra allo Zeughaus Lenzburg puntiamo sulla quinta scenografica fornita dal luna park: il luna park come grande promessa e apparato ideale per una divertente messinscena che attira il largo pubblico. Ma la promessa inscenatoria è una cosa; altro è il suo ritorno emotivo. Il luna park dà ai visitatori l'opportunità di abbandonarsi, in ambiente protetto, a un ottovolante di emozioni e di vivere un'esperienza «sul filo delle frontiere». È il luogo dove essi oscillano tra curiosità e paura, dove sondano il loro bisogno di sicurezza e la loro voglia di rischiare. In tal senso il luna park rappresenta un banco di prova per una «Heimat» avvertita quale bisogno fondamentale dell'essere umano: la «Heimat» è là dove ci si sente al sicuro e si è parte integrante di una comunità, dove si sperimenta il mondo come una realtà plasmabile e dove si è qualcuno. Il crearsi e forgiarsi una «Heimat» oggi è un compito per la vita.

Questo compito, però, può essere motivo sia di appagamento e di conferma sia di inquietudine e di disorientamento.

In tempi di globalizzazione e di rapidi cambiamenti aumenta l'anelito a una «Heimat» intesa in termini di sicurezza e protezione. È quanto hanno evidenziato anche i risultati del sondaggio *HEIMAT*. Oggigiorno l'estraneo e la paura dell'estraneo sono correlati al concetto di «Heimat», perché la «Heimat» quale bisogno fondamentale dell'essere umano è diventata una questione d'identità – e l'identità si costruisce delimitando l'altro o l'estraneo. Nel momento in cui ciò che è proprio viene messo in discussione e subentrano processi di alienazione, si intensifica il bisogno di isolamento e di un approdo sicuro. Il progetto *HEIMAT* non esibisce l'estraneo, bensì invita i visitatori a stabilire contatti con esso – giacché pratichiamo una cultura del dialogo e dobbiamo essere concordi sulla forma da dare alla nostra «Heimat».

La mostra *HEIMAT* dà ai visitatori la possibilità di rapportarsi all'estraneità



Eintauchen in die Welten von sieben Menschen und deren Heimatgeschichten. / Un tuffo negli universi di sette individui e nella loro personale storia patria. © Anita Affentranger

unheimlich ist. In einer Art Geisterbahn begegnet das Publikum dem Unheimlichen unserer Zeit: der Naturzerstörung, den fremden Kulturen, der Technologisierung und der Globalisierung, dem Nationalismus und dem Terrorismus. Das «Heimische» des Mutterleibs steckt laut Sigmund Freud im «Unheimlichen» drin – das Eigene und das Fremde bedingen einander. Ohne das eine gibt es das andere nicht. In einer Befragung erkunden die Besucherinnen und Besucher darauf ihre Heimatgefühle im Spannungsfeld von Wandel und Dauer, Nähe und Distanz. Die Antworten sind Grundlage für einen persönlichen Heimatschein, den der Besucher am Ende der Ausstellung erhält.

Nach der Begegnung mit sich selbst im Spiegelgarten entdeckt die Besucherin nun die Heimatvorstellungen anderer Menschen: Sie taucht ein in die Daten und Videostimmen aus 1001 HEIMAT und hinein in die Welten von sieben ausgesuchten Menschen, die ihre jeweilige Heimatgeschichte in intimer Atmosphäre erzählen: vom digitalen Nomaden zum Geflüchteten aus Eritrea,

von der Muslimin, die sich in ihrem Glauben und in Schweizer Werten zu Hause fühlt, bis zu Nina, die als Mann im weiblichen Geschlecht eine neue Heimat gefunden hat. Als Übergang von dieser individuellen auf die gesellschaftliche Ebene begegnet der Besucher bei einer Fahrt auf dem Riesenrad einem fremden Menschen (einer Besucherin, einem Besucher aus der Ausstellung) oder lernt einen Bekannten neu kennen.

Im zweiten Teil der Ausstellung wird unser «Heimatland» zur Diskussion gestellt und damit die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit erkennbar. In der Installation «Wer darf bleiben?» zeigt ein Blick in die Geschichte: Wer wann wo das Bleiberecht erhält, hängt von den Interessen der Obrigkeit ab. Und bei «Was gehört sich hier?» stimmt das Publikum darüber ab, ob es sich gehört, dass man sich in der Schweiz die Hand zum Gruss gibt oder dass Frauen und Männer gleichgestellt sind.

Zum Abschluss schafft der Besucher in einem Virtual-Reality-Weltraumflug grösstmögliche Distanz zu sich und der Welt. Er sieht sie mit den Augen des

Astronauten und erlebt die Erde als kleinen blauen Punkt – als verletzte und kostbare Heimat. Aus dieser Perspektive wird deutlich, dass unsere Landesgrenzen historisch gewachsen und damit wandelbar sind. «Das Fremdeste, was man erleben kann, ist das Eigene einmal von aussen gesehen», hat Max Frisch gesagt.¹ Vom Fremden geht der Wandel aus, den jeder Mensch und jede Gesellschaft braucht.

ANMERKUNGEN

¹ FRISCH Max. 1972. «Tagebuch 1946–1949». Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 125.

BIBLIOGRAFIE

BAUSINGER Hermann. 1990. «Heimat in einer offenen Gesellschaft. Begriffsgeschichte als Problemgeschichte», in: CREMER Will und KLEIN Ansgar (Hg.): *Heimat. Analysen, Themen, Perspektiven*, Bielefeld: Westfalen-Verlag, S. 76–90.

Autore: Alain Gloor hat Geschichte und Philosophie des Wissens an der ETH Zürich studiert und arbeitet seit 2013 beim Stapferhaus Lenzburg. Dort ist er verantwortlich für die Publikation und das Rahmenprogramm und erarbeitet im Bereich Konzeption und Recherche Ausstellungsinhalte mit. gloor@stapferhaus.ch

in almeno due modi: invitandoli a interrogarsi sia sul piano personale che su quello sociale e così portarli a estraniarsi da ciò che è proprio e facendo conoscere loro persone e mondi diversi e così rendere loro accessibile ciò che è estraneo.

VEDERE CIÒ CHE CI È PROPRIO CON OCCHI ESTRANEI

In HEIMAT il viaggio inizia in un luogo totalmente rassicurante: nella nostra primissima «Heimat», il grembo materno. Al trauma della nascita fa seguito il confronto con il perturbante. In una sorta di galleria degli spettri, il pubblico è posto faccia a faccia con gli spasmamenti della nostra epoca: la devastazione dell'ambiente, le culture allogene, la tecnologizzazione e la globalizzazione, il nazionalismo e il terrorismo. Secondo Sigmund Freud, nell'inquietante estraneità si nasconde il quieto appagamento del grembo materno – l'estraneo e il proprio sono interdipendenti, si alimentano a vicenda. Senza l'uno non esiste l'altro. In un'inchiesta i visitatori scandagliano successivamente il loro senso d'appartenenza nel rapporto dialettico tra cambiamenti e durata, vicinanza e distanza. Le risposte fungono da base per un certificato di cittadinanza che i visitatori ricevono alla fine della mostra.

Dopo l'incontro con se stesso nel giardino degli specchi, il visitatore scopre ora l'idea di «Heimat» degli altri: si immerge nei dati e nelle voci in video di 1001 HEIMAT ed entra negli universi di sette individui selezionati che, in un ambiente fidato e intimo, raccontano ciascuno la propria personale storia patria: dal nomade digitale al profugo eritreo, dalla musulmana che si sente a casa nel suo credo e nei valori svizzeri fino a Nina, che da uomo ha trovato una nuova patria nel sesso femminile. Nel passaggio da questa dimensione individuale a quella sociale, il visitatore può incontrare sulla ruota panoramica una persona sconosciuta (una visitatrice, un

visitatore della mostra) oppure ritrovare un conoscente.

Nella seconda parte della rassegna è posta in discussione la nostra «madrepatria», da cui emerge la realtà come costruzione sociale. Nell'installazione «Chi può restare?» uno sguardo dentro la storia dimostra che la decisione su chi dove quando ottenga l'autorizzazione a rimanere dipende dagli interessi dell'autorità. E alla postazione «Qual è per noi il comportamento appropriato?» il pubblico vota se è opportuno che in Svizzera ci si saluti con una stretta di mano o che viga la parità tra donna e uomo.

Al termine del percorso espositivo, il visitatore si trova a frapponere tra sé e il suo mondo la massima distanza possibile, in un viaggio spaziale simulato. Egli vede la Terra con gli occhi dell'astronauta e la percepisce come un puntino azzurro – una «Heimat» vulnerabile e preziosa. Da questa prospettiva diviene evidente che le nostre frontiere nazionali sono il risultato di un processo storico e pertanto sono mutabili. «La cosa più estranea che si possa sperimentare è la cosa propria veduta dall'esterno», ha scritto Max Frisch.² Dall'estraneo prende le mosse il cambiamento di cui ogni individuo e ogni società necessita.

NOTE

¹ Il termine tedesco «Heimat» non ha un corrispettivo nella lingua italiana. Semanticamente legato a «casa», ha una forte connotazione sentimentale e indica il luogo o l'entità cui ci si sente di appartenere.

² FRISCH Max. 1962. «Diario d'antepace 1946–1949». Milano: Feltrinelli, p. 123.

BIBLIOGRAFIA

vedi pagina a fianco

Autore: Alain Gloor ha studiato storia e filosofia della scienza al Politecnico federale di Zurigo. Dal 2013 lavora presso lo Stapferhaus di Lenzburg, dove è responsabile della pubblicazione e del programma quadro; nel settore concetto e ricerca concorre a elaborare contenuti espositivi. gloor@stapferhaus.ch

RÉSUMÉ

Pourquoi le concept de «Heimat»*, ou pays natal, est-il à ce point dans l'air du temps? Que voulons-nous dire quand nous parlons de «Heimat»? Pourquoi avons-nous peur de la perdre? C'est avec ces questions dans nos bagages que nous avons quitté la Stiftung Stapferhaus, notre petite patrie de Lenzbourg, et avons pris la route pour traverser la Suisse de Saint-Gall à Montreux. Nous avons fait halte dans douze kermesses, de juillet à décembre 2016, pour proposer à 1000 personnes un tour sur une grande roue afin d'observer avec eux la Suisse d'en haut et les interroger ensuite sur ce que l'idée de «Heimat» signifiait pour eux. De cette expérience est né le projet 1001 HEIMAT, un panorama aussi riche que multiforme de voix, d'informations et d'images. À partir de mars 2017, cet ensemble est une partie intégrante de notre nouvelle exposition HEIMAT. Sur le fil des frontières dans l'ancien arsenal de Lenzbourg.

* Sans équivalent en français, le concept allemand de «Heimat» renvoie aux sentiments du «chez-soi» et à l'appartenance.

SUMMARY

Why is the concept of «Heimat»* such an in-topic at present? And what do we actually mean by «Heimat»? And why are we often afraid to leave home? Loaded with questions like these we, the Stiftung Stapferhaus Lenzburg, left our familiar world and set out on a journey across Switzerland, from St Gallen to Montreux. Between July and December 2016 we stopped off at twelve funfairs and invited a total of 1,000 visitors to a ride on the Ferris wheel. The purpose was to observe Switzerland from above and then ask the interviewees what the idea of «Heimat» meant to them. This resulted in the project 1001 HEIMAT, a multilayered and rich panorama of voices, data and images. As from March 2017 the project has been an integral part of the new Stapferhaus exhibition HEIMAT. Drawing the line, showing for more than a year at the Zeughaus Lenzburg.

* The German word «Heimat» has a broader meaning than its English translation «home». The powerful emotional ties it evokes are probably best described as a «sense of belonging».

«Parmy les conditions humaines, cette-cy est assez commune, de nous plaire plus des choses estrangeres que des nostres, et d'aymer le remuement et le changement.»

Michel de Montaigne, Essais, Livre III, chapitre IX, 1588.

«Il n'y a qu'une seule et même raison pour tous les hommes; ils ne deviennent étrangers et impénétrables les uns aux autres que lorsqu'ils s'en écartent.»

Simone Weil, Oppression et liberté, 1955, p. 93.

«Donner la liberté au monde par la force est une étrange entreprise pleine de chances mauvaises. En la donnant, on la retire.»

Jean Jaurès, L'Armée nouvelle, 1910, chapitre 4.

«Et quelle étrange chose que certains mots, C'est sans bouche ni voix, c'est sans visage, On les rencontre dans le noir, on leur prend la main, On les guide mais il fait nuit partout sur terre.»

Yves Bonnefoy, Les Planches courbes, 2001, L'or sans visage (III).

«En toute société, l'artiste, l'écrivain demeure un étranger.»

Simone de Beauvoir, La Force de l'âge, 1960.

«L'identité a besoin de l'altérité pour se réaliser et s'affirmer dans l'aperception de ce qu'elle n'est pas.»

Octave Debray, dans: Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainart et Roland Kaehr, Le Musée cannibale, Musée d'ethnographie, Neuchâtel, 2002, p. 270.

«Pouvons-nous avoir une bonne estime de nous-mêmes sans dénigrer l'Autre? La rencontre avec l'altérité, qui peut être sexuelle, culturelle, religieuse... mais qui peut aussi concerner le conjoint, la sœur, le frère, l'ami, le fils ou la fille, devrait être une négociation permanente.»

Lilian Thuram, Exhibitions, L'invention du sauvage, Actes Sud, musée du quai Branly, 2011, p. 15.

«Vivre, c'est être un autre.»

Fernando Pessoa, Le Livre de l'intranquillité, 1999, dans: Erica Deuber Ziegler; Geneviève Perret, Nous autres, Genève, 2005, p. 13.

«L'Autre est le miroir qui permet au Moi de se reconnaître.»

Elias Khoury, Titre de son intervention au Musée d'ethnographie à Genève, juin 1999, dans: Erica Deuber Ziegler; Geneviève Perret, Nous autres, Genève, 2005, p. 21.

«Les musées en général, et les musées d'ethnographie en particulier, offrent un espace pour l'ingestion de l'autre et un simulacre d'ouverture à l'altérité en laissant penser que cet autre devenu même est enfin assimilable.»

Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainart et Roland Kaehr, Le Musée cannibale, Musée d'ethnographie, Neuchâtel, 2002, p. 13.

«Que l'on imagine quelque changement dans la forme ou la position de l'objet connu: en glissant sur lui avec sa rapidité ordinaire, le sens percevra tout de suite le changement, et s'arrêtera dans sa course; mais le rapport d'altérité suppose bien celui d'identité perçu auparavant.»

Maine de Biran, Influence de l'habitude sur la faculté de penser, 1803, p. 93.

«GERANIUM CITY» – ZUR KONSTRUKTION EINER HEIMATPFLANZE

«GERANIUM CITY» – DE LA CONSTRUCTION D'UNE PLANTE NATIONALE

BEAT HÄCHLER

«Out of Africa. Wie das Geranium in die Schweiz kam». So lautete 2016 der Titel einer kleinen Ausstellung im Alpinen Museum der Schweiz, die der Migrationsgeschichte der Heimatpflanze Geranium nachspürte. Die Ausstellung war Teil eines grösseren Verbundprojekts («Geranium City») im Stadtraum Bern, das neben dem Alpinen Museum vom Botanischen Garten der Universität Bern, von den Kormbausbibliotheken Bern und Stadtgrün Bern (= Stadtgärtnerei) einen Sommer lang realisiert wurde. Das Projekt thematisierte auf spielerische Weise, wie die Geranie als südafrikanische Wildpflanze in Europa Fuss fasste und hier Karriere machte.

Es gibt manchmal Fragen im Leben, die sich ohne fundiertes Wissen einfacher beantworten lassen als mit. Zum Beispiel: Wo liegt die Heimat des Geraniums? Wir kennen die Antwort, weil wir intuitiv die Gewissheit haben, dass uns die inneren Bilder nicht täuschen: die blumetrögleten Steinhäuser und Chalets von Martina bis St-Maurice, die geranienbeladenen Emmentaler Höfe mit rotblühenden Fenstersimsen, Lauben und Balkonen, die Einfamilienhausterrassen in den Agglomerationsgürteln des Mittellandes. Und dann die üppigen Blumenschalen im öffentlichen Raum der Städte, zum Beispiel in der Bundesstadt Bern, die 1984 – Geranium sei Dank – als schönste Blumenstadt Europas ausgezeichnet wurde. Oder wir denken an die landesweit gestreuten blauen Ortstafeln an Kantonsstrassenrändern, die mit Geranienkisten geschmückt sind und allen Passantinnen und Passanten laut zurufen: Schweizerland ist Geranienland! Was über die Jahrzehnte verloren ging, ist das Bewusstsein einer von Menschen gestalteten Integrationsgeschichte, die man in wenigen Stationen so zusammenfassen könnte: Das Geranium wird im 17. Jahrhundert von der niederländischen Ostindien-Compagnie aus Südafrika eingeführt. Das *geranium africanum* und seine verwandten wilden Sorten treffen auf dem Schiffsweg ein. Sie finden Erstaufnahme in den Botanischen Gärten der Universitäten Leyden und Rotterdam, bevor sie sich als beliebte Blütenwunder über die höfische Gartenkultur Englands und Frankreichs nach und nach in ganz Europa ausbreiten. Mit Verspätung erreichen die Geranien im 18. Jahrhundert auch die Schweiz, zuerst ein städtisches Patriziat, dann mit Erfolg die Landbevölkerung. Als sogenannt typische Bauernhauspflanze setzt die Geranie im 20. Jahrhundert zur Rückeroberung des städtischen Raums an. Die Städte sollten dank des Blumenschmucks schöner und lebensfreundlicher werden. Eternit befeuert die Geranienvermehrung seit den 1950er-Jahren mit gutem Alltagsdesign und stellt praktische Blumenkästen her. Das verhilft der Pflanze auch auf den Balkonen städtischer Grosswohnsiedlungen zum Durchbruch. Spätestens seit den 1960er-Jahren gilt das Geranium landesweit als bürgernahe Heimatpflanze mit den schweizerischen Tugenden, kostengünstig, pflegeleicht und zuverlässig blühend zu sein.

«Out of Africa. Comment le géranium est arrivé en Suisse». Voilà le titre d'une petite exposition qui a retracé en 2016 l'histoire de la migration de notre plante nationale au Musée alpin suisse. Elle était partie intégrante du projet «Geranium City» réalisé à Berne par le Musée alpin en collaboration avec le Jardin botanique de l'Université de Berne, les bibliothèques du Kornhaus et le Service des espaces verts de la Ville de Berne. Le projet a été une démonstration ludique de l'implantation de cette plante sud-africaine en Europe et de sa carrière fulgurante.

Dans la vie, il est plus facile de répondre à certaines questions sans recourir à des connaissances fondées. Par exemple: où se trouve la patrie du géranium? Nous connaissons la réponse, car nous avons la certitude intuitive que les images intérieures ne nous trompent pas: les maisons de pierre et chalets en fleurs allant de Martina à Saint-Maurice, les fermes de l'Emmental aux fenêtres, pergolas et balcons rouges de géraniums, les terrasses des maisons familiales dans les ceintures urbaines du Plateau suisse. Pensons aussi aux bacs à fleurs dans l'espace public des villes, par exemple dans la Berne fédérale, qui a été élue en 1984 la plus belle ville florale d'Europe, grâce au géranium, sans oublier les panneaux bleus de localisation éparpillés partout au bord des routes cantonales, ornés de cette plante qui semble interpeller les passants: la Suisse est le pays des géraniums! Ce qui s'est perdu depuis des décennies, c'est la mémoire d'une histoire d'intégration façonnée par l'homme, que l'on peut résumer en quelques étapes: le géranium est importé au XVII^e siècle d'Afrique du Sud par la Compagnie néerlandaise des Indes orientales. Le *geranium africanum* et les variétés sauvages parentes arrivent par la voie maritime. Ils sont tout d'abord accueillis par les jardins botaniques des universités de Leyde et de Rotterdam, avant de se propager comme fleurs reines des balcons dans toute l'Europe via les horticultures royales de France et d'Angleterre. Les géraniums atteignent la Suisse plus tardivement, au XVIII^e siècle, en séduisant d'abord le patriciat urbain puis la population rurale. Devenu à un certain moment plante typique des fermes paysannes, le géranium part au XX^e siècle à la reconquête de l'espace urbain. La décoration florale doit amener en ville plus de beauté et de joie de vivre. L'éternit stimule depuis les années 1950 la multiplication des géraniums grâce à des bacs à fleurs pratiques, au design passe-partout, ce qui favorise son exposition sur les balcons des grandes cités urbaines. Au plus tard depuis les années 1960, le géranium est considéré dans tout le pays comme une plante nationale chère aux citoyens et dotée de vertus typiquement suisses: abordable, facile d'entretien et (à floraison) fiable.

L'étonnant dans cette histoire d'ascension et d'intégration est que la narration nationale de la plante suisse n'a jamais été vraiment gênée ou désenchantée par la mondialisation croissante de la production des géraniums. Qui plus est, le géranium a fait une carrière nationale comparable dans d'autres pays, notamment



Auf immer und ewig: Die Blumenkästen der Firma Eternit brachten das Geranium landesweit auf Balkone und Fenstersimse. / «Pour toujours» ou comment les bacs à fleur de la firme Eternit ont diffusé les géraniums sur les balcons et les rebords de fenêtre du pays.
© Bildarchiv Eternit Schweiz AG



Wer hat's erfunden? Die Schweizer, denkt man, zum Beispiel in Zermatt vor dem Chalet Hotel Schöneck. / Qui l'a inventé? Les Suisses pense-t-on, comme en témoigne le Chalet Hotel Schöneck à Zermatt. © Urs Kneubühl

Erstaunlich an dieser Aufstiegs- und Integrationsgeschichte ist, dass das nationale Narrativ der Schweizerpflanze durch die fortschreitende Globalisierung der Geranienproduktion und -verbreitung nie wirklich gestört oder entzaubert worden ist. Vielmehr hat das Geranium auch in anderen Ländern eine vergleichbare nationale Karriere gemacht, insbesondere im Alpenraum, etwa im Tirol in Österreich, in Slowenien, in Bayern oder im Südtirol, wo die Geranie unter der Bezeichnung *brennende Lieb* eine Symbolbedeutung im Kampf um die Zugehörigkeit zum italienisch- oder deutschsprachigen Kulturraum gespielt hat. Aber auch Quito, die Hauptstadt Ecuadors, nennt sich heute *Stadt der Geranien* und veranstaltet jährlich – wie Bern in den 1930er-Jahren – einen Geranien-Umzug, bei dem junge Frauen Geranien durch die Strassen tragen. Es scheint also, dass die Pflanze das Kunststück fertiggebracht hat, weltweit eine multiple lokale Identität

zu entwickeln – trotz ihrer völlig globalisierten Produktionsweise in der Gegenwart. Heute werden neue Geraniensorten mehrheitlich in den Labors deutscher oder niederländischer Produzenten designt, als Keimlinge nach Afrika exportiert, in Äthiopien, Uganda oder Kenia zu Stecklingen herangezogen, zurück in Europa als Jungpflanzen kultiviert und danach auf den Weltmarkt gebracht. Es geht hier nun nicht um die vielen Details dieser Geschichte; das erklären die Ausstellung «Out of Africa. Wie das Geranium in die Schweiz kam» und das dazu erschienene Buch besser.¹ Aber es mögen die Umrisse erkennbar werden, inwiefern sich der Geranienstoff als Metapher einer Integrationsgeschichte für eine vergangenheitsvergessliche Gegenwart eignet. Die Geraniengeschichte lässt sich unter der Perspektive von Migration, Integration und einer (vergessenen) kulturellen Konstruktion neu betrachten. Wie ist eine solche Verwandlung des Fremden in etwas Vertrautes,

Heimisches möglich? Wer sind die Akteure? Was lässt sich daraus ableiten?

EIN THEMA, VIER PARTNER

Das Projekt nahm im Sommer 2016, nach einer knapp zweijährigen Vorbereitungszeit unter dem Titel «Geranium City» Gestalt an. «Geranium City» war ein Verbundprojekt von Alpinem Museum der Schweiz, Botanischem Garten der Universität Bern, Kornhausbibliotheken Bern und Stadtgrün Bern (=Stadtgärtnerei). «Geranium City» spielte auf Bern und seine lokale Geraniengeschichte an, aber auch ein wenig auf Gotham City, die imaginierte Stadt des Bösen, der mit «Geranium City» selbstironisch die Stadt des Guten und Gutgemeinten gegenübergestellt wurde. Die rot-grünen Stadtbehörden unterstützten das Projekt massgeblich. Sie sahen gerade in dieser selbstironischen Komponente eine neue Kommunikationschance, über das bodenständige, gutbürgerliche Geranium den Diskurs über



Geraniengeschichte in vier Schritten. Eingewandert, eingebürgert, verschweizert, globalisiert. / Histoire des géraniums en quatre étapes: importés, acclimatés, «helvétisés», puis diffusés partout. © Alpines Museum der Schweiz/Joel Schweizer

den in den Regionen alpinen von Slowenien, du Tyrol in Österreich oder du Tyrol du Sud, où il a joué un rôle symbolique dans la lutte pour l'appartenance à l'espace culturel italophone ou germanophone sous la dénomination d'amour ardent (*brennende Lieb*). Quito, capitale de l'Équateur, se décrit également comme *la ville du géranium* et organise de grands cortèges, à l'instar de Berne dans les années 1930. Il semble donc que la plante ait réussi à développer une identité locale multiple à l'échelle planétaire en dépit de sa production mondialisée. Les nouvelles variétés de geranium sont aujourd'hui conçues en majorité dans les laboratoires de producteurs allemands ou néerlandais; les germes sont exportés en Afrique, les plants se développent en Éthiopie, en Ouganda ou au Kenya, puis les jeunes plantes sont cultivées en Europe pour être écoulées sur le marché mondial. Il ne s'agit pas ici de présenter tous les détails de cette histoire. L'exposition «Out of Africa. Comment le

geranium est arrivé en Suisse» et les livres parus à cette occasion le font mieux¹. Il s'agit plutôt de savoir dans quelle mesure le geranium se prête comme métaphore d'un processus d'intégration pour un présent oublieux du passé. L'histoire du geranium peut être réexaminée dans la perspective de la migration, de l'intégration et de la construction culturelle (oubliée). Comment une telle métamorphose de ce qui est étranger en quelque chose de familier, voire indigène, est-elle possible? Qui sont les acteurs? Quelles conclusions peut-on en tirer?

UN SUJET, QUATRE PARTENAIRES

Le projet a pris forme en été 2016 sous le titre «Geranium City», après une période de préparation de près de deux ans. Il est né d'une collaboration entre le Musée alpin suisse, le Jardin botanique de l'Université de Berne, les bibliothèques du Kornhaus et le Service des espaces verts de la Ville de Berne.

«Geranium City» se réfère à Berne et à l'histoire locale du geranium, mais aussi un peu à Gotham City, la ville imaginaire du mal, comparée de manière auto-ironique avec «Geranium City», la ville du bien et du bien-pensant. Les autorités rouges-vertes de la ville ont apporté un soutien substantiel au projet. Elles ont vu précisément dans cette composante auto-ironique une nouvelle chance en matière de communication, permettant de conduire le discours de l'indigène et de l'étranger relatif au geranium, terrien et bourgeois, pour ainsi dire sur un terrain nouveau, et cela sur un ton plutôt serein et léger. Cette fonction unifiante du sujet a été un argument fort en faveur d'une large coopération entre des partenaires très différents. Le Service des espaces verts a apporté dans le domaine public sa production de geraniums, son public d'habités amateurs de plantes et ses possibilités de présenter des arrangements végétaux. Le Jardin botanique a montré sa collection de pélargoniums

Eigenes und Fremdes gewissermassen auf neuem Terrain zu führen und dies in einer eher heiter-leichten Tonlage. Diese Brückenbauerfunktion des Themas sprach sehr früh für eine breit angelegte Kooperation zwischen sehr unterschiedlichen Partnern. Stadtgrün brachte seine Geranienproduktion, sein pflanzenliebendes Stammpublikum und seine Auftrittsmöglichkeiten mit Pflanzenarrangements im öffentlichen Raum ein. Der Botanische Garten zeigte seine süd-afrikanische Pelargonienammlung, die wilden Verwandten der Zuchtgeranien, und vertiefte die Exotenschau mit Führungen und Veranstaltungen. Die Kornhausbibliotheken verantworteten eine zusammenfassende, populär gehaltene Publikation und ehrten die Geranienkönige Berns (Bürgerinnen und Bürger, die für ihren Blumenschmuck am Haus seit 1938 ausgezeichnet werden) mit einer Fotoausstellung. Das Alpine Museum der Schweiz schliesslich erzählte in seinem Ausstellungskabinett in grossen Linien und mit lokalen Belegen die Erfolgsgeschichte nach, wie das Geranium in die Schweiz gelangt und zur Heimatpflanze der Nation geworden war. Zugleich realisierte das Museum mit Stadtgrün im Aussenraum die begehbare Geranienskulptur «Urban Geranium», die hippen Urban Gardening mit privatem Balkon kombiniert.

UND WAS HAT'S GEBRACHT?

«Geranium City» breitete sich zeitgleich in unterschiedlichen Formaten und in unterschiedlichen Räumen aus. Es sprach allein mit dem eingebrachten Stammpublikum der kooperierenden Institutionen ein sehr breites, heterogenes Publikum an und versuchte über entsprechende Werbemittel (einen «Geranium City»-Stadtplan) den Publikumsaustausch zu fördern. Die Medien aller Landessprachen berichteten breit und ausführlich über das Projekt, weil sich offenbar der Überraschungs- und Schmunzeleffekt, der in der Geraniengeschichte lag, in gängigen

Medienformaten sehr gut wiedergeben liess. Aber auch kulturpolitisch stiess das Projekt auf viel Sympathie. Erstmals kamen spartenübergreifend Partner zusammen, die so vorher noch nie zusammengearbeitet hatten. Lokale Stärken konnten zu einem Mehrwert addiert werden, und zugleich wurde damit auch viel effizienter als im Alleingang ein erfolgreiches Fundraising realisiert.

Am schwierigsten zu beurteilen ist mit Sicherheit die Frage, inwiefern der aufgeladene Migrations- und Integrationsdiskurs durch dieses Projekt in einem positiven Sinn beeinflusst werden konnte. Den Kooperationspartnern war sehr wohl bewusst, dass eine naive, allzu verkürzte Gleichsetzung dieser Geranienmetapher zu kurz greift. Geranien sind keine Menschen. Und die Parallelerfahrungen, wie das Fremde in Eigenes verwandelt wurde, kann nur Gedankenanstoss, aber nie Analogie sein. Oder anders gesagt: Mit der heiteren Geraniengeschichte aktuelle Migrationsphobien kurieren zu wollen, wäre Unsinn. Aber eine gewisse Reflexion darüber auszulösen, wie ein fremdes Gewächs über Integrationstechniken, mit Anleitung, Aufklärung, Schulung, lebendigen Traditionen, vielleicht auch Selbstironie, zur eigenen Pflanze wird, liess sich durchaus auslösen. So zumindest lassen sich handgeschriebene Textbotschaften im partizipativen Ausstellungsteil im Alpinen Museum deuten. Es scheint auch, dass das im urbanen Milieu eher gepflegte Feindbild vom Geranium als spießbürgerliche Balkonpflanze mit dem «Geranium City»-Sommer an Eindeutigkeit verloren hat. Man darf Geranien auch wieder mögen. Bern ist bekanntlich seit 24 Jahren eine rot-grün regierte Stadt. Das Geranium ist daran nicht unschuldig.

ANMERKUNGEN

¹ Die Ausstellung «Out of Africa. Wie das Geranium in die Schweiz kam» wird im Sommer 2017 auf der Gotthardpasshöhe im Museo Nazionale del San Gottardo und 2018 in einer Freiluftversion noch einmal im Botanischen Garten von Genf zu sehen sein. Das Buch «Unser Geranium» erschien 2016 im Weber Verlag Thun.

Autor: Beat Hächler, geb. 1962, ist Ausstellungsmacher und seit 2011 Leiter des Alpinen Museums der Schweiz in Bern. Das Museum hat sich seither verstärkt Gegenwarts- und Zukunftsthemen zugewandt und geht regelmässig Projektkooperationen ein. Beat Hächler war von 2002 bis 2010 Ko-Leiter des Stäpferhauses Lenzburg. Er lebt in Bern. beat.haechler@alpinesmuseum.ch

sud-afrikanischen, wilden Eltern der Geranien kultiviert, in der Ausstellung diese exotischen Pflanzen durch Besuche geleitet, wie andere Ereignisse. Die Bibliotheken des Kornhauses sind mit einer Publikation rekapitulativ gross und haben dem Hommage an die Berner Geranien (Bürgerinnen und Bürger, die für ihren Blumenschmuck am Haus seit 1938 ausgezeichnet werden) mit einer Fotoausstellung. Das Alpine Museum der Schweiz schliesslich erzählte in seinem Ausstellungskabinett in grossen Linien und mit lokalen Belegen die Erfolgsgeschichte nach, wie das Geranium in die Schweiz gelangt und zur Heimatpflanze der Nation geworden war. Zugleich realisierte das Museum mit Stadtgrün im Aussenraum die begehbare Geranienskulptur «Urban Geranium», die hippen Urban Gardening mit privatem Balkon kombiniert.

QU'EST-CE QUE CELA A APPORTÉ?

«Geranium City» a investi en même temps différents formats et différents espaces. S'adressant aux habitués des institutions partenaires, constituant déjà un public large et hétérogène, le projet se proposait d'élargir encore cette base à l'aide d'un matériel publicitaire adapté (plan de ville «Geranium City»). La couverture médiatique en toutes les langues nationales a été large et approfondie: apparemment, l'effet de surprise et d'amusement lié à l'histoire du geranium s'est bien prêté à la médiatisation dans les formats courants. Par ailleurs, le projet a aussi rencontré un très bon accueil sur le plan de la politique culturelle. Des partenaires qui n'avaient jamais collaboré auparavant se sont rencontrés pour la première fois dans un contexte interdisciplinaire. Ils ont pu additionner les atouts locaux pour créer de la valeur ajoutée, et la collecte de fonds a bien mieux réussi que s'ils avaient fait cavalier seul.

La question la plus difficile à évaluer est certainement celle de savoir

dans quelle mesure ce projet a eu une influence positive sur le discours très chargé sur la migration et l'intégration. Les partenaires de coopération étaient conscients qu'une comparaison naïve et simpliste avec cette métaphore florale serait réductrice. Les geraniums ne sont pas des êtres humains et le parallèle avec la transformation d'un élément étranger en un composant indigène ne peut constituer qu'une piste de réflexion, mais jamais une analogie. Autrement dit: vouloir soigner la phobie des migrations actuelles par une gentille histoire de geraniums serait un non-sens, mais il est tout à fait envisageable de déclencher une certaine réflexion sur la question de savoir comment un végétal peut devenir une plante indigène à l'aide de techniques d'intégration comme l'orientation, l'information, la formation, les traditions vivantes, voire l'auto-ironie. C'est pour le moins ainsi que l'on peut interpréter les messages écrits à la main dans la partie interactive de l'exposition au Musée alpin. Il semble aussi que le cliché hostile de plante de balcon petite-bourgeoise, cultivé en milieu urbain, a perdu de sa netteté grâce à l'été «Geranium City»: il est de nouveau permis d'aimer les geraniums. Rappelons pour terminer que le gouvernement de la ville de Berne est rouge-vert depuis vingt-quatre ans; le geranium y est peut-être pour quelque chose.

NOTE

¹ L'exposition «Out of Africa. Comment le geranium est arrivé en Suisse» sera accueillie en 2017 au col du Gothard par le Museo Nazionale del San Gottardo. En 2018, une version de plein air sera également présentée au Jardin botanique de Genève. Le livre «Unser Geranium» est paru en 2016 chez Weber Verlag à Thun.

Auteur: Beat Hächler, né en 1962, est concepteur d'expositions; il dirige depuis 2011 le Musée alpin suisse à Berne. Le musée aborde depuis lors davantage de sujets d'actualité ou d'avenir et s'engage régulièrement dans des coopérations de projet. Beat Hächler a été codirecteur du Stäpferhaus à Lenzbourg de 2002 à 2010. Il vit à Berne. beat.haechler@alpinesmuseum.ch

RIASSUNTO

Out of Africa. Wie das Geranium in die Schweiz kam. Questo il titolo di una piccola mostra allestita nel 2016 al Museo Alpino Svizzero che indagava la storia migratoria della nostra pianta nazionale. L'esposizione faceva parte di un più ampio progetto collettivo («Geranium City») nell'area cittadina di Berna, realizzato congiuntamente per l'intera estate dal Museo Alpino, dal giardino botanico dell'Università di Berna, dalle Kornhausbibliotheken Bern e dall'azienda di giardinaggio municipale Stadtgrün Bern. L'iniziativa tematizzava in maniera ludica come il geranio, pianta selvatica nativa dell'Africa australe, sia giunto in Europa e qui abbia fatto carriera.

SUMMARY

Out of Africa. How the Geranium Came to Switzerland. So the title of a small exhibition at the Swiss Alpine Museum in 2016, which traced the migration history of the geranium, probably Switzerland's most popular plant. The exhibition was part of a joint project ("Geranium City") in Bern in a summer-long collaboration between the Alpine Museum, the university's botanical garden, the Bern Kornhaus libraries and Stadtgrün Bern (municipal park authorities). In a playful manner the project described how the geranium, originally a wild plant from South Africa, found its way to Europe and gradually climbed the local popularity ladder.

A*



7.5. – 1.10.2017

Swiss Pop Art

Formen und Tendenzen der Pop Art
in der Schweiz

2.12.2017 – 9.4.2018

Wild Thing

Schweizer Kunst der 1980er-Jahre aus der
Sammlung Raguse und dem Aargauer Kunsthaus

26.8. – 3.12.2017

Back to Paradise

Meisterwerke des Expressionismus aus dem Aargauer
Kunsthaus und dem Osthaus Museum Hagen

2.12.2017 – 7.1.2018

Auswahl 17

Aargauer Künstlerinnen und Künstler
Gast: Philipp Hänger und Marc Hartmann

*Aargauer Kunsthaus

Aargauerplatz CH-5001 Aarau
Di-So 10-17 Uhr Do 10-20 Uhr
www.aargauerkunsthau.ch

Peter Stämpfli, Pudding, 1964

Wir gestalten Licht für Museen

Lichtplanung

Lichtgestaltung

Lichtberatung

Leuchtenentwicklung

matí

www.mati.ch

Kunstmuseum Basel Neubau, 2014



www.exponatec.de

EXPONATEC
2017
22-24
NOVEMBER
INTERNATIONALE
FACHMESSE
FÜR MUSEEN,
KONSERVIERUNG
UND KULTurerBE
INTERNATIONAL
TRADE FAIR
FOR MUSEUMS,
CONSERVATION
AND HERITAGE

Kooperationspartner von



Koelnmesse GmbH | Messeplatz 1 | 50679 Köln | Deutschland
Telefon +49 1806 267 747 | exponatec@koelnmesse.de

koelnmesse

Landesmuseum Zürich. SCHWEIZERISCHES NATIONALMUSEUM. MUSÉE NATIONAL SUISSE. MUSEO NAZIONALE SVIZZERO. MUSEUM NAZIONALE SVIZZERO.

Galerie Sammlungen



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Département fédéral de l'intérieur DFI
Dipartimento federale dell'interno DFI

www.landmuseum.ch

SO EINFACH ...

arcapos

made in
switzerland

... UND DOCH UMFASSEND
KANN IHR KASSENSYSTEM SEIN

DIE PERFEKTE LÖSUNG
FÜR IHR MUSEUM

arcapos, ein leistungsfähiges und flexibles Kassensystem, kombiniert Präsenzkassen mit Onlinesystemen zu einer allumfassenden Lösung für den Verkauf von Tickets und Waren. Ob Einzel- oder Verbundkasse, mit oder ohne Onlineanbindung – in jedem Fall perfekt auf Sie abgestimmt. Entwickelt und gepflegt in der Schweiz.

Die Softwarebausteine und passenden Geräte wählen Sie ganz nach Ihren Bedürfnissen und Anforderungen. Wir beraten und unterstützen Sie dabei.

arcapos ist ein Produkt der Firma micro systems

micro systems
Landstrasse 66
CH-5073 Gipf-Oberfrick

+41 62 871 45 65
info@arcapos.swiss
arcapos.swiss



Enthousiasme?

«Les amateurs d'art
apprécient la sécurité.»

Franz von Stuck (1863 – 1928) | *Susanna au bain*, 1904, huile sur toile, 134.5x98cm*

Helvetia Assurance d'œuvres d'art Artas – la solution pour les musées.
Quels que soient vos projets, nous sommes à vos côtés.

T 058 280 1000 (24 h), www.helvetia.ch/artas
Votre assureur suisse.

helvetia

Sensorium im Rütthubelbad: hören, riechen, tasten, sehen an über 70 Erlebnisstationen.
Jahresausstellungen - Führungen - Workshops www.sensorium.ch - 031 700 85 85

| museums-online.ch



Inspiring Solutions



Lösungen und Produkte für Museumseinrichtungen und Architektur
SYMA – das heisst auch: eine Intelligenz für sich.

Mit Systematik wird unser Name weltweit assoziiert. Doch jede Entwicklung von SYMA lebt auch von der Inspiration. Und soll inspirieren. Konkret: Wir entwickeln und realisieren Profilsysteme mit Verbindungstechnik und Zubehör für Museumseinrichtungen, Messebau, Architektur und industrielle Raumausbauten. Die modularen Systemkomponenten von SYMA eröffnen einen beinahe unbegrenzten Spielraum in der Kombination.

www.syma.ch

SYMA
We build inspiration

DAS UNBEHAGEN IN DER GEGENWARTSKUNST

MALAISE DANS L'ART CONTEMPORAIN

DAMIAN CHRISTINGER

Die Ausstellung «Gastspiel – Schweizer Gegenwartskunst im Museum Rietberg», die 2014 stattfand, bot die Gelegenheit zum Austausch des Kurators mit den Besucherinnen und Besuchern. Ausgehend von diesen persönlichen Gesprächen mit einem Publikum, das sich vor der zeitgenössischen Kunst fremd fühlte, spürt dieser Artikel den Zusammenhängen zwischen einem allgemeinen Unbehagen gegenüber einer als «verintellektualisiert» wahrgenommenen Kunst, dem Phänomen der «Interpassivität» und dem Wunsch nach einer Kohärenz des 19. Jahrhunderts nach. Die Analyse eines Fehlens des Lustprinzips in der heutigen Gesellschaft von Robert Pfaller wird dabei in einen Zusammenhang mit den Überlegungen zum Unbehagen an der Kultur bei Freud gestellt. Welchen unausgesprochenen Erwartungen eines verunsicherten Publikums müssen wir Ausstellungsmacherinnen und -macher uns stellen? Fehlt es an Vermittlung, oder sind es tiefer gebende Probleme, die dazu führen, dass viele Kunsthallen mit Besuchermangel kämpfen?

Den Entscheid, während der Ausstellung *Gastspiel – Schweizer Gegenwartskunst im Museum Rietberg* eine kleine Holzhütte im Museumseingang aufzustellen und dort jeden Samstag als Kurator dem Publikum für Fragen zur Verfügung zu stehen, habe ich nie bereut. Während die eine Hälfte der Besucherinnen und Besucher vorwiegend eine kleine Einführung in ein bestimmtes Werk suchte und gerne eine kleine Privatführung in Anspruch nahm, so kam die andere vor Wut zitternd zu mir, um sich eine zutiefst empfundene Kränkung katharsisch von der Seele zu reden.

Die Kunstwerke der 21 Schweizer Künstlerinnen waren in der gesamten Sammlung des Museum Rietberg und im Rieterpark verstreut. Wir hatten bewusst darauf verzichtet, neben der Beschriftung mit Namen der Künstlerin oder des Künstlers, Titel und Entstehungsjahr des Werks, zusätzlich «Saaltexte» zu verwenden, die das Werk näher eingeordnet hätten. Daniele Musciconico schrieb dazu in ihrer Rezension der Ausstellung: «Die Lesart der Kunstkonfrontation bleibt indessen dem Publikum überlassen. Es ist einsichtig, dass dem Kurator [...] viel daran gelegen ist, die didaktische Haltung seines Gewerbes aufzubrechen: (Er) fordert nichts weniger als die Autonomie von Kunst ein und fordert das Kunstpublikum zur Autonomie auf.»²

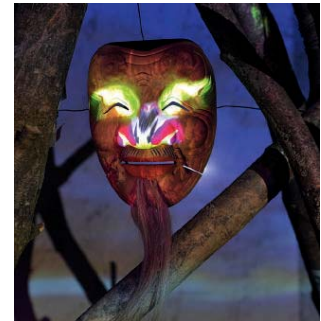
Viele der Gespräche begannen mit der Klage über die fehlende Begleitung und Einführung. Immer wieder hörte ich auch: «Wieso muss zeitgenössische Kunst so hässlich sein, wieso stellt sie immer alles in Frage?» Diese Gespräche gehörten für mich zu den lehrreichsten, da sie mir eine Sicht auf die Kunstwelt näherbrachten, die meiner diametral entgegenstand. Es zeigte sich, dass die Ausstellung für viele Besucherinnen und Besucher die erste intensive Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst bedeutete und – dies zu meiner grossen Überraschung – dass ihnen nicht die aussereuropäischen Artefakte, sondern die Interventionen der Gegenwart fremd waren. Woher rührt dieses Gefühl des Fremdseins, das sich hier manifestierte? Noch

L'exposition «Gastspiel – L'art contemporain suisse au Musée Rietberg», qui a eu lieu en 2014, a offert la possibilité d'échange entre curateur et visiteurs. Partant de ces entretiens avec un public qui se sent étranger à l'art contemporain, cet article retrace les relations entre un malaise général vis-à-vis d'un art perçu comme surintellectualisé, le phénomène d'«interpassivité» et le désir d'une cohérence comme celle du XIX^e siècle. L'analyse d'un échec du principe de plaisir dans la société actuelle effectuée par Robert Pfaller est mise en relation avec les considérations freudiennes sur le malaise dans la civilisation. Quelles sont les attentes d'un public insécurisé auxquelles doivent répondre les concepteurs d'exposition? Est-ce un déficit de médiation ou des problèmes plus profonds qui font que de nombreux centres d'art contemporain sont aux prises avec la fuite du public?

Je n'ai jamais regretté la décision d'aménager une petite cabane en bois lors de l'exposition *Gastspiel – L'art contemporain suisse au Musée Rietberg*¹ et d'y répondre chaque samedi aux questions du public en ma qualité de curateur. Alors qu'une moitié des visiteurs cherchait une petite introduction à une certaine œuvre et était prête à suivre une brève visite guidée privée, l'autre moitié est venue vers moi bouillant de colère pour exprimer de manière cathartique un profond sentiment d'humiliation.

Des œuvres de vingt et un artistes suisses ont été disséminées dans toute la collection du Musée Rietberg et au Rieterpark. Nous avons renoncé à bon escient à compléter le nom de l'artiste, le titre et l'année de création de l'œuvre par un «texte de salle» permettant de situer l'œuvre plus précisément. Dans son compte rendu de l'exposition, Daniele Musciconico écrit en substance à ce sujet: «Le public est libre de choisir sa lecture de la confrontation avec l'art. Il est manifeste que le curateur [...] a tenu à rompre avec l'approche didactique de son métier: [...] il ne revendique pas moins que l'autonomie de l'art et fait appel à l'autonomie du public.»

De nombreux visiteurs ont commencé l'entretien en déplorant l'absence d'un accompagnement et d'une introduction. J'ai aussi entendu souvent: «Pourquoi l'art contemporain doit-il être aussi laid, pourquoi met-il toujours tout en question?» Ces entretiens font partie de mes expériences les plus instructives vu qu'ils m'ont rapproché d'une vision du monde de l'art diamétralement opposée à la mienne. De toute évidence, l'exposition a été pour de nombreux visiteurs la première confrontation intense avec l'art contemporain et, à ma grande surprise, ce sont les interventions actuelles et non les objets d'autres continents qui leur ont été étrangers. D'où vient ce sentiment d'étrangeté? Les musées occidentaux n'ont jamais déployé autant d'efforts qu'aujourd'hui pour familiariser les gens avec l'art contemporain. Entretiens avec les artistes, visites guidées, audioguides et ateliers sont depuis longtemps monnaie courante dans la plupart des musées.



Ausstellungsansicht *Gastspiel – Schweizer Gegenwartskunst im Museum Rietberg*, Pipilotti Rist, 2014. / Vue de l'exposition *Gastspiel – l'art contemporain suisse au Musée Rietberg*, Pipilotti Rist, 2014.
© Museum Rietberg Zürich

nie wurden in den westlichen Museen solche Anstrengungen unternommen, dem Publikum zeitgenössische Kunst näher zu bringen wie heute. Künstlergespräche, Führungen, Audioguides und Ateliers für die Vermittlung sind längst Alltag in den meisten Museen.

Und dennoch: Die Besucherinnen und Besucher fühlen sich fremd und bekunden Mühe, sich auf die gezeigte Kunst einzulassen. Sophia Prinz und Ulf Wuggenig haben hierzu eine interessante Befragung und Interpretation publiziert.³ Sie argumentieren, dass «sich das Kunstfeld in den 1990er-Jahren zunehmend intellektualisierte und politisierte» und dass die Pluralisierung der Kunst auch «zu einer Verstärkung der Ausdifferenzierung in ein autonomes, intellektuelles und ein heteronomes, kommerzielles Subfeld» geführt habe.⁴ Zwei Bewegungen, die ein Publikum, das sich im Kunstfeld nicht zu Hause fühlt, wohl doppelt von der zeitgenössischen Kunst entfremdet, da es in der Regel weder Teil des Diskurses noch jener superreichen Sammlerschaft ist, die sich die hyperkommerzialisierte Kunst jener Künstlerinnen und Künstler leisten kann, deren Namen man in der Zeitung liest. So gaben bei einer Befragung der Besucherinnen und Besucher des Migromuseums 2009/10 knapp 40 Prozent an, dass sie glauben, dass die Kunst für sich selbst sprechen könne und keine Theorie zum Verständnis brauche. Was im Umkehrschluss natürlich bedeutet, dass 60 Prozent glauben, dass es zum Verständnis von zeitgenössischer Kunst einen theoretischen Überbau braucht.⁵ Wohlmerkt handelt es sich bei den Befragten um Menschen, die sich bereits im zeitgenössischen Kunstfeld bewegen.

Die Wut der Besucherinnen und Besucher, die ich im Museum Rietberg zu spüren bekam, speiste sich aus genau diesen Vorstellungen. Wenn die Kunst der Gegenwart schon so theoretisch abgehoben sei, so der Tenor, dann sei es die Aufgabe des Kurators, sie so

aufzubereiten und zu vermitteln, dass der Besucher sie auch sicher verstehe. Robert Pfaller zeichnet diese Haltung überzeugend nach und schreibt, sich auf einen anderen Philosophen beziehend, dazu: «Žižek stellte fest, dass Fernsehkomödien mit ‚Dosen Gelächter‘ (canned laughter) *anstelle ihrer Zuschauer* über ihre Witze und komischen Situationen lachen. Die Zuschauer selbst, so Žižek, brauchen dann weder den Inhalt der Komödie zu verfolgen noch selbst zu lachen. [...] Für die Theorie der Kunst ist aus Žižeks Überlegungen zum Dosen Gelächter sowie zum griechischen Chor noch eine andere Konsequenz ableitbar: Es gibt offensichtlich Kunstwerke, die bereits ihre eigene Betrachtung beinhalten. Und es gibt Betrachter, die das so wollen. Offenbar wollen die sich lieber vertreten lassen als selbst lachen bzw. Furcht und Mitleid empfinden. Das sind also Kunstwerke und Betrachter, die das genaue Gegenteil dessen darstellen, was die Theorie der Interaktivität fortwährend predigt. Während Interaktivität darin besteht, einen Teil der künstlerischen Produktion („Aktivität“) vom Kunstwerk zu den Betrachtern zu verlagern, findet hier das Umgekehrte statt: Die Betrachtung („Passivität“) wird von den Betrachtern zum Kunstwerk verlagert. Wir haben beschlossen, diesen Verlagerungstyp als ‚Interpassivität‘ zu bezeichnen.»⁶ Was die verärgerten Besucherinnen und Besucher im Museum Rietberg erwarteten – sozusagen als Kompensation, da sie sich der zeitgenössischen Kunst fremd fühlten –, war nichts anderes als dies: «Die Betrachter müssen nicht nur nicht mitproduzieren, sie müssen nicht einmal betrachten. Das Werk steht fix und fertig da, nicht nur fertig produziert, sondern auch fertig konsumiert.»⁷

Das Phänomen der Interpassivität wird wohl durch ein diffuses Gefühl, dem Unbehagen gegenüber der als «verintellektualisiert» wahrgenommenen Kunst der Gegenwart, verstärkt. Je grösser die Forderung des Kunstwerks nach einem autonomen und aktiven



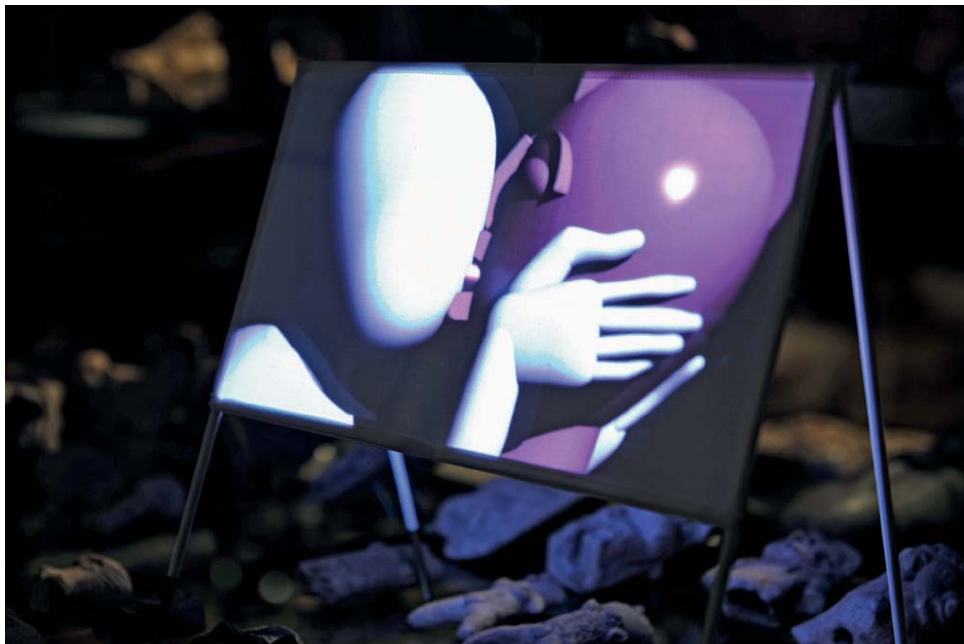
Ausstellungsansicht *Gastspiel* – Schweizer Gegenwartskunst im Museum Rietberg, Lutz & Guggisberg, 2014. / Vue de l'exposition *Gastspiel* – L'art contemporain suisse au Musée Rietberg, Lutz & Guggisberg, 2014. © Museum Rietberg Zürich

Malgré tout, les visiteurs se sentent étrangers et se plaignent d'avoir du mal à trouver l'accès à l'art qui leur est présenté. Sophia Prinz et Ulf Wuggenig ont publié une enquête et interprétation intéressantes à ce sujet³. Selon eux, «l'art s'est de plus en plus intellectualisé et politisé au cours des années 1990» et la pluralisation de l'art a notamment conduit à «renforcer la distinction entre les sous-champs autonome et intellectuel d'une part et hétéronome et commercial de l'autre»⁴. Ces deux mouvements font qu'un public qui ne se sent pas à l'aise dans le monde de l'art est à double titre étranger à l'art contemporain: en règle générale, il est exclu du discours sur l'art et il ne fait pas partie des collectionneurs riches pouvant se payer l'art hypercommercialisé des artistes cités dans le journal. Ainsi, à peine 40% des personnes interrogées qui ont

visité le Musée Migros en 2009 et 2010 indiquent que l'art existe par lui-même et ne nécessite aucune théorie pour être compris. Autrement dit, 60% pensent qu'une superstructure théorique est nécessaire à la compréhension de l'art contemporain⁵. Or, les personnes interrogées étaient déjà intégrées dans le champ de l'art contemporain.

La colère des visiteurs que j'ai ressentie au Musée Rietberg est précisément alimentée par ces idées. Si l'art contemporain est déjà si théorique et élitiste, affirme-t-on, il appartient au curateur de le prétraiter et de le médiatiser de telle sorte que le visiteur le comprenne à coup sûr. Robert Pfaller présente une analyse convaincante de cette attitude, en se référant à un autre philosophe: «Žižek constate que les rires préenregistrés (*canned laughter*) des comédies télévisuelles *rient à la place du spectateur* de

blagues et situations comiques. Selon lui, les spectateurs n'ont besoin ni de suivre le contenu de la comédie ni de rire eux-mêmes. [...] Les considérations de Žižek sur le rire préenregistré et sur le chœur dans la tragédie grecque ont encore une autre conséquence pour la théorie de l'art: il existe manifestement des œuvres d'art qui incluent le regard porté sur elles-mêmes (*Betrachtung*), et des spectateurs (*Betrachter*) qui le demandent. Ils préfèrent de toute évidence déléguer au lieu de rire ou ressentir la terreur et la pitié eux-mêmes. Ce sont donc des œuvres d'art et des spectateurs qui représentent l'exact contraire de ce que prêche continuellement la théorie de l'interactivité. Alors que l'interactivité consiste à transférer aux spectateurs une partie de la production artistique ('activité'), il s'agit là de l'inverse: le regard ('passivité') est transféré des spectateurs à l'œuvre d'art.



Ausstellungsansicht *Gastspiel – Schweizer Gegenwartskunst im Museum Rietberg*, Yves Netzhammer, 2014. / Vue de l'exposition *Gastspiel – L'art contemporain suisse au Musée Rietberg*, Yves Netzhammer, 2014. © Museum Rietberg Zürich

Betrachter ist, desto grösser ist vielleicht die Abwehr des Publikums, bis hin zum Nicht-Besuch von Ausstellungen zeitgenössischer Kunst. In den Gesprächen im Museum Rietberg zeigte sich eine tiefe Sehnsucht nach einer Kunst des 19. Jahrhunderts. Die globalisierte Gegenwart scheint vielen Menschen bereits so komplex und schwer verständlich, dass ihnen die Kunst Linderung und Tröstung bringen soll. Freud diagnostizierte dazu Folgendes: «Hier wird der Zusammenhang mit der Realität noch mehr gelockert, die Befriedigung wird aus Illusionen gewonnen, die man als solche erkennt, ohne sich durch deren Abweichung von der Wirklichkeit im Genuss stören zu lassen. [...] Obenan unter diesen Phantasiefriedigungen steht der Genuss an Werken der Kunst, der auch dem nicht selbst Schöpferischen durch die Vermittlung des Künstlers zugänglich gemacht

wird. [...] Doch vermag die milde Narkose, in die uns die Kunst versetzt, nicht mehr als eine flüchtige Entrückung aus den Nöten des Lebens herbeizuführen und ist nicht stark genug, um reales Elend vergessen zu machen.»⁸

Was Freud hier 1930 ausführte, hat sich durch die vollzogene Moderne noch verschärft. Versprach die Kunst des 19. Jahrhunderts zumindest kurzzeitige Linderung des Unbehagens, wird dieses durch die Kunst der Gegenwart sogar noch verstärkt. Das überforderte potenzielle Publikum einer Ausstellung zieht sich in seine Interpassivität zurück; das Selfie vor dem Werk wird wichtiger als dessen Betrachtung, und somit bleibt es einem fremd. Hier liegen die Herausforderungen, denen wir uns als Ausstellungsmacherinnen und -macher, als Vermittlerinnen und Vermittler stellen müssen.

ANMERKUNGEN

¹ Die Ausstellung *Gastspiel – Schweizer Gegenwartskunst im Museum Rietberg* wurde vom 12.07.2014 bis 09.11.2014 gezeigt. Online ist die Ausstellung unter www.gastspiel.rietberg.ch aufrufbar.

² Tagesanzeiger vom 12.07.2014.

³ PRINZ Sophia und WUGGENIG Ulf. 2012. «Charismatische Disposition und Intellektualisierung», in: MUNDER Heike und WUGGENIG Ulf (Hg.), *Das Kunstfeld: Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst*. Zürich: JPR/Ringier, S. 205–228.

⁴ PRINZ Sophia und WUGGENIG Ulf (wie Anm. 3), S. 206.

⁵ PRINZ Sophia und WUGGENIG Ulf (wie Anm. 3), S. 212.

⁶ PFALLER, Robert. 2002. *Die Illusionen der anderen: Über das Lustprinzip in der Kultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 26ff.

⁷ PFALLER, Robert (wie Anm. 6), S. 28.

⁸ FREUD, Sigmund. 1994. *Das Unbehagen in der Kunst und andere kulturtheoretische Schriften*. Frankfurt am Main: Fischer, S. 47.

Autor: Damian Christinger ist freier Kurator, Publizist und Dozent an der ZHdK. Er lebt und arbeitet in Zürich.
damian.christinger@gmail.com

Nous avons choisi de désigner ce type de transfert par le terme «interpassivité»⁶. C'est précisément ce qu'attendaient les visiteurs en colère au Musée Rietberg, pour ainsi dire à titre de compensation, vu qu'ils se sentaient étrangers à l'art contemporain: «Les spectateurs sont non seulement dispensés de coproduire, mais ils ne doivent même pas regarder. L'œuvre prête à l'emploi est non seulement entièrement produite, mais aussi entièrement consommée»⁷.

Le phénomène d'interpassivité est amplifié par un sentiment diffus, un malaise face à un art contemporain perçu comme «surintellectualisé». L'attitude défensive du public est peut-être d'autant plus nette, allant jusqu'au refus de visiter des expositions, que l'œuvre d'art exige un spectateur autonome et actif. Les entretiens menés au Musée Rietberg ont mis en évidence une profonde nostalgie de l'art du XIX^e siècle. La contemporanéité mondialisée semble à bon nombre de personnes si complexe et difficile à comprendre que l'art doit leur apporter soulagement et consolation. Freud pose à cet égard le diagnostic suivant: «[...] le rapport avec les faits réels se relâche davantage. La satisfaction procède d'illusions qu'on reconnaît comme telles sans pourtant se laisser troubler par leur éloignement de la réalité. [...] Au sommet de ces joies imaginatives trône la jouissance procurée par les œuvres d'art, jouissance que celles-ci rendent également accessible, par l'intermédiaire de l'artiste, à celui qui n'est pas lui-même créateur. [...] Mais hélas, la légère narcose où l'art nous plonge est fugitive; simple retraite devant les dures nécessités de la vie, elle n'est point assez profonde pour nous faire oublier notre misère réelle»⁸.

La modernité accomplie aggrave encore le phénomène décrit par Freud en 1930. Si l'art du XIX^e siècle promettait de soulager le malaise au moins à court terme, l'art actuel renforce ce malaise même davantage. Le public potentiel dépassé d'une exposition se réfugie dans

l'interpassivité; le *selfie* devant l'œuvre devient plus important que le regard sur l'œuvre, qui reste étrangère au spectateur. Voilà les défis que nous devons relever dans notre travail de conception d'expositions et de médiation.

NOTES

¹ L'exposition «Gastspiel – L'art contemporain suisse au Musée Rietberg» a été présentée du 12 juillet au 9 novembre 2014, voir www.gastspiel.rietberg.ch.

² Tagesanzeiger du 12 juillet 2014.

³ PRINZ Sophia et WUGGENIG Ulf. 2012. «Charismatische Disposition und Intellektualisierung», dans: MUNDER Heike et WUGGENIG Ulf (éd.), *Das Kunstfeld: Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst*. Zürich: JPR/Ringier, pp. 205–228.

⁴ PRINZ Sophia et WUGGENIG Ulf (voir note 3), p. 206.

⁵ PRINZ Sophia et WUGGENIG Ulf (voir note 3), p. 212.

⁶ PFALLER, Robert. 2002. *Die Illusionen der anderen: Über das Lustprinzip in der Kultur*. Frankfurt-sur-le-Main: Suhrkamp, p. 26.

⁷ PFALLER, Robert (voir note 6), p. 28.

⁸ FREUD, Sigmund. 1971. *Malaise dans la civilisation*, traduit de l'allemand par Ch. et J. Odier. Paris: Les Presses universitaires de France, pp. 23 et suiv.

Auteur: Damian Christinger est curateur indépendant, essayiste et enseignant à la Haute école d'art de Zurich. Il vit et travaille à Zurich.
damian.christinger@gmail.com

RIASSUNTO

La mostra *Gastspiel – Schweizer Gegenwartskunst im Museum Rietberg*, svoltasi nel 2014, è stata occasione di incontro e scambio tra il curatore e i visitatori. A partire da conversazioni di carattere personale con un pubblico che si sentiva estraneo all'arte contemporanea, questo articolo esplora il nesso che lega un generale senso di disagio verso un'arte percepita come eccessivamente «intellettualizzata», il fenomeno dell'«interpassività» e il bisogno di vedere il XIX secolo come un tutto coerente. L'analisi condotta da Robert Pfaller sull'assenza del principio di piacere nella società odierna viene messa in relazione con le considerazioni di Freud sul disagio nei confronti della cultura. Quali aspettative inesprese di un pubblico insicuro dobbiamo tenere presenti noi curatori di mostre? È una mediazione insufficiente o sono problemi più seri a far sì che molti spazi espositivi aperti alla ricerca contemporanea si trovino a lottare contro una carenza di visitatori?

SUMMARY

The exhibition *Gastspiel. Contemporary Swiss Art at Museum Rietberg*, which took place in 2014, provided an opportunity for a dialogue between the curator and the visitors. Starting from these personal conversations with a public that felt unfamiliar with contemporary art, this article traces the connections between a general unease towards a genre of art perceived to be «intellectualized», the phenomenon of «interpassivity» and the wish for coherency in the nineteenth century. The analysis of a lack of the pleasure principle in today's society by Robert Pfaller is put in the context of Freud's cultural unease. What unvoiced expectations of a bewildered public must we makers of exhibitions face up to? Is it communication that is missing, or is it because of deeper problems that many art galleries are struggling with the decrease in visitor numbers?

«LA FABBRICA DEL CIOCCOLATO» E IL PROGETTO «FOREIGNNESS»

«LA FABBRICA DEL CIOCCOLATO» UND DAS PROJEKT «FOREIGNNESS»

FRANCO MARINOTTI

Dal 2015 la Fondazione La Fabbrica del Cioccolato gestisce l'attività culturale nella ex fabbrica Cima Norma di Torre-Dangio, in Valle di Blenio, per decenni fonte di sussidio per la popolazione locale. Il suo obiettivo è quindi non solo di difendere e salvaguardare il patrimonio industriale, ma anche di garantire la continuità e il ruolo di creazione di benessere sociale svolto a suo tempo dalla fabbrica. La scelta è caduta su un progetto strutturato come laboratorio artistico di analisi sull'interazione fra l'arte nelle sue diverse forme espressive e il territorio, inteso come patrimonio culturale, sociale, politico in divenire, con particolare attenzione agli impatti sul tessuto sociale della valle. Nasce così il progetto multidisciplinare «foreignness» (estericità), termine che vuol far emergere le diverse forme e modalità di essere straniero, estraneo e conseguentemente avulso da un determinato contesto. Il progetto si estrinseca come un «festival delle arti» e coinvolge varie forme di espressioni artistiche in dialogo tra loro, chiamate a trattare da diverse angolature il concetto di estraneità.

IN FABBRICA

La Fondazione La Fabbrica del Cioccolato, costituita nel 2015, ha l'incarico di gestire l'attività culturale nell'ex complesso industriale di Torre-Dangio, in Valle di Blenio (Canton Ticino). Gli obiettivi principali della Fondazione sono molteplici: la gestione e lo sviluppo di attività culturali nell'ex complesso industriale; la salvaguardia, la protezione e il mantenimento del patrimonio archeologico-architettonico dell'ex Fabbrica; la trasformazione del luogo in un centro di promozione culturale e artistica; lo stimolo alla cooperazione tra le varie discipline artistiche; l'avvicinamento degli ambienti dell'economia, della finanza, dell'industria e delle scienze all'arte e alla cultura; il sostegno delle tradizioni e della cultura regionali. Come si può evincere dalla descrizione, si tratta di un progetto poliedrico, oltre che ambizioso, nel quale l'arte in quanto tale occupa un ruolo centrale di catalizzatore e, allo stesso tempo, trasversale di motore. Era evidente sin da subito che si trattava di far coincidere tre fattori fondamentali ma di differente origine: la volontà da parte nostra di creare uno spazio indipendente di produzione artistica; il collocarlo, come suggerito dalle autorità locali, nell'ambito di un progetto con ricadute di carattere strategico-territoriale; la responsabilità sociale nell'interpretare le necessità e i desideri della popolazione locale.

La decisione di prendere a carico la direzione artistica e la gestione di una realtà così complessa e fortemente integrata in un contesto ex industriale quale la Cima Norma – e dunque non una presenza creata *ad hoc*, bensì un drastico cambio di destinazione – comportava necessariamente una delicata operazione di riconcettualizzazione storica, nell'ottica di riprendere le fila di complessi equilibri di carattere

Seit 2015 leitet die Stiftung La Fabbrica del Cioccolato die kulturellen Aktivitäten in der ehemaligen Fabrik Cima Norma in Torre-Dangio im Bleniotal. Der Betrieb trug über Jahrzehnte zum Lebensunterhalt der lokalen Bevölkerung bei. Die Stiftung möchte nicht nur das industriegeschichtliche Erbe erhalten und weiterpflegen, sondern auch dafür sorgen, dass das soziale Wohlbefinden, für das die Fabrik früher mitverantwortlich war, fortgesetzt werden kann. Die Wahl fiel auf ein Projekt, das als künstlerisches Labor konzipiert ist und die Wechselwirkungen zwischen der Kunst in ihren unterschiedlichsten Ausdrucksformen und der Umgebung als kulturelles und soziales Erbe in ihrer politischen Zukunft analysieren soll. Besondere Aufmerksamkeit wird den Auswirkungen auf das soziale Gefüge des Tals gewidmet. So entstand das multidisziplinäre Projekt «foreignness» (Fremdheit), das verschiedene Formen und Bedingungen des Fremdseins und des Herausgerissenwerdens aus einem festgefügt Umfeld thematisieren will. Als «Festival der Künste» wird das Projekt vielfältige künstlerische Ausdrucksformen einbeziehen, die zueinander in Dialog treten und aus verschiedenen Blickwinkeln das Thema der Fremdheit beleuchten.

IN DER FABRIK

Die 2015 gegründete Stiftung «La Fabbrica del Cioccolato» ist für die Ausgestaltung der kulturellen Aktivitäten im ehemaligen Industriekomplex von Torre-Dangio im Bleniotal (Kanton Tessin) verantwortlich. Die Hauptziele sind sehr vielfältig: Leitung und Entwicklung von kulturellen Aktivitäten im ehemaligen Industriearéal; Rettung, Schutz und Unterhalt des industriearchaischen Erbes der Fabrik sowie die Umwandlung der Lokalitäten in ein Zentrum der Kultur- und Kunstförderung; Schaffung von Anreizen für die Zusammenarbeit unter den verschiedenen künstlerischen Disziplinen; Annäherung der Bereiche Ökonomie, Finanzen, Industrie und Wissenschaften mit Kunst und Kultur; Unterstützung der Traditionen der regionalen Kultur. Wie aus der Aufzählung ersichtlich wird, handelt es sich um ein sehr vielseitiges und ebenso ehrgeiziges Projekt, in dem die Kunst eine zentrale Rolle als Katalysator und Stimulator einnehmen soll. Von Beginn an war klar, dass drei grundsätzliche Faktoren unterschiedlichen Ursprungs berücksichtigt werden müssen: der Wunsch vonseiten der Stiftung nach einem unabhängigen Raum für die Kunstproduktion, der Vorschlag der lokalen Behörden, das Vorhaben in einem Projekt zur strategischen Gebietsentwicklung zu verankern, sowie die soziale Verantwortung, die Bedürfnisse und die Wünsche der lokalen Bevölkerung zu berücksichtigen.

Die Übernahme der künstlerischen Leitung und der Organisation eines Projekts von hoher Komplexität, das eng an den ehemaligen Industriekomplex der Cima Norma gebunden ist und deshalb nicht von Grund auf neu geplant werden kann, sondern mit einem drastischen Wechsel einer vorgegebenen Situation



Veduta della fabbrica durante l'installazione Kamchatka'16 di Anna Galtarossa, 2016. / Ansicht der Fabrik während der Installation Kamchatka'16 von Anna Galtarossa, 2016. © Carola Merello



La sala 3 durante l'esposizione *Schlosshotel Pension Riviera* di Fabrizio Giannini, 2016/17. / Saal 3 während der Ausstellung *Schlosshotel Pension Riviera* von Fabrizio Giannini, 2016/17. © Fabrizio Giannini

anche e soprattutto etico-sociale, politico, territoriale e di appartenenza, spesso disattesi dai programmi di riconversione e di riqualifica delle attività industriali dismesse. Il rischio latente era essenzialmente etico, ossia di erigere cattedrali e muri compartimentali, nei quali la popolazione non si riconosce e che rendono di fatto il dialogo con la stessa, già traumatizzata dagli effetti della cessazione delle attività produttive, difficile o inesistente, a scapito invece della creazione di progetti dal basso, aggreganti, inclusivi e d'interazione sociale. Si trattava quindi non solo di difendere e salvaguardare il patrimonio industriale, ma anche di garantire la continuità e il ruolo di creazione di benessere sociale svolto dal complesso industriale Cima Norma, dismesso dal 1968.

Per la complessità delle ragioni sopra esposte, era essenziale dare al progetto un indirizzo preciso, ovvero di motore di produzione d'idee, e non più di beni di consumo. Dunque una piattaforma di creazione artistica nel più ampio senso del termine, più che il focalizzarsi su un concetto basato sulla mera presentazione, tipico di musei

e spazi espositivi in genere, con i quali non si voleva comunque entrare in concorrenza. La scelta è caduta dunque su un progetto strutturato come laboratorio artistico di analisi sull'interazione fra l'arte nelle sue diverse forme espressive e il territorio, inteso come patrimonio culturale, sociale, politico in divenire, e in particolare sugli impatti sul tessuto sociale della Valle di Blenio, che nel tempo ha vissuto la contrapposizione di contesti e contrasti economico culturali, sia locali che globali. Al contempo, non si poteva prescindere dall'elaborazione di linee guida programmatiche precise, anche se di largo respiro, entro le quali direzionare l'ispirazione e la creatività, per non lasciare alla sola interpretazione degli attori coinvolti le modalità di raggiungimento degli obiettivi di progetto prestabiliti. Da qui la decisione di conferire al programma curatoriale un tema biennale: *foreignness*.

FOREIGNNESS

Foreignness è un neologismo che in italiano suonerebbe come «estericità», ovvero estraneità: un termine che vuol far emergere le diverse forme e modalità

del sentirsi estraneo, diverso, non più appartenente e conseguentemente avulso da un determinato contesto in costante evoluzione. Un male comune, che oggi ci affligge quotidianamente e tende spesso a rompere equilibri già precari, e che può manifestarsi quale sensazione più evidente laddove – in luoghi o in intere regioni periferiche che hanno subito importanti mutamenti nel contesto sociale e talvolta anche geografico, morfologico e ambientale – non sempre sono stati accompagnati da una presa di coscienza seguita da azioni di accompagnamento e da misure atte a contrastarne gli effetti. Dunque con *foreignness* si voleva incentivare gli artisti di volta in volta invitati a trattare da diverse angolature il concetto di estraneità, nell'intento d'innescare e riattivare mediante l'attività creativa quel processo di riappropriazione e salvaguardia del patrimonio culturale locale del quale la valle sembra aver perso traccia.

Al fine di concretizzare e centrare al meglio gli obiettivi, si trattava di predisporre un'offerta che rispondesse a un criterio di dinamicità, apertura, partecipazione e coinvolgimento, inclusione,

umgehen muss, ist eine Herausforderung. Wichtig ist insbesondere die sorgfältige historische Einordnung mit der Wiederherstellung eines austarierten Gleichgewichts im ethisch-sozialen, politischen und regionalen Umfeld sowie in Fragen der Zugehörigkeit, was in den Umschulungs- und Weiterbildungsprogrammen der aufgegebenen Industriebetriebe häufig nicht beachtet wird. Eine Gefahr bestand darin, Mauern und Schranken zu errichten, in denen sich die Bevölkerung nicht wiedererkannte oder die den Dialog mit der bereits von der Schliessung des Produktionsstandorts traumatisierten Bewohnerschaft erschweren oder verunmöglichten. Das hätte sich auf inkludierende Projekte mit sozialer Interaktion, die von der Basis her entwickelt werden, ungünstig ausgewirkt. Es ging also nicht nur darum, das industriegeschichtliche Erbe zu erhalten, sondern auch die Kontinuität und den sozialen Wohlstand zu garantieren, die früher das 1968 stillgelegte Unternehmen Cima Norma geschaffen hatte.

Wegen der komplexen Voraussetzungen war es wichtig, das Projekt in die Richtung der Produktion von Ideen und nicht mehr der Herstellung von Konsumgütern zu steuern. Deshalb entstand die Idee einer Plattform für künstlerische Tätigkeit im weitesten Sinn anstelle eines Konzepts mit Präsentation von Kunst, wie sie von Museen oder anderen Ausstellungsräumen gepflegt wird, zu denen man nicht in Konkurrenz treten wollte. Die Wahl fiel schliesslich auf ein Projekt, das als künstlerisches Labor konzipiert ist und die Wechselwirkungen zwischen der Kunst in ihren verschiedenen Ausdrucksformen und der Region analysiert, letzteres bezüglich seines kulturellen Erbes, seiner politischen Zukunft und vor allem seiner Einflüsse auf das Sozialgefüge im Bleniotal, das im Lauf der Zeit eine grosse Zahl von Kontrasten ökonomischer und kultureller Art – sowohl lokal als auch global – erlebt hat. Gleichzeitig war es notwendig, genaue programmatische Linien

vorzugeben – Linien, die es ermöglichen sollten, Inspiration und Kreativität zu steuern, damit die Modalitäten zur Erreichung der vorausbestimmten Ziele nicht allein den involvierten Kunstschaffenden überlassen blieben. Auf dieser Basis entstand das zweijährige kuratorische Programm *foreignness*.

FOREIGNNESS

Foreignness ist eine Wortschöpfung, die «Fremdheit» bedeutet. Der Ausdruck will die verschiedenen Formen und Bedingungen sichtbar machen für das Gefühl des Fremd- oder Andersseins, des Nichtdazugehörens oder des Herausgerissenseins aus einem festgefügtten Umfeld, das sich fortwährend weiterentwickelt. Das verbreitete Phänomen betrifft uns heute täglich und droht häufig, bereits instabile Gleichgewichte zum Kippen zu bringen. Es kann sich dort deutlicher zeigen, wo peripher gelegene Ortschaften oder Regionen durch starken sozialen, geografischen und morphologischen Wandel oder Umweltveränderungen betroffen sind und das Bewusstsein dafür fehlt, sodass keine Begleit- oder Gegenmassnahmen getroffen werden. Mit dem Thema *foreignness* sollen die eingeladenen Künstlerinnen und Künstler angeregt werden, sich aus verschiedenen Blickwinkeln mit Fremdheit auseinanderzusetzen in der Absicht, über die schöpferische Aktivität bei der Bevölkerung den Prozess der Wiederaneignung und Erhaltung des lokalen Kulturerbes anzustossen, der im Tal verloren zu sein scheint.

Mit dem Zweck, die Ziele möglichst zu konkretisieren und zu konzentrieren, wurde ein Angebot vorbereitet, das Dynamik, Öffnung, Teilnahme und Einbindung, Einbeziehung, Neugier und Attraktivität beinhaltet. Die gewählte Form, ein «Festival der Künste» als sozialer Treffpunkt, bietet die konkrete Möglichkeit, mit der lokalen Realität zu interagieren mittels eines von der Basis her entwickelten Angebots, das den



Installazione *CacaoCollective* di Ivo Rovira e Ana Ponce, 2016. / Installation *CacaoCollective* von Ivo Rovira und Ana Ponce, 2016.
© Ivo Rovira e Ana Ponce

curiosità e attrattività. Si è quindi optato per la formula di «festival delle arti», che poteva svolgere una funzione di polo di aggregazione sociale e di condivisione, e in concreto interagire così con la realtà locale, confrontandosi con essa mediante un'offerta proveniente dal basso e facilitando un processo partecipativo e di sviluppo urbano.

In un certo senso, l'idea era di demistificare la programmazione, portandola a una dimensione organizzativa meno istituzionale, e dunque di renderla il più eterogenea possibile, con un numero consistente di attività da tenersi in contemporanea, spesso anche di breve durata, occupando tutti gli spazi espositivi a disposizione, circa 2700 metri quadrati su tre livelli. Dunque un immenso laboratorio, una fabbrica nella fabbrica, per un'offerta trasversale di diverse espressioni artistiche, con la possibilità anche di sovrapporsi interagendo tra loro, ma sempre unite da un filo conduttore, ossia *foreignness*.

Quale direttore artistico, m'immaginavo un «pellegrinaggio» di tutta la gente che si riconosce nella forza che la produzione artistica può conferire alla causa del progetto, che proviene da ogni parte del mondo portando con sé il

proprio bagaglio artistico, così da generare quel confronto essenziale per rinnovare, arricchire e rafforzare il patrimonio culturale locale. Questo è il compito del festival, di *foreignness* e del progetto nel suo insieme.

Il programma ha visto e vedrà al lavoro artisti di ogni età e provenienza, che si riconoscono nel progetto e intendono contribuire fattivamente allo stesso, partendo da un comune denominatore: calarsi nella realtà locale, interagire con essa nei vari ambiti, non da ultimo quello ambientale, e creare con e per il «luogo», lasciando un segno riconoscibile nel tempo. Se il visitatore può sin qui avere l'impressione di confrontarsi con una serie di mostre, di fatto il lavoro che le ha rese possibili è stato certamente di creazione progettuale da parte dei vari artisti, che hanno coinvolto per la gran parte attori locali che, con i loro prodotti e servizi, sono di fatto parte integrante dei lavori esposti.

Si sono così susseguiti artisti quali l'italiana Anna Galtarossa con l'installazione *kamchatka '16*, l'argentino Daniel Gonzalez con *paper building*, l'austriaco Oliver Ressler con il lavoro cinematografico *Confronting Comfort's Continent*, il ticinese Fabrizio Giannini con

schlosshotel pension riviera e il collettivo spagnolo Ivo Rovira e Ana Ponce con *cacao collective*, una suggestiva installazione rievocativa dell'intero ciclo produttivo del cacao (strettamente collegato non solo alla tradizione bleniese e alla sua emigrazione, ma anche alla sede stessa, poiché nella fabbrica Cima Norma si produceva, appunto, cioccolato). Più recentemente si è potuto contare sulla presenza dell'israeliano Yuval Avital con *three grades of foreignness*, mentre è ancora in corso il progetto *ch terraforming* della ticinese Miki Tallone.

Queste sono solo alcune delle proposte che la Fondazione ha presentato al suo pubblico nel corso dei suoi primi otto mesi di vita: lavori che hanno dato nuova linfa alla fabbrica e che con la loro presenza hanno contribuito a rafforzare quel «fil rouge» di dialogo con il territorio e la sua gente.

Autore: Franco Marinotti è ideatore del progetto *PLAY* platform for film & video iniziato con l'apertura della Galleria Play Gallery for still & motion pictures a Berlino nel 2000, piattaforma dedicata alla produzione e presentazione di progetti d'arte sperimentale e d'indagine sociopolitica. Dal 2015 è direttore artistico e presidente della Fondazione La Fabbrica del Cioccolato.
f.marinotti@chofact.ch
www.lafabbricadelcioccolato.ch

Processo della partecipazione e della regionale sviluppo facilitato.

In un certo senso, l'idea era di demistificare la programmazione, portandola a una dimensione organizzativa meno istituzionale, e dunque di renderla il più eterogenea possibile, con un numero consistente di attività da tenersi in contemporanea, spesso anche di breve durata, occupando tutti gli spazi espositivi a disposizione, circa 2700 metri quadrati su tre livelli. Dunque un immenso laboratorio, una fabbrica nella fabbrica, per un'offerta trasversale di diverse espressioni artistiche, con la possibilità anche di sovrapporsi interagendo tra loro, ma sempre unite da un filo conduttore, ossia *foreignness*.

Il programma ha visto e vedrà al lavoro artisti di ogni età e provenienza, che si riconoscono nel progetto e intendono contribuire fattivamente allo stesso, partendo da un comune denominatore: calarsi nella realtà locale, interagire con essa nei vari ambiti, non da ultimo quello ambientale, e creare con e per il «luogo», lasciando un segno riconoscibile nel tempo. Se il visitatore può sin qui avere l'impressione di confrontarsi con una serie di mostre, di fatto il lavoro che le ha rese possibili è stato certamente di creazione progettuale da parte dei vari artisti, che hanno coinvolto per la gran parte attori locali che, con i loro prodotti e servizi, sono di fatto parte integrante dei lavori esposti.

Si sono così susseguiti artisti quali l'italiana Anna Galtarossa con l'installazione *kamchatka '16*, l'argentino Daniel Gonzalez con *paper building*, l'austriaco Oliver Ressler con il lavoro cinematografico *Confronting Comfort's Continent*, il ticinese Fabrizio Giannini con *schlosshotel pension riviera* e il collettivo spagnolo Ivo Rovira e Ana Ponce con *cacao collective*, una suggestiva installazione rievocativa dell'intero ciclo produttivo del cacao (strettamente collegato non solo alla tradizione bleniese e alla sua emigrazione, ma anche alla sede stessa, poiché nella fabbrica Cima Norma si produceva, appunto, cioccolato). Più recentemente si è potuto contare sulla presenza dell'israeliano Yuval Avital con *three grades of foreignness*, mentre è ancora in corso il progetto *ch terraforming* della ticinese Miki Tallone.

Processo della partecipazione e della regionale sviluppo facilitato.

In un certo senso, l'idea era di demistificare la programmazione, portandola a una dimensione organizzativa meno istituzionale, e dunque di renderla il più eterogenea possibile, con un numero consistente di attività da tenersi in contemporanea, spesso anche di breve durata, occupando tutti gli spazi espositivi a disposizione, circa 2700 metri quadrati su tre livelli. Dunque un immenso laboratorio, una fabbrica nella fabbrica, per un'offerta trasversale di diverse espressioni artistiche, con la possibilità anche di sovrapporsi interagendo tra loro, ma sempre unite da un filo conduttore, ossia *foreignness*.

Il programma ha visto e vedrà al lavoro artisti di ogni età e provenienza, che si riconoscono nel progetto e intendono contribuire fattivamente allo stesso, partendo da un comune denominatore: calarsi nella realtà locale, interagire con essa nei vari ambiti, non da ultimo quello ambientale, e creare con e per il «luogo», lasciando un segno riconoscibile nel tempo. Se il visitatore può sin qui avere l'impressione di confrontarsi con una serie di mostre, di fatto il lavoro che le ha rese possibili è stato certamente di creazione progettuale da parte dei vari artisti, che hanno coinvolto per la gran parte attori locali che, con i loro prodotti e servizi, sono di fatto parte integrante dei lavori esposti.

Autore: Franco Marinotti ha dato il progetto *PLAY* platform for film & video, che nel 2000 con la apertura della Galleria Play Gallery for still & motion pictures in Berlino ha dato il via. Questa piattaforma promuove la produzione e la presentazione di opere d'arte sperimentale e di ricerca sociopolitica. Dal 2015 è direttore artistico e presidente della Fondazione La Fabbrica del Cioccolato.
f.marinotti@chofact.ch
www.lafabbricadelcioccolato.ch

RÉSUMÉ

Depuis 2015, la fondation La Fabbrica del Cioccolato préside aux activités culturelles dans l'ancienne fabrique Cima Norma à Torre-Dangio, dans la vallée de Blenio. Pendant des décennies, l'entreprise a contribué à la subsistance de la population locale. La fondation n'a pas seulement pour but de conserver et de cultiver ce patrimoine industriel, elle veut aussi faire en sorte de pouvoir perpétuer le bien-être social dont la fabrique était autrefois partie prenante. Le choix s'est porté sur un projet conçu comme un laboratoire artistique qui doit analyser les effets réciproques entre l'art, avec ses formes d'expression les plus diverses, et l'environnement comme héritage culturel et social, et évaluer la traduction politique future de ces interactions. Il convient d'accorder une attention particulière aux effets sur le tissu social de la vallée. C'est ainsi qu'est né le projet multidisciplinaire *foreignness* (le fait d'être étranger) dont l'objet est d'étudier les différentes formes et conditions de l'état d'étranger et de déraciné privé de son environnement pérenne. En tant que «Festival des arts», le projet englobera diverses formes d'expressions artistiques qui dialogueront entre elles et livreront un éclairage sur l'état d'étranger sous différents points de vue.

SUMMARY

Since 2015 the foundation La Fabbrica del Cioccolato has been managing the cultural activities in the former chocolate factory Cima Norma in Torre-Dangio in Blenio Valley (Ticino). The factory contributed to the livelihood of the local population for decades. The foundation's mission is therefore not only to preserve and continue to foster its industrial heritage, but also to ensure the continued social well-being of the valley population. The project that has been chosen is conceived as an artistic laboratory and will analyse the interaction between art in its various expressive forms, and the local reality as an evolving cultural and social heritage. The analysis is also focused on the impact on the social fabric of the valley. The multidisciplinary project *foreignness* addresses different forms and conditions of being foreign and uprooted from a tightly-knit environment. As a *Festival of Arts*, the project will include various artistic expressions, which will enter a dialogue with one other and illuminate the theme of *foreignness* from various angles.

LOST & FOUND – ESSAIS POÉTIQUES

LOST & FOUND – POETISCHE VERSUCHE

HÉLÈNE DE RYCKEL

Souhaitant rendre ses collections et ses expositions temporaires accessibles à un public toujours plus large, le Musée Ariana, Musée suisse de la céramique et du verre, a collaboré en 2016 avec trois étudiants du master Trans de la HEAD – Genève et la maison de quartier des Libellules à Genève. Des intérêts communs associés à la proximité géographique ont permis de nouer un lien étroit entre les acteurs d'un quartier et ceux d'une institution culturelle. Dans un premier temps, les habitants du quartier des Libellules, avec sa population métissée, ont été invités à découvrir le musée et ses collections. Moment de découverte et de partage d'un lieu souvent inconnu pour eux, du matériau céramique et de la richesse des décors qui rappellent pour certains leurs pays d'origine. Puis, lors d'un workshop organisé à la maison de quartier, les habitants, toutes générations confondues, ont réalisé des pièces en faïence sur le thème des objets perdus et trouvés. Le résultat de cet atelier a donné matière à une exposition au musée, mise en scène par les étudiants de la HEAD.

NAISSANCE D'UN PROJET

Le projet *Lost & Found* a été conçu par trois étudiants, Hugo Hemmi, Margret Gyda et Carisa Mitchell, dans le cadre du master Trans à la Haute école d'art et de design (HEAD) de Genève, et développé en collaboration avec la maison de quartier des Libellules de Vernier et le Musée Ariana de Genève. Le master Trans en arts visuels soutient et développe régulièrement des actions qui lient l'art et la société. La maison de quartier des Libellules, considérée comme une «deuxième maison» par ses habitants, est un lieu d'accueil, d'échange, d'écoute et de convivialité. Le Musée Ariana, pour sa part, a la volonté de rendre ses collections permanentes comme ses expositions temporaires accessibles à un public de plus en plus large (enfants, aînés, adultes, personnes en situation de handicap, personnes migrantes...). Le musée, qui possède une collection de céramique provenant de différentes régions du globe, collabore avec des communautés ou organismes multiculturels pour interroger le rapport à l'autre et la richesse des interactions entre les différentes cultures. C'est pourquoi ce projet a été accepté avec enthousiasme. Faire du musée un lieu convivial et accessible à tous est un objectif primordial pour l'institution.

Les étudiants ont démarré leur projet en allant à la rencontre des habitants lors des cours de français donnés à la maison de quartier. Ils ont pu expliquer à une quarantaine de femmes le projet, son thème et son déroulement. La thématique de l'objet perdu-trouvé a permis de toucher toutes les générations et toutes les cultures confondues. À cette occasion, les étudiants ont rencontré un adolescent qui fréquente régulièrement la maison de quartier et l'ont intégré dès le début au projet afin de l'engager pour «l'atelier terre».

En février 2016, deux visites du Musée Ariana ont été proposées aux habitants du quartier afin de découvrir de fond en comble un lieu souvent méconnu, d'en

Im Bestreben, seine Sammlungen und Wechselausstellungen einem immer breiteren Publikum zugänglich zu machen, arbeitete das Schweizer Keramik- und Glasmuseum Ariana in Genf 2016 mit drei Trans-Master-Studierenden der HEAD Genève und dem Quartierzentrum Les Libellules in Vernier zusammen. Gemeinsame Interessen und zugleich die geografische Nähe trugen dazu bei, ein enges Band zwischen den Akteuren eines Quartiers und einer Kulturinstitution zu knüpfen. Zunächst wurden die Bewohnerinnen und Bewohner des Libellules-Quartiers, in dem eine bunt gemischte Bevölkerung lebt, zu Führungen durch das Museum und seine Sammlungen eingeladen. Dabei lernten sie nicht nur einen für viele unbekannten Ort, sondern auch den Werkstoff Ton und eine Fülle von Keramik-Dekorationen kennen, die manche an ihre alte Heimat erinnerten. Anschliessend formten die Bewohner quer durch alle Generationen im Rahmen eines Workshops, der im Quartierzentrum stattfand, Gegenstände aus Ton über das Thema des verlorenen und wiedergefundenen Objekts. Ihre Arbeiten wurden in einer von den Studierenden der HEAD eingerichteten Ausstellung im Musée Ariana gezeigt.

ENTWICKLUNG EINES PROJEKTS

Das Projekt *Lost & Found* beruht auf einer Partnerschaft, die von drei Trans-Master-Studierenden der HEAD Genève, Hugo Hemmi, Margret Gyda und Carisa Mitchell, in Zusammenarbeit mit dem Quartierzentrum Les Libellules in Vernier und dem Genfer Musée Ariana initiiert wurde. Im Trans-Master-Studium in Visual Arts werden regelmässig Aktionen entwickelt und unterstützt, die Kunst und Gesellschaft verbinden. Das Zentrum Les Libellules, das die Quartierbewohner als «zweites Wohnhaus» betrachten, ist ein Begegnungsort, der im Zeichen von Austausch und Geselligkeit steht. Das Musée Ariana ist seinerseits bestrebt, seine permanente Sammlung wie seine Wechselausstellungen einem immer breiteren Publikum (Kinder, Senioren, Erwachsene, Personen mit Behinderung, Migranten ...) zugänglich zu machen. Das Museum, das eine Sammlung von Keramiken aus aller Welt besitzt, arbeitet mit multikulturellen Gemeinschaften oder Organisationen zusammen, um sich mit dem Verhältnis zum anderen und der Fülle interkultureller Beziehungen auseinanderzusetzen. So fand dieses Projekt eine begeisterte Aufnahme. Das Museum in einen allen zugänglichen Ort der Geselligkeit zu verwandeln, ist eines der Hauptziele der Institution.

Für die Umsetzung ihres Projekts besuchten die Studierenden zunächst die Bewohnerinnen und Bewohner im Rahmen des im Quartierzentrum angebotenen Französischunterrichts. Sie konnten ihr Vorhaben, die Thematik und den Ablauf etwa 40 Frauen erläutern. Das Thema des verlorenen und wiedergefundenen Objekts spricht alle Generationen und alle Kulturen an. Bei dieser Gelegenheit lernten die Studierenden einen jungen Mann kennen, der das Quartierzentrum



Passeport en faïence réalisé lors du workshop. / Pass aus Fayence, der im Workshop geschaffen wurde. © Margret Gyda



Workshop du 5 et 6 mars 2016 à la maison de quartier des Libellules. / Workshop vom 5. und 6. März 2016 im Quartierzentrum Les Libellules.
© Carisa Mitchell

percevoir le fonctionnement et la diversité des métiers exercés. «Ne faut-il pas avoir nécessairement fait des études d'histoire de l'art pour travailler dans un musée?» nous a demandé une habitante.

Ces visites ont également donné envie de s'approprier le matériau céramique qui fait partie de notre vie quotidienne. La grande diversité de la collection et en particulier la typologie singulière des décors de certaines pièces exposées rappellent pour certains leur pays d'origine. Lors de la première visite, de nombreuses mamans ont ainsi pu partager, échanger leurs expériences pendant que leurs jeunes enfants, qui les accompagnaient, écoutaient de drôles d'histoires de dragons. La seconde visite, un mercredi après-midi, était destinée aux enfants et aux adolescents scolarisés; elle a favorisé le contact avec trois adolescents qui ont pris plus tard une réelle place de médiateurs culturels dans ce projet.

Les habitants sont ensuite partis au centre-ville visiter le Bureau des objets

trouvés où ils ont découvert des objets bien insolites. Si on perd facilement son parapluie, ses clés ou son portefeuille, il est plus rare d'égarer ses lingots d'or ou son déambulateur.

Les visiteurs ont à cette occasion pu saisir le fonctionnement d'un tel bureau et également parler de leurs expériences. Le thème objet perdu-trouvé a rappelé pour certains le souvenir d'objets abandonnés dans l'urgence et à jamais perdus.

LA MAIN À LA PÂTE

Lors du week-end du 5 et 6 mars 2016, un «atelier terre» a été proposé aux habitants dans les locaux même de la maison de quartier. Ce lieu, où règne une ambiance chaleureuse et conviviale, est bien connu et fréquenté par les habitants. Ceux-ci ont ainsi pu mettre la main à la pâte en modelant un ou des objets perdus ou qu'ils n'avaient pas envie d'égarer. Près de 500 kilos de faïence ont été livrés. Cette terre a été malaxée et façonnée afin que chacun crée une œuvre unique. Plus de cent

vingt personnes, dont de nombreuses familles avec enfants, sont ainsi passées à la maison de quartier, soit pour découvrir le travail de la terre, modeler un objet, échanger avec les autres habitants leurs expériences, soit, tout simplement, pour regarder et passer un moment riche en émotions.

Les trois étudiants, aidés d'adolescents, se sont chargés de la cuisson au CERCCO (Centre d'expérimentation et de réalisation en céramique contemporaine de la HEAD – Genève). Ces derniers ont ainsi pu découvrir tout le processus de la réalisation des pièces. Après de nombreuses heures de préchauffage, de cuisson et de refroidissement, la porte du four s'est enfin ouverte, les objets sont apparus dans toute leur splendeur.

VISUALISATION DU PROJET

Après discussions et réflexions entre les étudiants et la direction du Musée Ariana, la décision d'exposer les œuvres dans «l'espace lounge» et de les présenter sur deux vitrines de la salle d'étude

régulièrement besucht und den sie als Mitarbeiter des «Ton-Workshops» von Anfang an in ihr Projekt integrierten.

Im Februar 2016 wurden für die Quartierbewohner zwei Museumsführungen veranstaltet, auf denen sie einen meist kaum bekannten Ort von Grund auf kennenlernen und seinen Betrieb sowie die Vielfalt der in ihm ausgeübten Tätigkeiten entdecken konnten. «Muss man nicht unbedingt Kunstgeschichte studiert haben, um in einem Museum zu arbeiten?», fragte uns eine Bewohnerin.

Die Führungen weckten bei den Besucherinnen und Besuchern den Wunsch, sich mit dem Werkstoff Ton, der Teil unseres Alltags ist, vertraut zu machen. Die grosse Vielfalt der Sammlung und insbesondere die einzigartige Typologie der Dekorationen bestimmter Exponate erinnerten einige an ihre Heimat. So konnten beim ersten Besuch zahlreiche Mütter ihre Erfahrungen austauschen, während die Kinder, die sie begleiteten, lustige Drachengeschichten zu hören bekamen. Die zweite Führung an einem Mittwochnachmittag richtete sich an Schülerinnen und Schüler unterschiedlichen Alters. Unter ihnen befanden sich drei Jugendliche, die später als Kulturvermittler eine echte Funktion im Projekt erhielten.

Anschliessend besuchten die Bewohner im Stadtzentrum das Fundbüro, wo man ihnen die seltsamsten Objekte zeigte. Regenschirm, Schlüssel oder Brieftasche mag man zwar leicht verlieren, doch kommt es eher selten vor, dass man Goldbarren oder seinen Rollator irgendwo liegen oder stehen lässt.

Bei dieser Gelegenheit lernten die Besucherinnen den Betrieb eines Fundbüros kennen und konnten ihre Erfahrungen austauschen. Das Fundobjekt-Thema erinnerte einige an Gegenstände, die sie in der Not zurücklassen und für immer aufgeben mussten.

HAND ANLEGEN

Am Wochenende vom 5. und 6. März 2016 wurde den Bewohnerin-

nen und Bewohnern in den Räumen des Quartierzentrums ein «Ton-Workshop» angeboten. Aufgrund seiner angenehmen und geselligen Ambiance erfreute sich dieser Ort bei den Bewohnern grosser Beliebtheit und wird gerne besucht. So konnten diese selber Hand anlegen und eines oder mehrere Objekte modellieren, die ihnen abhanden gekommen waren oder die sie nicht verlieren wollten. Fast 500 kg Ton wurden geliefert, geknetet und zu Einzelstücken geformt. Mehr als 120 Personen, darunter zahlreiche Familien mit Kindern, kamen ins Zentrum, um entweder die Töpferarbeit zu entdecken, ein Objekt zu modellieren und mit anderen ihre Erfahrungen auszutauschen, oder um einfach den anderen zuzusehen und einen emotionsreichen Moment zu erleben.

Von Jugendlichen assistiert, besorgten die drei Studierenden das Brennen der Objekte im CERCCO (Centre d'expérimentation et de réalisation en céramique contemporaine der Haute école d'art et de design – Genf). So lernten die Jugendlichen den gesamten Herstellungsprozess der Stücke kennen. Nach vielen Stunden des Erhitzens, Brennens und Abkühlens wurde der Ofen endlich wieder geöffnet, und die vollendeten Objekte kamen zum Vorschein.

VISUALISIERUNG DES PROJEKTS

Nach Überlegungen und Diskussionen zwischen den Studierenden und der Museumsdirektion wurde der Entscheid getroffen, die Werke in der «Lounge» auszustellen und in zwei Vitrinen aus dem Studienraum des Museums zu präsentieren. Die «Lounge» ist ein Durchgangsort, den alle Museumsgäste durchqueren müssen, die ins erste Obergeschoss gelangen wollen. Die üblicherweise mit alten Gegenständen gefüllten Vitrinen ermöglichen dem Publikum, Stilvergleiche an einer grossen Anzahl von Stücken vorzunehmen. Aufgrund ihres altmodischen und akademischen Charakters geschätzt – man sieht



Musée Ariana: objets réalisés lors du workshop. / Musée Ariana: Objekte, die im Workshop geschaffen wurden. © Arthur Miffon

du musée a été prise. Cet espace est un lieu de passage, de circulation où tout visiteur doit obligatoirement passer pour se rendre au premier étage. Les vitrines, habituellement remplies d'objets anciens, permettent au public de comparer les styles sur un grand nombre de pièces. Apprécies aussi pour leur côté désuet et académique – souvent utilisées dans un musée d'objets préhistoriques ou dans un bureau des objets trouvés –, elles permettent, de plus, de rassembler les objets en série, de les classer afin d'obtenir un effet d'accumulation mettant en valeur ce travail collectif intergénérationnel.

Les étudiants se sont chargés de la communication et de la promotion de ce projet avec l'aide des collaborateurs du musée. Un carton, un dépliant explicatif à l'attention des visiteurs et des affiches, placées dans la cité de Calvin, ont été réalisés afin d'assurer la visibilité de ce projet participatif. Lors du vernissage de l'exposition, les habitants du quartier, extrêmement nombreux et

venus en famille, ont pu découvrir avec joie et une certaine fierté leurs œuvres dans les vitrines qui, avec un ensemble d'objets diversifiés, constituaient un véritable témoignage des parcours personnels des habitants du quartier.

Durant l'exposition, qui s'est déroulée du 3 juin au 5 septembre 2016, des visites publiques ont été organisées et assumées avec la collaboration de Raby, Madhi et Efreim, trois adolescents de la maison de quartier. Après discussions avec une médiatrice culturelle, ils ont pris en charge ces visites qu'ils ont personnalisées en proposant deux «top 5»: l'un portait sur les objets les plus beaux, l'autre sur les plus inattendus. Ils ont aussi cherché à comprendre et à expliquer le pourquoi d'une réalisation, telle que la pièce «perdre une pizza», dont l'auteur ayant quitté son pays d'origine n'a jamais retrouvé le goût de son enfance. Spontanéité, partage et échanges avec le public ont été les maîtres mots de ces visites.

Ce projet, qui s'est déroulé sur une période de neuf mois, a été l'occasion pour les habitants du quartier des Libellules, toutes origines et générations confondues, non seulement de découvrir un musée et de dialoguer autour des collections provenant d'autres cultures, mais également d'échanger avec les personnes qui y travaillent. Aller à la rencontre des autres, de leurs habitudes et de leurs traditions grâce à un matériau commun à tous, la céramique, a aidé à mieux appréhender ce lieu qui peut paraître austère et sélectif. Passer la porte d'un musée, c'est un pas de géant pour certains, le second sera peut-être plus facile à faire.

*Auteure: Hélène de Ryckel est responsable de la médiation culturelle au Musée Ariana, Musée suisse de la céramique et du verre, à Genève.
<http://institutions.ville-geneve.ch/fr/ariana/marie-helene.de-ryckel@ville-ge.ch>*

se häufig in einem Museum für prähistorische Objekte oder im Fundbüro –, erlauben sie zudem, die Gegenstände in Serien anzuordnen und einen Kumulierungseffekt zu erzielen, der diese intergenerationelle Gemeinschaftsarbeit weiter aufwertet.

Mit Hilfe der Museumsmitarbeitenden übernahmen die Studierenden die Kommunikation und die Werbung für dieses partizipative Projekt, auf das ein Flyer, ein Faltprospekt mit Erklärungen für die Besucherinnen und Besucher sowie Plakate in der Stadt aufmerksam machten. Anlässlich der Vernissage konnten die in grosser Zahl mit der ganzen Familie erschienenen Quartierbewohner voller Freude und nicht ohne Stolz die vielgestaltigen Objekte in den Vitrinen entdecken, die gesamthaft von den Schicksalen der Quartierbewohner zeugten.

Während der Ausstellung, die vom 3. Juni bis 5. September 2016 dauerte, fanden unter Mitarbeit von drei Jugendlichen des Quartierzentrums, Raby, Madhi und Efreim, öffentliche Führungen statt. Nach Gesprächen mit einer Kulturvermittlerin stellten sie sich dieser Aufgabe, der sie mit dem Angebot von zwei «Top 5» – die fünf schönsten und die fünf überraschendsten Objekte – eine persönliche Note gaben. Darüber hinaus suchten sie auch das Warum eines bestimmten Gegenstands zu verstehen und zum Beispiel den Grund für das Stück «eine Pizza verlieren» herauszufinden, dessen Urheber nach dem Wegzug aus seiner Heimat nie mehr den Geschmack seiner Kindheit wiederfand. Spontaneität, Teilen und Austausch waren die Schlüsselwörter dieser Führungen.

Das Projekt, das neun Monate dauerte, bot den Bewohnerinnen und Bewohnern des Libellules-Quartiers jeglicher Herkunft und quer durch alle Generationen die Gelegenheit, nicht nur ein Museum kennenzulernen und über die Sammlungen aus anderen Kulturen Gespräche zu führen, sondern sich

auch mit den Personen auszutauschen, die dort arbeiten. Die Begegnung mit anderen, ihren Gewohnheiten und Traditionen mittels des allen gemeinsamen Werkstoffs Ton half ihnen, diesen Ort, der nüchtern und exklusiv erscheinen mag, besser zu verstehen. Ein Museum zu betreten, ist für manche ein Riesenschritt, doch vielleicht wird nun der nächste Schritt leichter fallen.

*Autorin: Hélène de Ryckel ist verantwortlich für die Kunstvermittlung im Musée Ariana, Musée Suisse de la céramique et du verre, in Genf.
<http://institutions.ville-geneve.ch/fr/ariana/marie-helene.de-ryckel@ville-ge.ch>*

RIASSUNTO

Nell'intento di rendere accessibili a un pubblico sempre più ampio le proprie collezioni e mostre temporanee, il Museo svizzero della ceramica e del vetro Ariana di Ginevra nel 2016 ha collaborato con tre studenti del Master Trans della HEAD Genève e con il quartiere Les Libellules di Vernier. Gli interessi comuni e la vicinanza geografica hanno favorito l'instaurarsi di stretti legami tra gli attori di un quartiere e di un'istituzione culturale. In un primo passo gli abitanti del quartiere di Les Libellules, nel quale convive una popolazione eterogenea, sono stati invitati a visite guidate attraverso il museo e le sue collezioni. Qui hanno potuto scoprire non soltanto un luogo sconosciuto ai più, ma anche la creta e una ricchezza di decorazioni ceramiche che a molti hanno ricordato la propria patria. Nel quadro di un workshop che si è tenuto nel quartiere, gli abitanti di tutte le generazioni hanno poi dato forma a manufatti in argilla sul tema dell'oggetto perduto e ritrovato. I loro lavori sono stati esposti presso l'Ariana in una mostra allestita dagli studenti della HEAD.

SUMMARY

In an attempt to open our collections and temporary exhibitions to an ever-growing audience, the Swiss Glass and Ceramics Museum Ariana in Geneva entered into cooperation with three Trans-Master students from HEAD Geneva and the community centre Les Libellules in Vernier in 2016. Common interests and geographical proximity helped to create a close bond between residents and the local cultural institution. To start with the residents of the Libellules neighbourhood, which is home to a very mixed population, were invited to a guided tour of the museum and its collections where they were not only confronted with an as yet unfamiliar space but also clay as a material to work with and a wealth of ceramic ornaments many of which reminded them of their places of origin. Afterwards, in a workshop, residents across all generations were invited to create clay artifacts based on the theme of the lost and found object. Their works were then shown in an exhibition at the Ariana Museum curated by HEAD students.

ZÜRCHER!NNEN MACHEN. EINE ANLEITUNG ZUR SELBST(V)ERKENNUNG

«ZÜRCHER!NNEN MACHEN». (DÉ)CONSTRUCTION DE LA CONNAISSANCE DE SOI: UN MODE D'EMPLOI

GÜLTEN AKGÜNLÜ

Das Oral History Projekt und die Wanderausstellung «ZürcherInnen machen» befasst sich mit Zugehörigkeit und Migration im Kanton Zürich. Die Tournee startete am 10. Juni 2017 an den Kulturtagen in Thalwil. An sechs thematischen Stationen werden die Besucherinnen und Besucher der Ausstellung eingeladen, Fragen nach Zugehörigkeit, Vorurteilen, Migration und kollektiver bzw. individueller Identität auf spielerische und kritische Weise nachzugehen. Im Zentrum stehen Aussagen von Einheimischen und Zugezogenen zu Fremd- und Eigenbeschreibungen hinsichtlich ihrer zugeschriebenen, geografischen oder familiären Herkunft, ihres Migrationshintergrunds bzw. -vordergrunds. Sie benennen die Kriterien des Dazugehörens zu einer bestimmten Gemeinschaft und zeigen dadurch das Spannungsverhältnis der Begriffe Migration und Zugehörigkeit auf. Die Ausstellung öffnet den weiten Bogen mithilfe einer partizipatorischen und performativen Szenografie. «ZürcherInnen machen» ist dank der Zusammenarbeit mit lokalen Kulturinstitutionen im ganzen Kanton Zürich als Pop-up-Ausstellung zu sehen. Sie kann aber auch online besucht und durchgespielt werden.

KONSTRUIERTE IDENTITÄT

«Ja klar, ich bin Zürcherin!

Schweizerin, hmm nein, als Schweizerin fühle ich mich weniger.»

–

«Nein nein, als Zürcher sehe ich mich nicht.

Ich bin aber Schweizer, hab' ja meinen Schweizer Pass.»

Diese beiden Statements stammen aus den Oral History Videointerviews und geben einen Einblick, was die Ausstellungsbesuchenden erwartet. Mit solchen und ähnlichen Aussagen werden sie spielerisch und kritisch zur Selbst(v)erkennung angeregt. Selbsterkennung zum einen, weil gemeinsam Geteiltes wie Werte oder Einstellungen zum Vorschein kommen und den Besuchenden bewusst machen, dass Identität aus diversen Versatzstücken konstruiert ist. Zum anderen stellt sich aber auch eine Verkenntung des Selbst ein: Die vermeintlich bestens bekannte eigene Identität erscheint auf einmal brüchig. Das Hin und Her zwischen Eigenem und Fremdem regt sie zum ständigen Hinterfragen ihrer selbst- und fremdkonstruierten Identität an.

Wer ist Einheimischer? Wann werden aus den Zugezogenen Einheimische? Bin ich noch eine Ausländerin, ein Ausländer oder schon eine Schweizerin, ein Schweizer, jedoch noch mit Migrationshintergrund? Wann sehe ich mich selbst als Schweizerin, Schweizer, oder werde ich schon als solche, respektive solcher wahrgenommen? Sechs Stationen sollen die Besuchenden dazu bewegen, sich im ständigen

Le projet «Oral History» et l'exposition itinérante «ZürcherInnen machen» (Faire des Zurichois-es) questionnent l'appartenance et la migration dans le canton de Zurich. La tournée a commencé le 10 juin 2017 lors des Journées de la culture de Thalwil. Les visiteurs de l'exposition sont invités à une réflexion à la fois critique et ludique sur des thèmes liés à l'appartenance, aux préjugés, à la migration et à l'identité collective ou individuelle. Les déclarations d'indigènes et d'immigrés relatives aux autodescriptions et aux descriptions faites par les autres concernant l'origine géographique ou familiale attribuée sont au cœur de cette exposition. Elles établissent les critères de l'appartenance à une certaine communauté et montrent par là les tensions entre les notions de migration et d'appartenance. L'exposition présente un large éventail de sujets à l'aide d'une scénographie participative et performative. Grâce à la collaboration avec les institutions culturelles locales du canton entier, «ZürcherInnen machen» est présentée comme exposition itinérante. Elle peut également être visitée et parcourue en ligne.

IDENTITÉ CONSTRUITE

«Bien sûr, je suis Zurichoise!

Suisse, euh non, je me sens moins comme une Suisse.»

–

«Non, non, je ne me vois pas comme un Zurichois, mais je suis Suisse, puisque j'ai mon passeport suisse.»

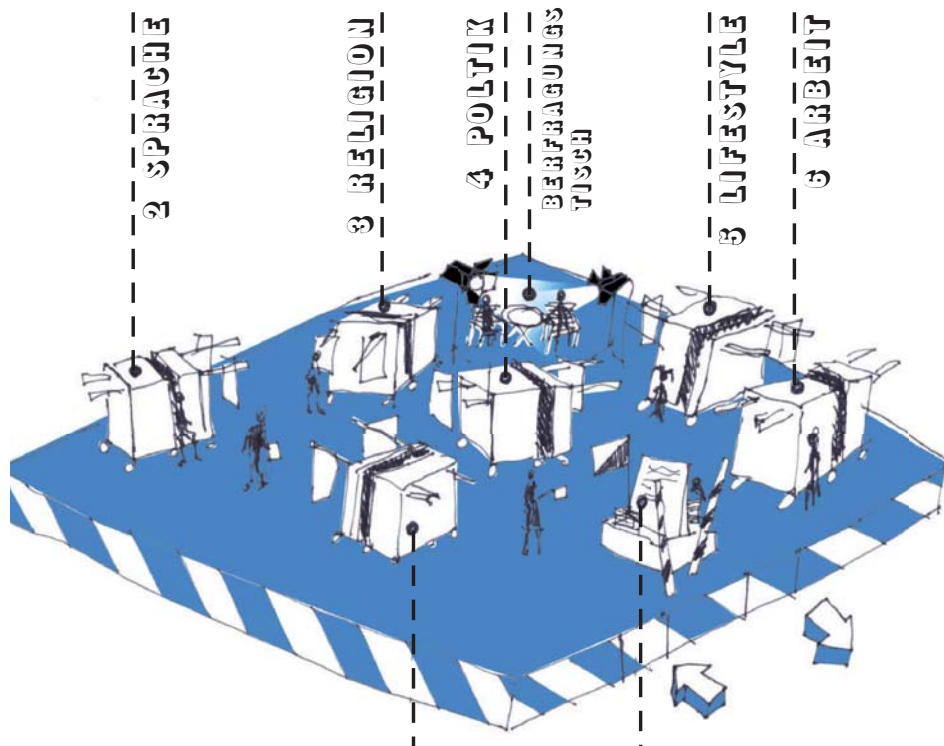
Tirées des interviews vidéo d'«Oral History», ces deux déclarations permettent de se faire une idée de ce qui attend les visiteurs. De telles déclarations sont une invitation critique et ludique à déconstruire leur connaissance de soi. D'une part, il s'agit bien de se connaître soi-même: ce que l'on partage, comme les valeurs ou les attitudes, est mis en évidence et fait prendre conscience du fait que l'identité est une construction assemblant différents lieux communs; d'autre part, l'exposition déclenche une déconstruction de la connaissance de soi: l'identité propre apparemment la mieux connue semble tout d'un coup vaciller. L'aller et retour entre ce qui nous est propre et ce qui nous est étranger incite à un questionnement permanent de l'identité construite par soi-même et par l'autre.

Qui est-ce qui est indigène? Quand les immigrés deviennent-ils indigènes? Suis-je encore une étrangère, un étranger, ou déjà une Suisse, un Suisse, mais *issu-e* de l'immigration? Quand est-ce que je me vois moi-même comme une Suisse ou un Suisse et quand me perçoit-on ainsi? Six stations sont conçues pour inciter les visiteurs à considérer leur propre appartenance et identité dans une autoréflexion critique et en comparaison permanente avec les autres.



**ZÜRCHER!NNEN
MACHEN**

Ausstellungslogo. / Logo de l'exposition.
© Hopping Mad, Zürich/Armin Frischknecht und
Markus Kachel



Überblick der Ausstellung: sechs Stationen, Befragungstisch sowie Eingangs- und Ausgangsbereich. / Vue d'ensemble de l'exposition: six stations, table interactive, espace d'entrée et de sortie de l'exposition. © Büro unbekannt, Berlin/Dominik Steinmann und Dan Jakob

Vergleich mit anderen selbstreflexiv und kritisch Gedanken zur eigenen Zugehörigkeit und Identität zu machen.

WO GEHÖRE ICH DAZU?

Die Ausstellung *ZürcherInnen machen* fordert die Besuchenden auf, sich zu positionieren und sich selber ein Bild zu machen über ihr Eigen- und Fremdbild sowie ihre Wahrnehmung des Anderen. Konkret geschieht diese Auseinandersetzung an sechs thematischen Stationen zu Sprache, Politik, Arbeit, Lebensstil, Religion und Diskriminierung. Die Themen der Stationen beziehen sich auf staatliche und kantonale Integrationskriterien und wurden um lebensweltliche Erfahrungsbereiche erweitert.

Zu jeder Station hat das kuratorische Team (Gülten Akgünlü, Gaby Fierz, Thomas Gull und Johan Rochel) passende Aussagen aus den Oral History Videointerviews mit Einwohnerinnen und Einwohnern des Kantons Zürich zusammengeschnitten. Die Auswahlkriterien für Interviewpartnerinnen und -partner waren Wohnort, Geschlecht, Alter, Herkunftsland/Herkunftsland der Eltern, Aufenthaltsdauer, Ausbildung und Tätigkeit (professionell/ehrenamtlich), wobei der Aufenthaltsstatus als staatlich bestimmtes Kriterium bewusst ausgeschlossen wurde.

Die Interviews verdeutlichen als Video-Inputs an den Stationen die Bandbreite der Sichtweisen auf Zugehörigkeit und Migration im Kanton Zürich. Sie

dienen den Besuchenden als Orientierung. Eingebundene Facts and Figures geben zudem Informationen zu den jeweiligen Themen.

Die Besuchenden werden an den einzelnen Stationen befragt und positionieren sich im Vergleich zu den Video-Inputs sowie nachfolgenden Facts and Figures immer wieder neu. Hier ein exemplarischer Einblick in dieses provokative und anregende Frage-Antwort-Spiel und eine kurze Beschreibung der jeweiligen Stationen.

Station 1: Sprache

«Müssen *ZürcherInnen* Züridütsch sprechen?» – «Ich würde meinen Basler Dialekt nie aufgeben, bezeichne mich aber trotzdem und stolz als *ZürcherIn*.»

QUELLE EST MON APPARTENANCE?

L'exposition *ZürcherInnen machen* invite les visiteurs à se positionner et à se faire soi-même une idée de l'image de soi et de celle qu'ils renvoient aux autres, ainsi que de leur perception des autres. Concrètement, cette confrontation se fait dans six stations, consacrées à la langue, à la politique, au travail, au style de vie, à la religion et à la discrimination. Ces sujets se réfèrent aux critères d'intégration nationaux et cantonaux, enrichis par différents domaines d'expérience quotidienne.

L'équipe des curateurs (Gülten Akgünlü, Gaby Fierz, Thomas Gull et Johan Rochel) a réalisé un montage adapté à chaque station à partir des interviews vidéo d'«Oral History» menées avec des habitants du canton de Zurich. Les critères pour le choix des personnes interviewées ont été le domicile, le sexe, l'âge, le pays d'origine de la personne ou de ses parents, la durée de séjour, la formation et l'activité (professionnelle ou bénévole), le statut de séjour étant délibérément exclu en tant que critère officiel.

Les interviews présentées sous forme de contributions vidéo dans les différentes stations mettent en évidence un large éventail de vues sur l'appartenance et la migration dans le canton de Zurich. Elles servent d'orientation aux visiteurs. Les faits et chiffres insérés fournissent des informations complémentaires sur les différents sujets.

Les visiteurs sont interrogés dans les diverses stations et se repositionnent à chaque fois en fonction des vidéos et des faits et chiffres indiqués. Voici quelques exemples permettant de se faire une idée de ce jeu de questions et réponses provocateur et stimulant, ainsi qu'un bref descriptif des différentes stations.

Station 1: Langue

«Les Zurichois doivent-ils parler le zurichois?» – «Je n'abandonnerai

jamais mon dialecte bâlois, mais je me considère quand même comme un Zurichois, et j'en suis fier.»

La station consacrée à la langue problématise l'identification de l'être humain par la langue. Elle pose la question de l'importance de la ou des langues et du rôle du dialecte dans l'appartenance.

Station 2: Politique

«Les Zurichois doivent-ils connaître le nom des membres du Conseil d'État?» – «La politique suisse est de toute façon insignifiante; il y a des choses plus importantes.»

Dans la station consacrée à la politique, les visiteurs sont confrontés aux questions politiques au sens large: participation et attitudes politiques, mais aussi engagement social et idées sur une bonne vie commune.

Station 3: Travail

«A-t-on le droit d'être Zurichois si l'on ne paie pas d'impôts?» – «Oui, oui, on veut bien notre argent, mais nous n'avons même pas le droit de vote et d'éligibilité.»

Migration de travail, prestations de l'aide sociale ou salaires mirobolants de banquiers sont des thèmes souvent cités. Mais dans quelle mesure les clichés et préjugés jouent-ils ici un rôle? Dans la station consacrée au travail, les visiteurs prennent conscience de leur propre partialité.

Station 4: Style de vie

«A-t-on le droit d'être Zurichois si l'on ne participe pas à la Street Parade?» – «C'est de la culture vivante. Tu dois l'avoir vécu; autrement, tu n'as qu'à déménager à Saint-Gall.»

La station consacrée au style de vie explore le spectre entre une forte individualisation et l'identité collective, qui se manifeste notamment dans le style de vie. Tatouages ou piercings, végétalisme ou transports publics: le style de vie reflète l'identité et l'individualité.

Station 5: Religion

«A-t-on le droit d'être Zurichois si l'on met en question la liberté de religion?» – «Inch'Allah, non!»

Les idées et attitudes à l'égard de la religion sont fortement marquées par les clichés hostiles véhiculés par les médias. Hormis les préjugés sur les communautés confessionnelles, cette station aborde aussi des questions liées à la foi vécue individuellement et/ou pratiquée.

Station 6: Discrimination

«A-t-on le droit d'être Zurichois si l'on n'a pas d'amis immigrés?» – «Mais qui est considéré comme immigré? Bon, ceux-là, ils restent de toute façon toujours entre eux.»

Les visiteurs sont confrontés à la discrimination et au racisme qui les impliquent eux-mêmes. Cet auto-examen ne repose pas toutefois sur une dichotomie rigide entre «nous» et «les autres». Ainsi, cette station permet de rendre visible le discours sur les expériences individuelles de discrimination.

DROIT DE RÉSIDENCE

Un autre élément s'ajoutant aux six stations thématiques déjà présentées est le box d'audition, où les visiteurs peuvent se soumettre à certaines heures à une audition effectuée par une commission constituée de résidents locaux.

Les critères pour obtenir le droit de résidence dans une commune zurichoise donnée peuvent être très variés, allant de la couleur des chaussettes à la citation du nom de la meilleure bière de la région, en passant par la connaissance de la culture locale ou du fonctionnement du système politique en Suisse. La composition de la commission confère aux appréciations un caractère quasi officiel. Elle devrait si possible refléter la composition de la population communale. Les membres élaborent eux-mêmes les critères ainsi qu'un questionnaire. Les personnes qui passent le test reçoivent une attestation de résidence, par exemple à Thalwil.

Die Station Sprache thematisiert die Identifikation von Menschen durch Sprache. Sie fragt nach der Wichtigkeit von Sprache(n) und der Bedeutung des Dialekts für die eigene Zugehörigkeit.

Station 2: Politik

«Müssen ZürcherInnen die Namen der Regierungsrätinnen und -räte kennen?» – «Schweizer Politik ist doch eh für die Katz, da gibt es Wichtigeres.»

An der Station Politik setzen sich die Besuchenden mit politischen Fragen in einem weiteren Sinn auseinander: Politische Teilhabe, politische Einstellungen, auch gesellschaftliches Engagement und Vorstellungen eines guten Zusammenlebens werden hier verhandelt.

Station 3: Arbeit

«Darf ZürcherIn sein, wer keine Steuern bezahlt?» – «Ja, ja, Geld will man von uns, aber ein Stimm- und Wahlrecht haben wir nicht.»

Arbeitsmigrantinnen und -migranten, Sozialhilfebezüglerinnen und -bezügler oder horrende Bankerlöhne sind gängige Schlagwörter. Doch inwiefern spielen hier Vorurteile und Klischees mit? An der Station Arbeit kommen die Besuchenden ihrer eigenen Voreingenommenheit auf die Schliche.

Station 4: Lebensstil

«Darf ZürcherIn sein, wer nicht an der Streetparade teilnimmt?» – «Das ist gelebte Kultur, das muss man miterlebt haben, sonst kannst du ja gleich nach St. Gallen ziehen.»

Die Station Lebensstil lotet die Bandbreite zwischen hochgradiger Individualisierung und kollektiver Identität aus. Diese zeigt sich mitunter im Lebensstil. Tätowiert oder gepierct, vegan oder ÖV-Nutzer, der Lebensstil spiegelt Identität und Individualität.

Station 5: Religion

«Darf ZürcherIn sein, wer die Religionsfreiheit in Frage stellt?» – «Inschallah, nicht!»

Die Vorstellungen und Haltungen bezüglich der Religion werden stark geprägt durch medial vermittelte Feindbilder. Neben Vorurteilen über Glaubensgemeinschaften beinhaltet diese Station auch Themen des individuell gelebten und/oder praktizierten Glaubens.

Station 6: Diskriminierung

«Darf ZürcherIn sein, wer keine zugezogenen Freunde hat?» – «Wer gilt denn als zugezogen? Ja, die, die bleiben ja eh immer unter sich.»

Die Besuchenden werden mit Diskriminierung und Rassismus konfrontiert, die sie selber betroffen machen. Diese Selbstprüfung bedient sich jedoch nicht nur festgefahrener und dichotomer Vorstellungen über «Wir» und «die Anderen». An dieser Station wird der Diskurs über individuelle diskriminierende Erfahrungen sichtbar gemacht.

RECHT AUF

EINWOHNER!NNENSCHAFT

Ein weiteres Element, zusätzlich zu den sechs bereits vorgestellten thematischen Stationen, ist die Befragungsbox. Hier können sich die Besuchenden zu bestimmten Zeiten einer individuellen Befragung durch die jeweils lokal bestellte *EinwohnerInnenkommission* unterziehen.

Die Kriterien zur Erlangung der *EinwohnerInnenenschaft* in der jeweiligen Zürcher Gemeinde kann von der Sockenfarbe bis hin zur Nennung des regional besten Biers, Kenntnisse lokaler Geschichte und Funktionieren des politischen Systems in der Schweiz unterschiedlich ausfallen. Einen quasi offiziellen Charakter erhalten die Beurteilungen aufgrund der Zusammensetzung der Kommission. Diese sollte, wenn möglich, die Zusammensetzung der jeweiligen Gemeindebevölkerung spiegeln. Die Mitglieder erarbeiten sich Kriterien zur Befragung und einen Fragebogen. Wer den Test besteht, erhält eine Urkunde als beispielsweise Einwohnerin oder Einwohner von Thalwil.

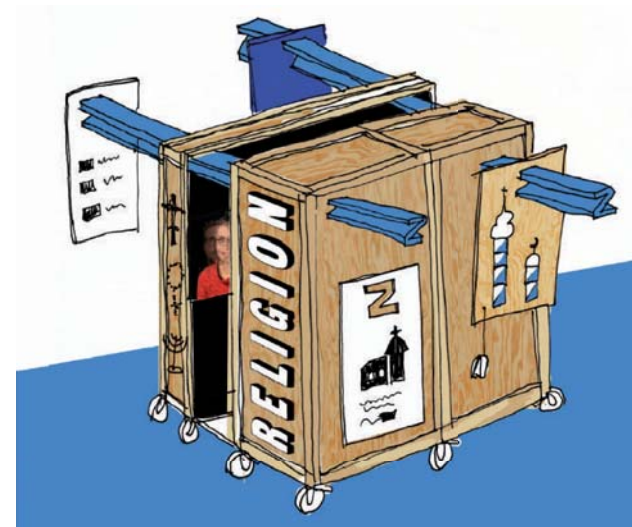
Darf die *EinwohnerInnenenschaft* durch diese *EinwohnerInnenkommission* bestimmt werden? Wer entscheidet über kommunale Zugehörigkeit? Welche Wertigkeit besitzt dieses erworbene oder verwehrt Zertifikat? Bin ich Thalwilerin bzw. Thalwiler, obwohl ich (k)einen Schweizer Pass habe? Die Befragungsbox soll diese und weitere Fragen evozieren.

Was nach dem Besuch der Ausstellung bleibt – so hoffen die Ausstellungsmacherinnen und -macher – ist das Wissen um die Konstruktivität von Identität und Zugehörigkeit. Fremdbestimmte Grenzen der Zugehörigkeit – Stereotypen, Klischees, Vorurteile und Rassismen – werden sichtbar und benennbar. Urteile, ob als Verurteilung oder Beurteilung, werden hinterfragt. Im besten Fall ist den Besuchenden das Fremde nicht mehr fremd und *ZürcherInnen* ein inkludierendes Wort. Denn:

ZürcherInnen machen, obwohl es die Zürcherin, den Zürcher nicht gibt.

ZürcherInnen machen, obwohl Zugehörigkeit kein Zustand, sondern ein Prozess ist.

Autorin: Gülden Akgünli ist Soziologin und Medienwissenschaftlerin. Sie ist Mitbegründerin und Co-Präsidentin des Vereins «Mitsimme» in Basel, der sich für die politische Partizipation von Migrantinnen und Migranten in der Region einsetzt. Seit 2016 ist Gülden Akgünli im Leitungsteam des Oral History und Ausstellungsprojekts ZürcherInnen machen.
gulten.akgunlu@gmail.com



Exemplarischer Aufbau einer Station: Filmbox und Tafeln / Modèle de présentation d'une étape: poste vidéo et panneaux. © Büro unbekannt, Berlin/Dominik Steinmann und Dan Jakob

Cette commission de résidents peut-elle déterminer le droit de résidence? Qui décide sur l'appartenance communale? Quelle est la valeur de ce certificat acquis ou refusé? Suis-je Thalwiloise ou Thalwilois même si je n'ai pas le passeport suisse? Le box d'audition doit évoquer ces questions et bien d'autres encore.

Qu'est-ce qui reste après la visite de l'exposition? L'équipe à l'origine de sa conception espère que c'est la conscience du caractère construit de l'identité et de l'appartenance. Les limites de l'appartenance imposées de l'extérieur, à savoir les stéréotypes, clichés, préjugés et racismes, sont rendues visibles et nommables. Les jugements, qu'il s'agisse de condamnations ou d'appréciations, sont mis en question. Dans le meilleur des cas, l'étranger n'est plus étranger aux visiteurs et «ZürcherInnen» est un terme inclusif. Car:

ZürcherInnen machen, même si la Zurichoise ou le Zurichois n'existe pas.

ZürcherInnen machen, même si l'appartenance n'est pas un état, mais un processus.

Auteure: Gülden Akgünli est sociologue et spécialiste des médias. Elle est cofondatrice et coprésidente de l'association Mitsimme à Bâle, qui s'engage pour la participation politique des migrants dans la région. Depuis 2016, Gülden Akgünli est membre de l'équipe de direction du projet «Oral History» et du projet d'exposition «ZürcherInnen machen».
gulten.akgunlu@gmail.com

RIASSUNTO

Il progetto Oral History e la mostra itinerante *ZürcherInnen machen* si occupano di appartenenza e migrazione nel canton Zurigo. Il tour ha preso il via il 10 giugno 2017 nel contesto delle giornate culturali di Thalwil. In sei tappe tematiche i visitatori dell'esposizione sono invitati a esplorare in maniera ludica e critica le questioni di appartenenza, pregiudizio, migrazione e identità sia collettiva che individuale. Al centro sono le affermazioni di autoctoni e nuovi arrivati che descrivono l'estraneo e il proprio attraverso il filtro della loro origine attribuita, geografica o familiare, nonché del loro passato o presente migratorio. Queste persone citano i criteri d'appartenenza a una determinata società, evidenziando così la tensione tra i concetti di migrazione e appartenenza. La mostra di ampio respiro si avvale di una scenografia partecipatoria e performativa. Grazie alla collaborazione con istituzioni culturali locali, *ZürcherInnen machen* è presentata come mostra pop-up in tutto il canton Zurigo. Può però essere visitata e percorsa anche online.

SUMMARY

The oral history project and travelling show *ZürcherInnen machen* deals with the issue of migration and belonging in the Canton of Zurich. The tour opened in Thalwil on 10 June 2017. In six themed stations visitors are invited to playfully, but also critically, engage with questions concerning belonging and migration alongside individual and collective identity. The focus is on the labeling of self and others with regard to ascribed qualities such as geographical and family backgrounds as well as migration histories, distant or local. They define the criteria of belonging to a specific community, thus uncovering the charged relationship between migration, integration and togetherness. The exhibition extends the scope with the help of a participatory and performative scenography. The pop-up exhibition *ZürcherInnen machen* was enabled by the collaboration of numerous local cultural institutions from all parts of the Canton Zurich. You can also visit and play through the show online.

«Lo straniero è come un fratello che non hai mai incontrato.»

Proverbio africano.

«Facciamo esperienza degli estranei solo come apparenze, in modo che ciò che si vede esaurisce ciò che essi sono.»

Zygmunt Bauman, La società dell'incertezza, 2006.

«Non manca, neanche da noi, chi vorrebbe usare il termine ,identità' come un'arma per opporsi a chi considera estraneo. Ma è bene ricordare che l'identità è un fattore mobile, che si costruisce giorno per giorno e cambia nel corso della nostra vita a seconda delle esperienze, della maturazione spirituale, degli incontri che facciamo.»

Alberto Nessi. Monte, 20 settembre 2015. Introduzione alla mostra di Simone Mengani.

«La memoria è immaginazione e l'immaginazione è generosità. Rimaniamo estranei alle sofferenze del mondo se non sappiamo immaginarle.»

Dacia Maraini, Intervista Gazzetta di Mantova, 9 settembre 2013.

«Arrivando a ogni nuova città il viaggiatore ritrova un suo passato che non sapeva più d'avere: l'estraneità di ciò che non sei più o non possiedi più t'aspetta al varco nei luoghi estranei e non posseduti.»

Italo Calvino, Le città invisibili, 1972.

«Una verità può essere colta da un passante, un estraneo può trasmetterla più fedelmente di chi la conosce e la patisce.»

Erri De Luca, Il contrario di uno, 2003.

«La vera solitudine è in un luogo che vive per sé e che per voi non ha traccia né voce, e dove dunque l'estraneo siete voi.»

Luigi Pirandello, Uno, nessuno e centomila, 1926.

«Il luogo ideale per me è quello in cui è più naturale vivere da straniero.»

Italo Calvino, Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche, 1994.

«Occorre far capire che finché l'arte resta estranea ai problemi della vita, interessa solo a poche persone.»

Bruno Munari, Arte come mestiere, 1966.

HOMELAND – VATAN – HEIMAT THE 5th ÇANAKKALE BIENNIAL

PATRIE – VATAN – HOMELAND LA 5^e BIENNALE DE ÇANAKKALE

DENİZ ERBAS

The content and conceptual framework of the Çanakkale Biennial focus on the crossing points between current global debates and the city's own reality, identity and memory. This approach has also determined the conceptual framework of the 5th edition of the Çanakkale Biennial 2016 on «Homeland, Vatan, Heimat ...». Inspired by the philosopher, writer and journalist Vilém Flusser, a Second World War refugee, we focused on the notion of Homeland and Heimat. His understanding of the concept Homeland, Heimat, reflects the innermost core of the migrant and refugee tragedy confronting humankind in the twenty-first century. The Çanakkale Biennial invited artists, curators and institutions to examine, interpret and reflect on the concepts of Heimat and Migration. Three weeks prior to the opening, the 5th Çanakkale Biennial had to be cancelled. The very unfortunate situation was a direct result of the current political tension in Turkey where civil society and public space is being increasingly targeted by polarized political positions.

The International Çanakkale Biennial is a small city biennial with growing international visibility and recognition, with modest resources but high artistic standards. It was founded and is organized by the local civil initiative Çanakkale Biennial Initiative (CABININ) – with support of Çanakkale Municipality as well as an ever-growing pool of local, national and international partners and supporters.

The CABININ civil initiative has developed its own models in the course of its ten years of activity: exhibitions in abandoned heritage buildings provided a model of revitalization (the old tobacco warehouse now serves as the Korfmann Library, the abandoned army baths are now the Ceramic Museum, the ruins of old Jewish depots are now coming back to life with new cultural functions), the community programmes allowed citizens and social groups including children, youth, women and various disability groups to actively reflect and participate on the creativity platform provided by the contemporary art practices.

GLOBAL DEBATES – LOCAL REALITIES

In terms of content and conceptual framework the Çanakkale Biennial focuses on the crossing points between current global debates and the city's own reality, identity and memory. The same approach also determined the conceptual framework of the 5th edition of the Çanakkale Biennial, which was planned for the autumn of 2016. One and a half years before the date, in summer 2015, the illegal sea traffic of migrants intensified. The city of Çanakkale, with territories close to the Greek island of Mitilini (Lesbos), was confronted on a daily basis and emotionally charged with images of migrants' bodies washing up on its shores. Choosing the

Le contenu et le concept de la Biennale de Çanakkale trouvent leur origine là où les débats mondiaux du moment rencontrent la réalité, l'identité et la mémoire de la ville organisatrice. Cette situation de départ était aussi déterminante pour la cinquième édition de la Biennale de Çanakkale prévue en 2016 sur le thème «Patrie, Vatan, Homeland...». Inspirés par l'écrivain et philosophe Vilém Flusser, lui-même réfugié pendant la Seconde Guerre mondiale, les organisateurs se sont donc concentrés sur le thème du «pays d'origine». Sa vision de la patrie fait écho au cœur même de la tragédie des migrants et des réfugiés à laquelle l'humanité du XIX^e siècle est confrontée.

La Biennale de Çanakkale a donc invité des artistes, des commissaires d'exposition et des institutions à explorer, interpréter et analyser l'idée de patrie. Trois semaines avant son ouverture, la manifestation a dû être annulée en raison des tensions politiques en Turquie. Société civile et espace public y sont de plus en plus les cibles de prises de position politiques antagonistes.

La Biennale de Çanakkale se déroule dans une petite ville de Turquie mais jouit d'une visibilité et d'une reconnaissance internationales croissantes; une manifestation aux ressources modestes, répondant toutefois à des standards artistiques de haut niveau. Sa création et son organisation ont été le fruit d'une initiative civile, la Çanakkale Biennial Initiative (CABININ), appuyée par la municipalité de la ville et par un vivier toujours plus important de partenaires et de soutiens locaux, nationaux et internationaux. Au fil de ses dix années d'activité, l'initiative CABININ a développé ses propres modèles: les expositions dans des bâtiments historiques abandonnés sont devenues un véritable mode de revitalisation urbaine (les vieux entrepôts de tabac sont aujourd'hui occupés par la bibliothèque Korfmann, les bains militaires à l'abandon abritent un musée de la céramique, les ruines des anciens magasins juifs reviennent aussi à la vie grâce à de nouvelles fonctions culturelles); les programmes de la communauté permettent aux citoyens et à différents groupes dont des enfants, des adolescents, des femmes et diverses catégories de personnes handicapées de s'impliquer et de participer à la plateforme de créativité ouverte par les pratiques artistiques contemporaines.

ENJEUX GLOBAUX, RÉALITÉS LOCALES

En termes de contenu et de cadre conceptuel, la Biennale de Çanakkale met l'accent sur les points de rencontre entre les grands débats en cours dans le monde et la réalité, l'identité et la mémoire de la ville. C'est la même approche qui a présidé à la 5^e Biennale prévue à l'automne 2016. Un an et demi plus tôt, à l'été 2015,



Ghazel, *Wanted (Urgent) Series*, 1997. / Ghazel, *Wanted (Urgent) Series*, 1997. © Ghazel

theme of *Homeland* (*Vatan*, *Heimat*, *Patria*...) for the 5th Çanakkale Biennial gave us the opportunity to raise the issue of a city witnessing the tragedies of the modern refugee crisis. The 5th Biennial's aim was to provide the citizens of Çanakkale with a wide range of artistic, cultural and conceptual interpretations of their reality linked with the historical and geographical paradigms of migration.

Inspired by the philosopher, writer and journalist Vilém Flusser, a refugee of World War II, we wanted to reflect on the notion of *Homeland*, *Heimat*. His understanding of the concept *Homeland/Heimat* reflects the innermost core of the migrant and refugee tragedy confronting humankind in the 21st century: "Homeland is not an eternal value but rather a function of a specific technology; still, whoever loses it suffers... This is because we are attached to Heimat by many bonds, most of which are hidden and not accessible to consciousness. Whenever these attachments tear or are torn asunder the individual experiences this painfully, almost as a surgical invasion of his most intimate person."¹

MIGRATION IS AN INTEGRAL PART OF HUMAN HISTORY

Some artists contributed existing works, like the Chilean-American artist Alfredo Jaar whose (*Kindness*) of (*Strangers*) constructs the map of migration flux with the aid of fragile neon lamps; Adrian Paci's renowned video *Column* depicts the poetic journey of a marble column from China to Italy; Syrian and Hungarian artist Roza El Hassan's work *Dome*, through the concept of *Home*, responds to the problem of shelter resulting from the destruction of cities in war; Greek and German artist Angela Melitopoulos' *Passing Drama* reflects the migration of the artist's parents from Malatya; Iranian and French artist Ghazel's *Urgent* poster series, produced over the last twenty years, mirrors the artist's own experience of becoming a "naturalized" European citizen.

On the other hand, some of the participating artists created new works: Reysi Kamhi's work entitled *A Faraway Place* is built on the memory of the Jewish community that fled from Çanakkale; Halil Altundere's video *Homeland* and her photographic work *Köfte Airlines* bring a humorous and utopian narrative to the context of the current migration crisis; Esin Turan's photography is a result of her ongoing work with immigrants in Vienna; Palestinian artist Aissa Deebi's new video *Motherland* is an autobiographical immigration story that depicts a poetic conversation with his mother; supported by the Rüya Foundation, the Iraqi artists Akam Shex Hadi and Salam Atta Sabri produced very strong works, adding to the debate the perspective from the Middle East; a new installation by the young Swedish artist David Larsson draws on Nordic cultural codes that helped to build the country's national identity; finally, new video works by the Greek artists Eleni Mylonas and Kalliopi Lemos explore the emotional and mental challenges of facing the migrant crisis.

Most of the participating artists do not live in their homelands. Some are voluntary migrants, others were forced to leave their country. All of them experienced the feeling of detachment from their homelands. Thus, the content of the Biennial is heavily dominated by the artists' personal experiences and autobiographical interpretations. This brings an important amount of sincerity and openness to the Biennial, which also has a therapeutic effect in the sense that telling your story is a way of healing it. We hoped that these narratives and visual expressions would provide a deeper understanding of the issue of migration. We also planned to bring a broader historical perspective and wider geographical scope to the migration debate for the purpose of rendering visible that migration is not merely a current issue but an integral part of human history.



Akam Shex Hadi, *Homeland*. Photographic installation, 2016. / Akam Shex Hadi, *Homeland*. Installation photographique, 2016.
© Rüya Foundation

les transports illégaux de migrants par voie maritime s'étaient intensifiés. La ville de Çanakkale, dont le territoire est proche de l'île grecque de Mytilène (Lesbos), a été confrontée quotidiennement au spectacle bouleversant des corps de migrants échoués sur le rivage. Le choix du thème de la patrie (*Patrie*, *Vatan*, *Homeland*...) a permis aux organisateurs de mettre en avant l'expérience d'une ville témoin de la tragédie actuelle des réfugiés. L'objectif de la 5^e biennale était d'apporter aux habitants de Çanakkale un large éventail d'interprétations artistiques, culturelles et conceptuelles d'une réalité liée aux paradigmes historiques et géographiques des migrations.

Il s'agissait, en s'inspirant de la démarche du philosophe, écrivain et journaliste Vilém Flusser, lui-même réfugié de la Deuxième Guerre mondiale, de réfléchir à la notion de «patrie». La compréhension qu'en a Flusser nous révèle l'intimité de la tragédie des migrants et des réfugiés à laquelle doit faire face l'humanité en ce début de XXI^e siècle: «La patrie n'est pas une valeur immuable mais davantage la

fonction d'une technologie particulière; pourtant, quiconque la perd en souffre. C'est parce que nous sommes attachés à la patrie par de nombreux liens dont la plupart sont cachés et inaccessibles à la conscience. Quand ces liens sont ou ont été réduits à néant, l'individu le vit douloureusement, comme si le cœur même de sa personne subissait une intervention chirurgicale'.

LES MIGRATIONS, PARTIE INTÉGRANTE DE L'HISTOIRE HUMAINE

Certains artistes ont présenté des œuvres déjà existantes: avec son installation (*Kindness*) of (*Strangers*), l'Américano-Chilien Alfredo Jaar dessine la carte des flux migratoires à l'aide de fragiles tubes de néon; dans sa célèbre vidéo *Column*, Adrian Paci, né en Albanie, retrace le voyage poétique d'une colonne de marbre de Chine en Italie; par son travail intitulé *Dome*, la Hongaro-Syrienne Róza El-Hassan cherche à répondre, à travers le concept de foyer (*Home*), au besoin d'abris né de la destruction des villes par la guerre; la

Germano-Grecque Angela Melitopoulos témoigne de la migration des membres de sa famille depuis Malatya dans *Passing Drama*; à travers sa série d'affiches *Urgent*, commencée voilà vingt ans, l'artiste franco-iranienne Ghazel illustre sa propre expérience de citoyenne européenne «naturalisée».

D'autres participants ont quant à eux présenté de nouvelles œuvres: *A Faraway Place* de Reysi Kamhi a pour objet la mémoire de la communauté juive ayant fui Çanakkale; la vidéo *Homeland* et la série photographique *Köfte Airlines* du Turc Halil Altundere proposent un récit utopique et humoristique dans le contexte de la crise migratoire actuelle; la photographie de sa compatriote Esin Turan résulte de son travail en cours auprès des migrants à Vienne; le Palestinien Aissa Deebi a tourné *Motherland*, une nouvelle vidéo autobiographique sur le thème de l'immigration à travers une conversation poétique avec sa mère; avec le soutien de la Rüya Foundation, les artistes irakiens Akam Shex Hadi et Salam Atta Sabri ont élaboré des œuvres particulièrement



Halil Altındere, *Köfte Airlines*. Digital photography, 2016. / Halil Altındere, *Köfte Airlines*. Photographie numérique, 2016.
© Halil Altındere & Pilot Gallery

FREEDOM TO DREAM

However, the 5th Çanakkale Biennial had to be cancelled three weeks prior to the opening due to the very unfortunate conditions resulting from the current political tension in Turkey. Civil society and public space have now increasingly become the target of polarized political positions. Since the Çanakkale Biennial is based on a civil initiative there is no institutional framework between the biennial and its audience.

The event threatened to become the victim of the local political agenda and its brokers who wanted to transform the biennial into a playing field for the power struggle between the different political parties. The strategy they chose to accomplish this included condemning the political position of our general art director Beral Madra, who resigned

immediately after the incident. Also taking into account the security and safety risks, the Biennial Initiative decided to cancel the event in order to protect its civil foundation and its freedom of artistic expression that has nothing to do with this superficial political power game.

CABININ will edit a catalogue of the cancelled 5th Çanakkale Biennial. In addition, some parts of the Biennial will be shown elsewhere. Even though there is absolutely no reason to be optimistic – there is an ongoing atmosphere of social, political and economic insecurity and uncertainty – we believe in the power of the arts and poetry to create a public space where human creativity and expression can flourish. Art in itself has very little power to *change* the world but it is still the only ground on which

basic human qualities can grow: creativity and the freedom to dream and create alternative visions!

NOTES

¹ FLUSSER Vilém. 2013, *The Freedom of the Migrant: Objections to Nationalism*. USA University of Illinois Press; p.3.

Author: Deniz Erbas is Executive Curator of CABININ Çanakkale-Istanbul.
deniz.eras@gmail.com

éloquents qui ajoutent un regard moyen-oriental au débat; dans sa nouvelle installation, le jeune créateur suédois David Larsson prend pour sujet de ses dessins les codes culturels nordiques qui contribuent à façonner l'identité nationale de son pays; enfin, les nouvelles vidéos des Grecques Eleni Mylonas et Kalliopi Lemos explorent les défis émotionnels et mentaux que pose la crise migratoire.

La plupart des participants pressentis ne vivent pas dans leur pays d'origine. Certains ont choisi d'émigrer, d'autres ont été contraints de quitter leur patrie. Tous ont fait l'expérience du détachement par rapport à leur pays natal. Comme on le voit, le contenu de la biennale était fortement dominé par les expériences personnelles et les interprétations autobiographiques des artistes. La manifestation y gagnait beaucoup en sincérité et en ouverture d'esprit et cela devait aussi avoir un effet thérapeutique, car parler de son histoire est l'une des voies de la guérison. Les organisateurs espéraient que ces récits et expressions visuelles permettraient une compréhension plus profonde de la question des migrations. Ils comptaient aussi offrir une perspective historique et géographique élargie au débat sur l'immigration, pour mieux illustrer le fait que les migrations ne sont pas une simple question d'actualité mais une partie intégrante de l'histoire de l'humanité.

LIBERTÉ DE RÊVER

Quoi qu'il en soit, la 5^e Biennale de Çanakkale a dû être annulée trois semaines avant son ouverture, en raison des circonstances particulièrement malheureuses créées par les tensions politiques actuelles en Turquie. Société et espaces civils sont désormais de plus en plus souvent les cibles de prises de position politiques antagonistes. La Biennale de Çanakkale reposant sur une initiative civile, il n'existe aucune structure institutionnelle entre la manifestation et son public.

L'événement risquait d'être victime de l'agenda politique local et de ses acteurs qui souhaitaient transformer la biennale en terrain de jeu pour la lutte de pouvoir entre différents partis politiques. Pour parvenir à leur fin, ils ont mis en œuvre une stratégie consistant à condamner la position politique de notre directeur artistique Beral Madra, qui a donné sa démission immédiatement après l'incident. Prenant aussi en compte les enjeux de sécurité, les responsables de CABININ ont décidé d'annuler la manifestation afin de préserver son caractère civil ainsi que la liberté d'expression artistique, lesquels n'ont rien en commun avec le jeu superficiel du pouvoir.

Par ailleurs, CABININ éditera un catalogue de cette 5^e Biennale (annulée) de Çanakkale et une partie des œuvres qui devaient y figurer sera présentée dans un autre cadre. Même s'il n'y a vraiment aucune raison d'être optimiste – il règne en permanence une atmosphère d'insécurité et d'incertitude sociale, politique et économique –, nous croyons en la force des arts et de la poésie pour créer un espace public où créativité et libre expression peuvent s'épanouir. L'art en lui-même dispose d'un pouvoir très limité pour *changer* le monde, mais il demeure le seul terreau sur lequel on peut faire croître des qualités humaines fondamentales: la créativité et la liberté de rêver et d'imaginer d'autres voies!

NOTES

¹ «Homeland is not an eternal value but rather a function of a specific technology; still, whoever loses it suffers. This is because we are attached to Heimat by many bonds, most of which are hidden and not accessible to consciousness. Whenever these attachments tear or are torn asunder, the individual experiences this painfully, almost as a surgical invasion of his most intimate person», dans FLUSSER Vilém. 2003, *The Freedom of the Migrant: Objections to Nationalism*, traduit de l'allemand par Kenneth Kronenberg, Urbana, Chicago: University of Illinois Press, p. 3.

Auteur: Deniz Erbas est le commissaire exécutif de CABININ Çanakkale-Istanbul.
deniz.eras@gmail.com

ZUSAMMENFASSUNG

Inhalt und Konzept der Çanakkale Biennale setzen dort an, wo aktuelle internationale Debatten sich mit der eigenen städtischen Realität, Identität und Erinnerung kreuzen. Dieser Zugang war auch ausschlaggebend für die fünfte Ausgabe der Çanakkale Biennale 2016 zum Thema Heimat, Vatan, Homeland.... Inspiriert vom Schriftsteller Vilém Flusser, der während des 2. Weltkrieges selber flüchten musste, konzentrierten wir uns auf den Begriff Heimat. Sein Konzept von Heimat trifft den innersten Kern der Tragödie von Migrantinnen und Migranten und Geflüchteten, mit welcher die Menschheit im 21. Jahrhundert konfrontiert ist. «Die Heimat ist zwar kein ewiger Wert, sondern eine Funktion einer spezifischen Technik, aber wer sie verliert, der leidet.» Die Çanakkale Biennale lud Künstlerinnen und Künstler, Kuratorinnen und Kuratoren sowie Institutionen ein, das Konzept von Heimat zu untersuchen, zu interpretieren und zu reflektieren. Drei Wochen vor der Eröffnung musste die Çanakkale Biennale aufgrund der aktuellen politischen Spannungen in der Türkei abgesagt werden. Die Zivilgesellschaft und der öffentliche Raum werden zunehmend Zielscheibe der polarisierten politischen Positionen.

RIASSUNTO

Il contenuto e la base concettuale della Biennale di Çanakkale sono focalizzati sulle intersezioni tra le questioni calde del dibattito globale e le realtà, identità e memoria della città che ospita la rassegna. Questo era anche l'approccio scelto per la quinta edizione della manifestazione prevista nel 2016 sul tema Patria, Vatan, Heimat.... Ispirati dal filosofo, scrittore e giornalista Vilém Flusser, un rifugiato della seconda guerra mondiale, gli organizzatori si sono concentrati sulla nozione di patria e «Heimat». La sua visione di patria, luogo in cui ci si sente a casa, riflette l'intima essenza della tragedia dei migranti e dei profughi con cui l'umanità deve fare i conti nel XXI secolo. La Biennale di Çanakkale aveva invitato artisti, curatori e istituzioni a indagare, interpretare e ponderare i concetti di patria e migrazione. Tre settimane prima dell'inaugurazione la rassegna dovette essere annullata a causa delle tensioni in atto in Turchia, dove la società civile e lo spazio pubblico sono sempre più presi di mira da un ambiente politico polarizzato.

AKTUELL ACTUALITÉ ATTUALITÀ



DER EUROPÄISCHE MUSEUMSPREIS FEIERT DAS 40 JAHR-JUBILÄUM!

LE PRIX EUROPÉEN DU MUSÉE FÊTE SES QUARANTE ANS!

SUSANN BOSSHARD-
KÄLIN

Der 1977 vom englischen Journalisten und Buchautor Kenneth Hudson gegründete «European Museum of the Year Award» (EMYA) und das «European Museum Forum» (EMF) sind eine Erfolgsgeschichte. Die EMYA-Preise zeichnen neue und neu gestaltete Museen im Bereich «Public Quality» aus; sie anerkennen und fördern herausragende Initiativen in der europäischen Museumslandschaft. Der Preis steht unter der Schirmherrschaft des Europarats.

Die Idee von Kenneth Hudson (1916–1999) – der sich selbst als Anti-Museologen bezeichnete – war in den 1970er-Jahren revolutionär: Mit dem «European Museum of the Year Award» (EMYA) sollte ein internationaler Wettbewerb in der europäischen Museumslandschaft geschaffen werden, der Qualitätsmassstäbe nicht zur Bedeutung der Sammlungen, sondern zur «Public Quality» auszeichnet. Konkret heisst das, die Wirkung auf das Publikum, das Publikumserlebnis und die gesellschaftliche Rolle der Museen ins Zentrum zu rücken. Der Funke sprang von Beginn weg über. Hunderte von Museen aus europäischen Ländern beteiligten sich seit 1977 am Wettbewerb um den EMYA – auch Schweizer Museen.

GET-TOGETHER AUF DEM EUROPÄISCHEN MUSEUMSPARKETT

Mehrere Dutzend Schweizer Museen haben sich im Verlauf der Jahre beworben, Nominationen, Preise und spezielle Anerkennungen gewonnen – und vom internationalen Austausch, dem Get-together auf dem europäischen Museumsparkett profitiert. Die Preisverleihung für den «European Museum of the Year Award» findet jedes Jahr in einem anderen Land statt und ist an ein dreitägiges Seminar gekoppelt, an dem sich die europäische Museumsszene kennenlernt, Gedanken austauscht und sich über neue Ideen informiert. Das Instrument dazu heisst «European Museum Forum» (EMF), welches unter der Schirmherrschaft des Europarats steht und jährlich unter den neu gestalteten oder neu eröffneten Museen den EMYA und weitere Preise verleiht. Europaweit existiert keine andere Organisation, die Kriterien zu Konzept, Gestaltung und Öffentlichkeitsarbeit von Museen aufstellt und ihren Einfluss geltend macht, indem sie gute Beispiele auszeichnet.

HERAUSTRETEN AUS DEM GEWOHNTEM UND LOKALEN

Die Schweiz engagiert sich seit den Anfängen bei EMF/EMYA; seit vielen Jahren sind der VMS und der Schweizer Museumspass (SMP) Partner. Mit Christophe Dufour, dem ehemaligen Direktor des Naturhistorischen Museums von Neuenburg, ist eine Schweizer Vertretung in der EMF-Jury, und seit Jahren ist die Kulturjournalistin Susann Bosshard-Kälin als nationale Koordinatorin im Einsatz.

David Vuillaume, Generalsekretär von VMS und von ICOM Schweiz, meint: «Das EMF hat für uns eine sehr hohe Bedeutung, und der EMYA ist die

Fondés en 1977 par le journaliste et auteur britannique Kenneth Hudson, le Prix européen du musée de l'année, «European Museum of the Year Award» (EMYA), et le Forum européen du musée, «European Museum Forum» (EMF), sont les fruits d'une histoire à succès. L'EMYA et les prix qui lui sont associés distinguent des musées nouveaux ou modernisés pour la qualité de leur rapport au public, «Public Quality». Placés sous le patronage du Conseil de l'Europe, ces distinctions reconnaissent et promeuvent des initiatives d'exception dans le paysage muséal européen.

Dans les années 1970, l'idée de Kenneth Hudson (1916–1999), qui se qualifiait lui-même d'anti-muséologue, était révolutionnaire. Il voyait son «European Museum of the Year Award» (EMYA) comme un concours à l'échelle de la scène muséale européenne, qui devait distinguer des critères d'excellence non seulement en termes de collections, mais aussi de «Public Quality». Il s'agissait, autrement dit, de mettre l'effet produit sur le public, la qualité de l'expérience de visite et l'engagement social des musées au centre de l'évaluation. Le succès a été immédiat. Depuis 1977, des centaines de musées européens, et parmi eux des établissements suisses, participent chaque année au concours.

RENCONTRES SUR LA SCÈNE MUSÉALE EUROPÉENNE

Au fil des années, des dizaines de musées suisses ont concouru, ont été nommés et primés, ont reçu des distinctions spéciales et tiré profit des échanges internationaux et des rencontres avec les meilleurs musées de la scène européenne. La remise de l'«European Museum of the Year Award» a lieu chaque année dans un autre pays et s'accompagne de trois jours de colloque où les musées d'Europe peuvent faire connaissance, partager leurs réflexions et s'informer sur les nouvelles tendances. L'orchestrateur de la manifestation est l'«European Museum Forum» (EMF). Placé sous le patronage du Conseil de l'Europe, il décerne l'EMYA et d'autres prix à des musées nouveaux ou modernisés. Il n'existe en Europe aucune autre organisation qui soit parvenue à définir des critères de conception, d'organisation et d'approche du public des musées et à asseoir son influence par la qualité des exemples mis en avant.

DÉPASSER L'HABITUEL ET LE LOCAL

La Suisse a dès l'origine participé à l'EMF/EMYA, et l'Association des musées suisses (AMS) ainsi que le Passeport Musées Suisses (PMS) en sont partenaires depuis des années. Christophe Dufour, ancien directeur du Musée d'histoire naturelle de Neuchâtel, représente la Suisse dans le jury de l'EMF et la journaliste spécialiste de culture Susann Bosshard-Kälin en est depuis plusieurs années la coordinatrice nationale.



European Museum of the Year Award./
Prix européen du musée de l'année.
© EMC Office Mailand



Das Saurer Museum Arbon gewann bei EMYA 2014 den Silletto-Preis. Ruedi Baer präsentierte das Museum in Tallinn. / En 2014, le Saurer Museum d'Arbon a remporté le prix Silletto de l'EMYA. Rudi Baer présente ici le musée à Tallinn. © zVg

höchste Auszeichnung für ein europäisches Museum. Das Mitmachen im Wettbewerb zeichnet die europäische Dimension eines Schweizer Museums aus. Die teilnehmenden Museen nutzen die Gelegenheit einer Nominierung, um sich Gedanken über sich und ihr Museumskonzept für die Öffentlichkeit zu machen. Indem sie über ihre europäische Dimension nachdenken, treten sie aus dem Gewohnten und Lokalen heraus, was nützlich ist. Schon die detaillierte Bewerbung ist herausfordernd. Und es ist zusätzlich gewinnbringend, sich eine Aussenansicht gefallen zu lassen, sich am EMYA-Workshop vor internationalem Publikum zu präsentieren.»

STIMMEN VON EMYA- TEILNEHMENDEN UND -GEWINNERN:

*Beat Hächler, Alpines Museum, Bern –
EMYA-Nomination 2013*

«Die EMF-Nomination hat uns Publizität gebracht. Der Neustart des Museums im Jahr 2011 erhielt von internationaler Seite Verstärkung und Bestärkung. Bekanntlich sitzen die gehörten

Prophetinnen und Propheten ja nicht in der eigenen Stadt oder im eigenen Land. Die Anerkennung hat die Wahrnehmung der Fachwelt geschärft. Die Breitenwirkung scheint mir klein, weil der EMF zu wenig bekannt ist. Die EMYA-Nomination hatten wir während dreier Jahre an der Eingangstür platziert. Wir kommunizierten sie wie einen Preis. Das wurde zur Kenntnis genommen und signalisierte: Hier weht ein frischer Wind!

An eine nachhaltige Wirkung glaube ich nicht; dafür ist der Preis zu wenig bekannt, und Unterstützung oder Netzwerkarbeit war mit der Nominierung nicht verbunden. Als Ratschlag für künftig teilnehmende Museen meine ich: Probieren, es gibt nichts zu verlieren!»

*Ruedi Baer, Saurer Museum, Arbon –
EMYA-Silletto-Preis 2014*

«Der Silletto-Preis hat uns in erster Linie neues Selbstverständnis gegeben. ‚Mir sind öpper!‘ Das merkt man, sowohl bei Institutionen als auch bei den Besucherinnen und Besuchern. Und das wirkt sich spiegelbildlich bei unseren Freiwilligen aus. Nicht

umsonst haben wir allen Freiwilligen eine vergoldete EMYA-Anstecknadel geschenkt. Die über 100 Online-Medienberichte und das gute Dutzend Artikel in den Printmedien nach der Preisverleihung waren unbezahlbare Werbung für unser Museum. Auf den EMYA-Preis folgte – als direkte Folge des Bekanntheitsgrads – die Wahl in die ‚Projects of Influence‘ der Stiftung ‚The Best in Heritage‘ im Herbst 2015; in Partnerschaft mit Europa Nostra und unter der Schirmherrschaft von ICOM werden jährlich preisgekrönte Museums-, Kulturerbe- und Naturschutzprojekte in Dubrovnik präsentiert. Die Wirkung des Preises wird für uns sehr nachhaltig sein. Aber man muss auch etwas dafür leisten. Das EMYA-Logo ist omnipräsent, und die Social Media wurden der Haupt-Kommunikationskanal. Die Bevölkerung von Arbon kennt unser Museum; im Kanton Thurgau war der EMYA insbesondere wichtig für die Anerkennung in der ‚offiziellen‘ Kulturwelt! Die Unterstützung durch die EMF-Koordinatorin war sehr wertvoll – bei der Ausrichtung der



Preisträger 2017: Das MEG – Ethnographisches Museum Genf und das Besuchszentrum Vogelwarte Sempach / Lauréats en 2017: MEG – Musée d'ethnographie de Genève et Centre de visite de la Station ornithologique de Sempach. © zVg

David Vuillaume, secrétaire général de l'AMS et d'ICOM Suisse (Conseil international des musées), s'est exprimé en ces termes: «L'EMF revêt pour nous une très grande importance et l'EMYA est la plus haute distinction pour un musée européen. Pour un musée suisse, la participation au concours souligne sa dimension européenne. Les musées candidats mettent à profit leur nomination pour réfléchir sur eux-mêmes et leur rapport au public. En réfléchissant à leur dimension européenne, ils dépassent le cadre de l'habituel et du local, ce qui leur est profitable. La préparation d'une candidature détaillée est à elle seule un défi. Il y a aussi un bénéfice supplémentaire à accepter un regard extérieur et à se présenter au public international des workshops de l'EMYA.»

**TÉMOIGNAGES DE
PARTICIPANTS ET
DE LAURÉATS DE L'EMYA:**
*Beat Hächler, Musée alpin suisse, Berne –
Nomination à l'EMYA 2013*

«Notre nomination par l'EMF nous a fait de la publicité. La réouverture du

musée en 2011 nous avait valu renforts et appuis au niveau international. Chacun sait que les prophètes et prophétesses les plus influents ne sont souvent pas issus de la même ville ou du même pays. Notre nomination a renforcé l'intérêt du milieu spécialisé à notre égard. Quant aux effets plus généraux, ils sont limités, car l'EMF n'est pas suffisamment connu. Pendant trois ans, nous avons affiché notre nomination à l'entrée de l'établissement. Nous l'avons présentée comme s'il s'agissait d'un prix. Cette mise en avant a été remarquée, sur le thème: ici souffle un vent nouveau!

Je ne crois toutefois pas à un effet durable; le prix n'a pas de notoriété suffisante et notre nomination n'était liée à aucun soutien ou travail en réseau. À titre de conseil pour les futurs participants, je dirais: essayez, vous n'avez rien à perdre!»

*Ruedi Baer, Saurer Museum
(Musée Saurer), Arbon – Prix Silletto
de l'EMYA 2014*

«Le Prix Silletto nous a d'abord apporté une nouvelle fierté. 'Nous ne

sommes pas n'importe qui!' On peut s'en rendre compte tant auprès des institutions que des visiteurs. Et cela se traduit également chez nos volontaires. Ce n'est pas par hasard si nous leur avons offert à tous un badge de l'EMYA. La centaine de mentions et publications en ligne et la bonne dizaine d'articles parus dans la presse après l'obtention du prix a représenté une publicité inestimable pour notre établissement. Conséquence directe de cette nouvelle notoriété, le prix a été suivi, à l'automne 2015, par notre sélection dans le cadre des «Projects of Influence» de la fondation «The Best in Heritage». En collaboration avec Europa Nostra et sous la houlette de l'ICOM, elle présente chaque année à Dubrovnik des projets muséaux, patrimoniaux ou de protection de la nature ayant été primés. Pour nous, le prix aura un effet des plus durables. Mais il faut aussi proposer des réalisations en conséquence. Le logo de l'EMYA est omniprésent et les médias sociaux sont devenus notre premier canal de communication. La population d'Arbon connaît notre musée; dans le canton de

Bewerbung und beim Vermarkten des Erfolgs.»

Catherine Burer, Internationales Rotkreuz-Museum, Genf – EMYA-Kenneth Hudson Award 2015

«Es ist eine grosse Ehre für unser Museum, diesen Preis bekommen zu haben, und wir sind sehr stolz darauf. Der Preis war wichtig gegenüber unsern Partnern, den Leuten, die das Museum finanziell unterstützen. Auch die Anerkennung der Fachkolleginnen und -kollegen für die geleistete Arbeit zählt viel. Professionals anerkennen, dass unser Projekt eines der besten europäischen Projekte des Jahres war. Die Preisübergabe wurde via eine SDA-Meldung, eine Pressemitteilung, auf der Webseite des Museums und in den

sozialen Netzwerken publiziert. Die Preisurkunde hängt im Büro des Museumsdirektors, und das EMYA-Logo, der Name des Preises und das Jahr der Auszeichnung samt begleitendem Text sind am Eingang des Museums für das Publikum sichtbar. Wir würden wieder mitmachen. Es war eine motivierende Erfahrung. Wir haben erfahren, was anderswo passiert, und konnten uns präsentieren.»

Autorin: Susann Bosshard-Kälin, Egg bei Einsiedeln, ist Kulturjournalistin und seit 2004 EMF-Koordinatorin für die Schweiz. Ausserdem ist sie seit 1996 Redaktorin beim Schweizer Museumspass und Buchautorin mehrerer Werke (u.a. «westwärts», «FeF-Verlag: «Nach Amerika», Limmat-Verlag; «Beruf Bäuerin», Hier und Jetzt). susann.bosshard@museums.ch www.europeanmuseumforum.info

DIE EMF AUSZEICHNUNGEN FÜR DIE SCHWEIZ 1977–2017

AUSZEICHNUNGEN FÜR PERSÖNLICHKEITEN

1979 für Dr. Alfred Waldis, Verkehrshaus Luzern
2007 für Theo Wyler, Gründer des Schweizer Museumspasses

«EUROPEAN MUSEUM OF THE YEAR AWARD»

1983 Museum Sarganserland, Schloss Sargans
1995 Olympisches Museum, Lausanne
2017 MEG - Ethnographisches Museum, Genf

«COUNCIL OF EUROPE MUSEUM PRIZE»

2003 Laténium, Hauterive
2007 Internationales Reformationsmuseum, Genf

«SILLETTO PRIZE»

2014 Saurer Museum, Arbon

«KENNETH HUDSON AWARD»

2015 Internationales Rotkreuz-Museum, Genf

«SPECIAL COMMENDATION FOR SUSTAINABILITY»

2017 Besuchszentrum Schweizerische Vogelwarte Sempach

21 Schweizer Museen erhielten die Anerkennsurkunde «specially commended» und Dutzende von ihnen eine wertvolle Nomination.

DAS «EUROPEAN MUSEUM FORUM» (EMF)

Ein Board of Trustees überwacht die Aktivitäten des EMF. Das Jury-Gremium – europäische Museums-Professionals – besucht die teilnehmenden Museen, vergibt die Nominationen sowie die EMYA-Preise und erstellt die Shortlist für den Europaratspreis.

Das Netz von nationalen Korrespondentinnen und Korrespondenten ist für die Koordination und Beratung der teilnehmenden Museen im Wettbewerb sowie für die nationale PR verantwortlich.

DAS «EUROPEAN MUSEUM FORUM»

- organisiert den jährlichen Wettbewerb «European Museum of the Year Award» (EMYA) für neu erbaute oder renovierte Museen mit dreitägiger Konferenz (Workshops, Präsentation der nominierten Museen und die Vergabezeremonie der Awards);
- schlägt dem Europarat zwei bis drei herausragende Museen für den «Council of Europe Museum Prize» vor.

EMYA-PREISE:

- «The European Museum of the Year Award» (EMYA)
- «The Council of Europe Museum Prize»
- «The Kenneth Hudson Award» (vergeben durch den EMF Board of Trustees für aussergewöhnlich publikumsattraktives Museum)
- «The Silletto Prize» (aussergewöhnliche Einbindung von Freiwilligen und der Öffentlichkeit im Museum)
- «specially commended» (spezielle Anerkennung)

Thurgovie, l'EMYA a été déterminant pour notre reconnaissance par le milieu de la culture 'officielle'! Le soutien de la coordinatrice de l'EMF a été très précieux, tant dans la préparation de notre candidature que dans l'exploitation de notre succès.»

Catherine Burer, Musée international de la Croix-Rouge, Genève – Prix Kenneth Hudson de l'EMYA 2015

«Pour notre musée, recevoir ce prix fut un grand honneur et nous en sommes très fiers. Cette distinction était importante vis-à-vis de nos partenaires et de tous ceux qui soutiennent financièrement le musée. Être reconnus par vos confrères pour le travail accompli compte aussi énormément. Des professionnels ont considéré que notre projet

était, cette année-là, un des meilleurs en Europe. La remise du prix a été relayée par une dépêche de l'Agence télégraphique suisse (ATS) et un communiqué de presse diffusé sur le site internet du musée et sur les médias sociaux. Le diplôme est accroché dans le bureau du directeur, tandis que le logo de l'EMYA, la mention du prix et l'année de son obtention sont bien visibles à l'entrée du musée. Nous participerions volontiers à un nouveau concours. Ce fut une expérience motivante. Nous avons pu voir ce qui se faisait ailleurs et avons eu l'occasion de nous présenter.»

Auteure: Susann Bosshard-Kälin, domiciliée à Egg (Einsiedeln), est journaliste spécialiste de la culture et, depuis 2004, coordinatrice de l'EMF pour la Suisse. Elle est également, depuis 1996, rédactrice au Passeport Musées Suisses (Schweizer Museumspass) et

a publié plusieurs ouvrages (entre autres: «westwärts», «FeF-Verlag, «Nach Amerika», Limmat-Verlag, et «Beruf Bäuerin», Hier und Jetzt). susann.bosshard@museums.ch www.europeanmuseumforum.info

DISTINCTIONS DE L'EMF ATTRIBUÉES À LA SUISSE, 1977-2017

PERSONNES PRIMÉES

1979 Alfred Waldis, Musée des transports, Lucerne
2007 Theo Wyler, fondateur du Passeport Musées Suisses

«PRIX EUROPÉEN DU MUSÉE DE L'ANNÉE»

1983 Museum Sarganserland (Musée du pays de Sargans), Schloss Sargans (Château de Sargans)
1995 Musée olympique, Lausanne
2017 MEG - Musée d'ethnographie, Genève

«PRIX DU MUSÉE DU CONSEIL DE L'EUROPE»

2003 Laténium, Hauterive
2007 Musée international de la Réforme, Genève

«PRIX SILLETTO»

2014 Saurer Museum (Musée Saurer), Arbon

«PRIX KENNETH HUDSON»

2015 Musée international de la Croix-Rouge, Genève

«SPECIAL COMMENDATION FOR SUSTAINABILITY»

2017 Centre de visite de la Station ornithologique de Sempach

Vingt et un musées suisses ont obtenu des félicitations spéciales du jury sous la mention «specially commended» et plusieurs dizaines ont décroché une précieuse nomination.

LE FORUM EUROPÉEN DU MUSÉE (EMF)

Un conseil d'administration (Board of Trustees) chapeaute les activités de l'EMF.

Le jury, composé de professionnels des musées européens, visite les musées participants, attribue les nominations ainsi que les prix de l'EMYA et établit la liste des candidats retenus pour le Prix du Musée du Conseil de l'Europe. Un réseau international de correspondants et correspondantes coordonne et conseille les musées participants et est aussi en charge des relations publiques du forum au niveau national.

LE FORUM EUROPÉEN DU MUSÉE

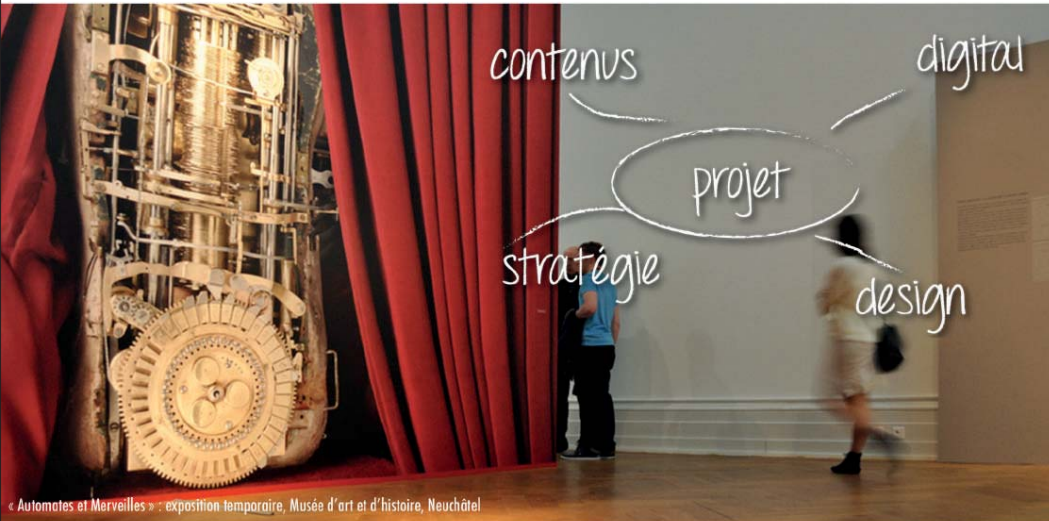
- organise chaque année le concours de l'EMYA à l'attention des musées nouveaux ou modernisés, qui donne lieu à un colloque de trois jours (ateliers, présentation des musées nommés et cérémonie de remise des prix);
- propose au Conseil de l'Europe deux à trois musées d'exception pouvant prétendre au Prix du Musée du Conseil de l'Europe.

LES PRIX ET DISTINCTIONS DE L'EMYA:

- «European Museum of the Year Award» (EMYA), Prix européen du musée de l'année
- «Council of Europe Museum Prize», Prix du Musée du Conseil de l'Europe
- «Kenneth Hudson Award», Prix Kenneth Hudson (attribué par le conseil d'administration de l'EMF à des musées particulièrement attractifs pour le public)
- «Silletto Prize» (récompense l'implication des volontaires et du public dans le musée primé)
- «specially commended» (félicitations spéciales)

Nous imaginons des mondes.

www.thematis.ch



« Automates et Merveilles » - exposition temporaire, Musée d'art et d'histoire, Neuchâtel

THEMATIS
CULTURAL ENGINEERING

SCHLOSS SPIEZ

9. Juni – 8. Oktober 2017

Mo 14–17h Di–So 10–17h
Juli und August bis 18h

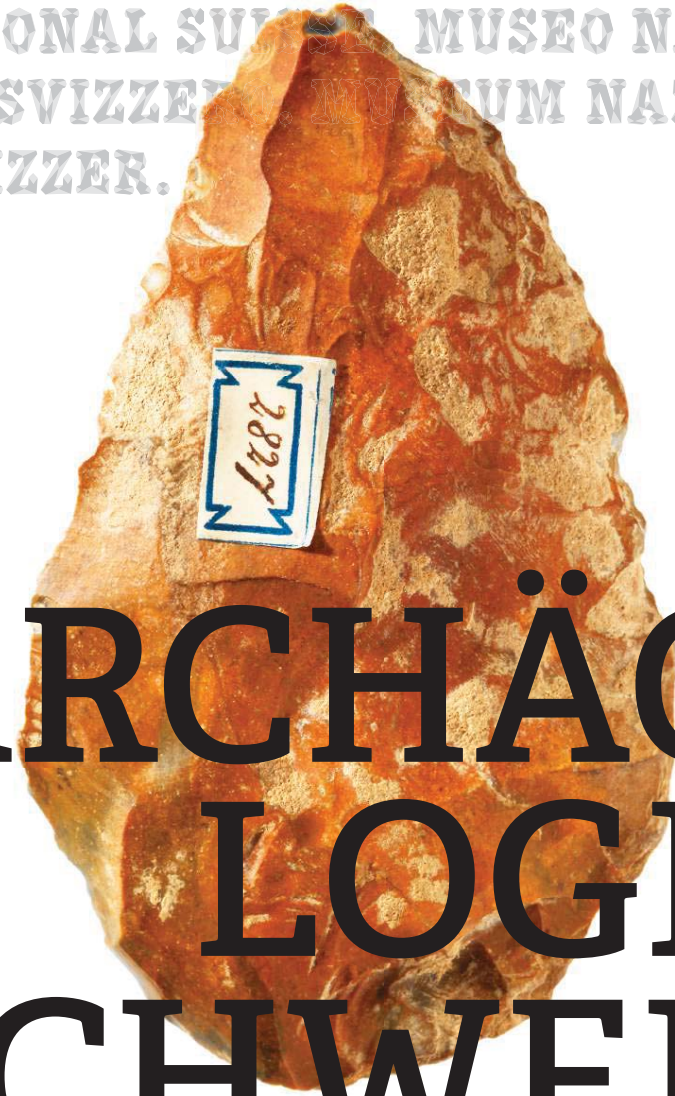


© 2017 Proletex, Zürich

Bergzauber und Wurzelspuk
Ernst Kreidolf
und die Alpen

www.schloss-spiez.ch

Landesmuseum Zürich. SCHWEIZERISCHES NATIONALMUSEUM. MUSÉE NATIONAL SUISSE. MUSEO NAZIONALE SVIZZERO. MUSEUM NAZIONALE SVIZZERO.



ARCHÄOLOGIE SCHWEIZ



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Département fédéral de l'intérieur DFI
Dipartimento federale dell'interno DFI

STIFTUNG
WILLY G. S. HIRZEL

www.landmuseum.ch



Verschiebeanlage zweigeschossig



Gemäldedepot Compactus



Fächerschrank



Gemäldeanlage linear geführt



Planschränke integriert im Regal



Planschränke



Planschränke mobil



Vitrinen mit Schubladen



Fahnschrank



Flügeltürschrank mit Glaseinsatz



Regale mit Schubladen



Rollenlager



Weitspann-Regal



Weitspann-Regal



Kragarmregal für Schwerlasten



Freiarmregal im Rollregal



Bücherregale



Mobile Bücherregale



Compactus Rollregal



LED-Beleuchtung für Rollregale

Für jede Sammlung gibt es eine passende Aufbewahrungslösung

Mit der richtigen Lagertechnik schaffen Sie optimale Bedingungen für den Erhalt und Schutz verschiedenster Objekte, sowie eine praktische Arbeits- und Forschungsumgebung.

Brunnzeel hat für jede Sammlung eine passende Lösung. Weltweit stellen wir Museumsdepots aus mit unserem bewährtem Standard-Sortiment und besonderen Maßgefertigten Lösungen.

Was ist Ihre Herausforderung?

brunnzeel-storage.com/de/kontakt

Compactus & brunnzeel

NEU



MoLED

Das mobile Leuchtdisplay



PLOT
FACTORY
Werbe-technik. Auf den Punkt gebracht.

PlotFactory AG · Gewerbezentrum Moos · 8484 Weisslingen
Telefon +41 52 397 37 57 · moled@plotfactory.ch · www.plotfactory.ch

SUIVEZ MUSEUMS.CH SUR TWITTER



[WWW.TWITTER.COM/SWISSMUSEUMS](https://www.twitter.com/swissmuseums)

Actualités, conseils, anecdotes et bruits de coulisses.
Pour les professionnels de musées.

Aucune inscription n'est requise pour suivre @swissmuseums

ICOM
International
Council
of Museums
Switzerland

VMS
AMS
Verband der Museen der Schweiz
Association des musées suisses
Associazione dei musei svizzeri

museums.ch



Begeisterung?

«Kunstliebhaber schätzen Sicherheit.»



Franz von Stuck (1863 – 1928) | Susanna im Bade, 1904, Öl auf Leinwand, 134,5x98cm*

Helvetia Kunstversicherung Artas – die Lösung für Museen.
Was immer Sie vorhaben. Wir sind für Sie da.

T 058 280 1000 (24 h), www.helvetia.ch/artas
Ihre Schweizer Versicherung.

helvetia

Emil Frey
CLASSICS

CLASSIC CAR MUSEUM



VIERRÄDRIGE KULTURGESCHICHTE

Erleben Sie die Schätze aus der Emil Frey Sammlung in der ehemaligen Textilfabrik in Safenwil auf drei Etagen. Im Mittelpunkt stehen chrom- und lackglänzende Sammler- und Liebhaberfahrzeuge aus der Nachkriegszeit bis in die Achtzigerjahre, vorwiegend englischer und japanischer Herkunft.

Planen Sie bei Ihrem Museumsbesuch auch einen Boxenstopp im angegliederten Museumsshop ein und geniessen Sie die besondere Atmosphäre in der Café-Bar mit Blick auf unseren Classic Car Showroom.

Öffnungszeiten Museum

Montag und Sonntag geschlossen
Dienstag bis Freitag 10 – 18 Uhr
Samstag 10 – 16 Uhr

Öffnungszeiten Café-Bar und Museumsshop

Montag bis Freitag 7.30 – 18 Uhr
Samstag 7.30 – 16 Uhr

Weitere Informationen zu Sonderausstellungen und Events unter www.emilfreyclassics.ch.

Experts for your passion

EMIL FREY CLASSICS AG | Bahnhofplatz 2 | Postfach 417 | 5745 Safenwil
062 788 79 20 | info@emilfreyclassics.ch | www.emilfreyclassics.ch

TISCHVITRINE AUS ALUMINIUM



100% in der Schweiz gefertigt.

Aus Aluminium wurde diese Tischvitrine hergestellt. Die Glashaube wurde in Gehrung geschnitten und weist eine Glasstärke von 8mm VSG auf. Sie ist erhältlich als Kubus oder auf Füßen. Als Unterlage dient eine einbrennlackierte Glasplatte. Abschliessbar mit verstecktem Feststellarm.

Mass wie Abbildung 120 x 600 x 1000mm (Breite x Tiefe x Höhe)

Der Preis für diese einmalige Vitrine beträgt ohne Transport CHF 7'500.- (exkl. MWSt.)

NEUHEIT

MAX - TABLAR SCHRANK ZUM LAGERN VON FAHNEN



**Der Schrank ist ein Schweizer Produkt.
Masse auf Kundenwunsch.**



ULRICH SCHÄDLER TRIFFT URSULA ZELLER



Ursula Zeller © Alimentarium/Anne-Laure Lechat

Wie doch die Zeit vergeht! Jetzt sind schon wieder zweieinhalb Jahre vergangen, seit Ursula Zeller die Leitung des Alimentarium in Vevey angetreten hat. Sie übernahm das Museum der Ernährung, eine Stiftung von Nestlé, in einer Übergangsphase, als das Projekt der Neugestaltung des Museums schon eingeleitet war. Der neue Ansatz sieht sich dem E-Learning verpflichtet, die Inhalte zur Kultur, Geschichte und Biologie der Ernährung sollten also weitgehend digitalisiert aufbereitet dem Publikum nähergebracht werden. Die Dauerausstellung von 2003 hatte noch mit vielen «analogen» Hands-on-Angeboten gearbeitet. Ursula Zeller krempelte das Konzept freilich noch um: Die Objekte der Sammlung sollten nicht vergessen werden. Und so sieht das Publikum heute in grossräumigen Vitrinen Objekte zu Themen wie Jagd und Fischfang, Aufbewahrung und Verarbeitung von Nahrungsmitteln usw. Die Informationen dazu können über computergesteuerte Stationen abgerufen werden.

Bei ihrer Ankunft in der französischen Schweiz machte Ursula Zeller ähnliche Erfahrungen wie ich auch: Sie wurde vorurteilsfrei, freundlich und mit einer gewissen Neugier aufgenommen. Und über unser nicht perfektes Französisch mit deutschem Akzent sehen die Romands gelassen bis amüsiert hinweg

und loben jeden sprachlichen Fortschritt. In Bezug auf die Arbeitsweise war auch sie gewohnt, in Teams mit flacher Hierarchie zu arbeiten, in der die Stellenbeschreibungen weniger wichtig sind als die Bemühung, Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter auf Augenhöhe in ein gemeinsames Projekt einzubringen. Nun wurde sie mit Erwartungen einer strengeren Hierarchie konfrontiert, während sie den Kolleginnen und Kollegen möglichst viel Eigenverantwortung überlassen möchte. Die Rolle der Museumsleiterin, so ihre Überzeugung, kann nicht darin bestehen, *die* inhaltliche Spezialistin auf allen Gebieten zu sein. Nichts schweisst ein Team mehr zusammen als ein gemeinsames, anspruchsvolles Projekt, und so konnte pünktlich im Juni 2016 das neue Alimentarium eröffnet werden.

Ein humanistisches Abitur prädestiniert für ein kulturwissenschaftliches Studium. Sie entschied sich für Kunstgeschichte, Geschichte und Germanistik. Gefördert durch ein Stipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes (1984–1987), wurde sie an der Universität Tübingen promoviert und erhielt sogleich ein *postdoctoral fellowship* der J.P. Getty-Foundation (1987–1988). Ihre Museumsausbildung, zu der in Deutschland ein wissenschaftliches Volontariat, eine Art Lehre im Museumswesen, gehört, absolvierte sie im Anschluss an der Staatsgalerie Stuttgart.

Ursula Zeller stellt sich gerne neuen Herausforderungen, und sie ist vielseitig interessiert. Am Kunstmuseum Stuttgart, wo sie von 1990 bis 1995 als stellvertretende Direktorin tätig war, kuratierte sie Ausstellungen von Malern, Bildhauerinnen und sogar Architekten, aber auch die Schau *Pompeji wiederentdeckt*. Im Zeppelin Museum in Friedrichshafen, das sie von 2008 bis 2014 leitete, geht es um die Geschichte der Luftschiffe, das Museum verfügt aber auch über eine Kunstsammlung – und da galt es, Brücken zu schlagen. Sie realisierte ein Konzept, das nicht nur die faszinierende Technik der Luftschiffe

einem breiten Publikum näherbringt, sondern auch das Verhältnis von Technik und Kunst beleuchtet, etwa in der Industriefotografie eines Andreas Feininger. Sorgfältig und gezielt eingesetzte neue Medien erwecken einige der komplexen Exponate zum Leben und geben Einblicke in die Zeit vor 100 Jahren. Im teilrekonstruierten Innenraum der LZ 129 Hindenburg werden die Museumsgäste selber zu Passagieren. Um 250 000 Besucherinnen und Besucher im Jahr zufriedenzustellen, muss entsprechend zahlreiches Personal gut geschult und motiviert sein, auch dies eine Seite der Museumsarbeit, die der gebürtigen Schwäbin wichtig ist.

Und sie sieht Kunst und Kultur stets im grösseren Zusammenhang mit der Politik einerseits und der Wirtschaft andererseits, wie schon ihre Dissertation zur «Frühzeit des politischen Bildplakats in Deutschland (1848–1918)» zeigt. Von 1995 bis 2007 leitete sie die Abteilung Kunst am Institut für Auslandsbeziehungen, eine vom Auswärtigen Amt der Bundesrepublik Deutschland, dem Land Baden-Württemberg und der Stadt Stuttgart getragene Einrichtung, die – Pro Helvetia vergleichbar – den multilateralen Kunst- und Kulturaustausch fördert. Im Rahmen dieser Tätigkeit organisierte sie mit ihrem Team zahlreiche Ausstellungen deutscher Künstlerinnen und Künstler im Ausland sowie die deutschen Beiträge auf der Biennale Venedig. In dieser Zeit veranstaltete sie auch Symposien zu Themen der Kulturpolitik in Dresden und Berlin sowie zum Phänomen der weltweiten Biennalen in Kassel, Frankfurt, Singapur und Schanghai. Und während ihrer Tätigkeit am Zeppelin Museum fungierte sie als stellvertretende Vorsitzende des Verbands der Tourismuswirtschaft am Bodensee. Mit ihrer Kompetenz und internationalen Erfahrung bereichert sie jetzt die Museumsszene am Genfersee.

Kontakt zum Autor:
u.schaedler@musedijeu.ch

URSULA ZELLER TRIFFT ULRICH SCHÄDLER



Ulrich Schädler © Alexandra Zharkevich

Es kann kein Zufall gewesen sein: Der erste Kollege, den ich 2014 nach meiner Ankunft in Vevey traf, war Ulrich Schädler, Direktor des Musée Suisse du Jeu im angrenzenden La Tour-de-Peilz. Ich besuchte ihn zusammen mit meinem Vorgänger. Es war in zweifacher Hinsicht ein Glücksfall. Nicht nur lernte ich eines der markantesten Museen der Waadt kennen – niemand kann sich dem mächtigen Eindruck dieser mittelalterlichen Wehranlage entziehen –, sondern ich traf auch auf einen Kollegen von überragender Fachkompetenz und wissenschaftlichem Ernst.

Ulrich Schädler hat so ganz und gar nichts von einem Schlossherrn, der er doch ist. Er beobachtet seine Umgebung wach, offen und kritisch – mit Gespür für grundsätzliche Problemstellungen. Im Gespräch berichtete er uns von seinen – letztlich leider vergeblichen – Versuchen, Inventar und Anwesen des Château d'Hauteville bei Vevey, ein komplett erhaltener Bestand aus dem 18. Jahrhundert, für die Allgemeinheit zu erhalten. Ich merkte bald, dass ich es mit einem überzeugten Museumsmann zu tun hatte, dessen Herz blutet, wenn er mitansetzen muss, wie ein historisches Kleinod auseinandergerissen wird, und der alles zu seiner Rettung versuchte.

Und doch war in seinem Werdegang nicht von Anfang an klar, dass er

eine Museumskarriere wählen würde. Zunächst studierte er nach einem Umweg über die Architektur klassische Archäologie, Vor- und Frühgeschichte und Alte Geschichte an der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt. Sein Lehrer Hans von Steuben hat ihn hier entscheidend geprägt. Ihm verdankte er auch einen ersten längeren Arbeitsaufenthalt an der Università degli Studi La Sapienza in Rom. Neben fachlichen Eindrücken gewann er dort eine für die interkulturelle Kompetenz wichtige Erfahrung: «Noch nie war mir so klar, wie sehr Deutschland mich geprägt hat, als in meiner Zeit in Rom», gesteht er.

Nach dem Studium blieb Schädler der Archäologie treu, forschte an der Universität und wurde promoviert. Erste Schritte in der Museumswelt führten ihn als Volontär ins Regionalmuseum Xanten – eine Entscheidung, die seinen Berufsweg bestimmen sollte. Schwanekend zwischen Museums- und Universitätslaufbahn – nach dem Volontariat kehrte er als wissenschaftlicher Mitarbeiter an den Lehrstuhl für Klassische und Vorderasiatische Archäologie zurück – entschied er sich schliesslich für das Museum. Wieder hatte dabei eine prägende Person die Hand im Spiel: Hans Georg Schalles, Leiter des Xantener Museums, holte ihn als Neubau-Referenten an das Haus zurück. In Xanten fand er das Forschungsgebiet, das ihn nicht mehr losliess: das Spiel in der Antike und im Mittelalter.

Heute ist er nicht nur Gründungsmitglied der International Society of Board Game Studies, sondern auch Mitherausgeber der gleichnamigen Zeitschrift. So führte ihn der Weg wie selbstverständlich ins Schweizer Spielmuseum als dessen Direktor seit 2002. Hätte das Museum nicht schon bestanden, man hätte es für ihn erfinden müssen. Und so entsteht der Eindruck, dass er eins geworden ist mit seinem Haus, mit seinem Forschungsgegenstand. Er ist nicht nur inhaltlich kompetent, sondern hat auch alle Aspekte der Museumsarbeit

von der Pike auf gelernt. Beides ist unabdingbar bei den vielfältigen Aufgaben, die er bewältigt. Seit Jahren plant er die Neukonzeption des Museums, die eine Sanierung der Gebäudestruktur voraussetzt. Bis es so weit ist, läuft der Museumsbetrieb auf vollen Touren. Jährlich überrascht Ulrich Schädler mit attraktiven Ausstellungen in einem für mannigfache Initiativen offenen Haus. Sein Anliegen ist es, dem heimischen Publikum «sein» Museum mit speziellen Veranstaltungen zur Sommersaison und Weihnachtszeit nahezubringen.

So zeichnet er sich als besonnener Museologe aus, der nicht jedem Trend nachspringt, sondern ruhig abwartend Vorzüge gegen Nachteile abwägt. Immer rückt er das Original ins Zentrum seiner Präsentationen, denn am Original hängt letztlich, was Museen vor allen anderen Institutionen auszeichnet. Auch geht er behutsam mit digitalen Medien um, die inzwischen ubiquitär seien, und vielleicht – so Schädler – sucht manche Besucherin oder mancher Besucher ja gerade im Museum Ort und Gelegenheit, ihnen zu entkommen. Museen öffnen, ist er überzeugt, ihr eigenes Fenster in die Welt; sie müssen nicht bieten, was der Alltag ohnehin bereithält. Gleichwohl steht er im Hier und Jetzt, spürt den Museumsaufgaben im Heute nach, erarbeitet seine Projekte in Netzwerken und baut aktuellste Forschung mit ein. Dazu gehört, dass er sich 2007 habilitierte und Lehrveranstaltungen an der Universität Freiburg i. Ue. hält. Auch im Museum ist er Wissenschaftler geblieben.

Ulrich Schädler arbeitet jeden Tag gern in seinem Museum. Fremd hat er sich hier nie gefühlt.

Kontakt zur Autorin:
Ursula.Zeller@alimentarium.org

EIN MUSEUM FÜRS ANTHROPOZÄN. DAS NEUE NATURMUSEUM ST. GALLEN

JONAS BÜRGI

Am 11. November 2016 eröffnete das neue Naturmuseum St. Gallen seine Tore. Bisher im Untergeschoss eines historischen Baus im Museumsquartier untergebracht, den sich Kunst- und Naturmuseum teilten, erhielt es nun ein eigenes Haus. Der neue Standort liegt direkt neben dem Botanischen Garten, ein Vorteil für zukünftige Kooperationen. Und mit dem geplanten kleinen Park, in dem Themen wie Gletscherfindlinge oder Pflanzenstandorte gezeigt werden, setzt sich die Ausstellung im Aussenraum fort.

Die vom Museumsteam zusammen mit Fachspezialistinnen und -spezialisten erarbeiteten Inhalte haben die Rapperswiler Szenografen von 2ND WEST in grossen, assoziativen Raumbildern umgesetzt. Die Inszenierungen wirken sehr offen und fügen sich gut in die Architektur mit viel Tageslicht ein. Nur besonders wertvolle oder konservatorisch heikle Exponate befinden sich hinter Glas, die meisten Objekte stehen frei im Raum. Digitale Medien sind zurückhaltend und gezielt eingesetzt.

SIEBEN THEMENBEREICHE – SIEBEN RAUMBILDER

Die Dauerausstellung ist in sieben Themenbereiche gegliedert, die auf mehreren Geschossen angeordnet sind. Interaktive Elemente finden sich auch auf analoger Ebene. Besonders im Ausstellungsteil *Im Reich des Bären* werden mehrere Sinne angesprochen, etwa wenn es um verschiedene Holzarten geht: Wie duften, wie klingen diese, wie fühlen sie sich an? Auch die Kulturgeschichte des St. Galler Wappentiers wird aufgegriffen, von der Galluslegende bis zur aktuellen Grossraubtier-Debatte in der Schweiz.

In der Ausstellung widerspiegeln sich neue Ansätze zum Verhältnis von Mensch und Natur. Mit der Diskussion über ein *Anthropozän* – als Zeitalter, in dem der Mensch das Gesicht der Erde prägt – wird die Dichotomie «Kultur versus Natur» brüchig. Und so gehören eben auch die Schneeschuhe und das Wanderwegzeichen in die Bergwelt, wenn unter dem Titel *Vom Bodensee zum Ringelspitz* der regionale Lebensraum aufgefächert wird. Im Zentrum steht das grösste Landschaftsrelief der Schweiz. Mittels Fernrohren können darin digitale Animationen abgerufen werden, wobei auch hier Natur- und Kulturgeschichte verbunden werden, etwa beim Torfstechen oder der «Anbauschlacht» während des Zweiten Weltkriegs. Rundherum gruppieren sich Präparate jener Arten, die diese Lebensräume bevölkern.

Für den Ausstellungsteil *Leben im Wandel*, der die Geschichte der irdischen Fauna erzählt, wurde ein zusammenhängendes, dynamisches Raumbild gewählt,



Das St. Galler Wappentier und sein Habitat: Im Reich des Bären. © Jean-Claude Jossen

in dem sich das Tierreich vom Meeresboden aufs Festland bewegt und anschliessend auch in die Lüfte abhebt. Am Ende dieses «Catwalks» steht nicht der Mensch als Krone der Schöpfung, sondern die Menschheit als Hauptverantwortliche des jüngsten Artensterbens. Dies ist kein fatalistischer Schlusspunkt, sondern vielmehr eine Überleitung zum nächsten Ausstellungsteil. Dieser rückt die Verantwortung des Menschen in den Fokus und befasst sich mit erneuerbaren Energien und einem nachhaltigen Umgang mit Ressourcen. Teil davon ist eine Art Warenhaus: Auf grossen «Preisschildern» werden Konsequenzen verschiedener Konsumverhalten aufgezeigt.

Direktor Toni Bürgin betont im Gespräch, dass er dies als eine wichtige Aufgabe zeitgenössischer Naturmuseen betrachtet. «Wir tun dies nicht mit erhobenem Zeigefinger, das Museum muss vielmehr den Reichtum der Natur und die ökologischen Zusammenhänge aufzeigen.»

Hier wird wichtiges Wissen vermittelt. Leider haben die Regale mit Produktfotos auf gleichförmigen Schachteln etwas Sperriges und Oberflächliches, und das Lernen passiert nur auf der Textebene. Schön aber, dass es auch einprägsame Bilder gibt: Der Quadratmeter Land, der in der Schweiz jede Sekunde verbaut wird, ist hier als Betonquader

physisch präsent, und ein Haufen aus Plastikmüll sammelt sich auf einem Sandboden.

Auf Labortischen ist der Ausstellungsteil zu *Bionik* in Szene gesetzt. Vom Auftrieb von Flügeln über den Klettverschluss bis zur Nanotechnologie, das Lernen von der Natur ist weit verbreitet. Hier werden auch die nicht vollständig abschätzbaren Risiken angesprochen. Das Museum als Ort für die Diskussion von Gegenwartsfragen, auch dies ist Bürgin ein Anliegen. Ein «richtiges» Labor gibt es gleich nebenan: Im Jugendlabor werden Experimentiernachmittage für Kinder und Jugendliche angeboten. Neben verschiedensten



Ein Relief zur Verortung der regionalen Lebensräume: Vom Bodensee zum Ringelspitz. © Jean-Claude Jossen

naturwissenschaftlichen Themen wird dort auch gefragt: «Was ist ein Museum?»

MUSEUM ALS THEMA

Überhaupt wird das Museum als Institution wiederholt thematisiert. Die Rückwand des Foyers und Cafés im Wunderkammer-Stil erzählt die eigene Geschichte vom Naturalienkabinett des 17. Jahrhunderts bis heute. Dabei werden nicht nur Meilensteine der eigenen Institution nachgezeichnet, sondern es wird auch erklärt, wie sich Sammlungsinteressen und die Ansprüche an ein Museum gewandelt haben. Weiter findet sich im Vermittlungsangebot ein Gespräch mit den Szenografen über die neue Ausstellung, während in der ersten Sonderausstellung *Impressionen aus der*

Sammlung der Fotograf Ernst Schär seinen Blick auf das zeigt, was sonst nicht zu sehen ist.

Spannend wäre eine noch kritischere Auseinandersetzung mit der Geschichte der eigenen Institution: Fragen der Repräsentation im Museum werden kaum gestellt, der kommunikative Gestus ist eher einer der Wahrheitsrede. Der Blick auf Wissensformen in anderen Gesellschaften würde hier eine vertiefte Reflexion erlauben. Schliesslich war es gerade das westlich-moderne Wissen über die Natur, das deren rücksichtslose Ausbeutung mit vorantrieb, während das Sammeln und die Durchsetzung dieses Wissens auch im kolonialen Kontext geschahen.

Ein Besuch im neuen Naturmuseum lohnt sich sowieso, noch bis zum

19. September 2017 bietet sich zusätzlich die Gelegenheit, Mark Dion's Ausstellung im Kunstmuseum *The Wondrous Museum of Nature* zu sehen, die sich auf Überbleibsel des «alten» Naturmuseums bezieht.

Autor: Jonas Bürgi studierte im Bachelor Geschichte und Germanistik. 2016 hat er den Master Art Education mit Vertiefung Curatorial Studies der Zürcher Hochschule der Künste abgeschlossen. Zurzeit arbeitet er für ein Oral History Projekt des PTT-Archivs sowie an einem eigenen Vermittlungsprojekt.
jonas.buergi@netzhdk.ch
www.naturmuseumsg.ch

LA DIFFÉRENCE COMME UNION. LE MUSÉE D'ART DE SION

GIULIANA MERLO

Depuis octobre 2016, le Musée d'art de Sion invite à la découverte d'une nouvelle muséographie de son exposition permanente. La valorisation de la richesse de la collection du musée se place au centre des choix effectués pour l'accrochage actuel. Au cours de la visite, le spectateur progresse de salle en salle, chacune consacrée à un thème spécifique, qui se réfère au paysage, à la montagne, à l'école de Savièse ou encore au corps dans son environnement naturel. Le visiteur se retrouve, au sein d'une même salle, face à des œuvres d'époques, de provenances et de techniques entièrement différentes. Contrairement à ses attentes, il s'aperçoit en fait des ressemblances qui naissent des profonds contrastes entre les pièces d'art. Les rapprochements inhabituels entre les œuvres donnent lieu à une exposition cohérente, diversifiée et dynamique, qui révèle pleinement le caractère exceptionnel de la collection de l'institution sédunoise.

Un nouvel air souffle à travers les salles du Musée d'art de Sion. L'exposition permanente, *Regarder le paysage à travers la collection du Musée d'art du Valais*, présente un parcours entièrement repensé. Le visiteur est toutefois quelque peu surpris en se retrouvant dans des salles qui placent côte à côte JocJonJosch et Marguerite Burnat-Provins, Yann Gross et Raphael Ritz, Matthieu Gafsou et Félix Vallotton, ou encore Pierre Vadi et Édouard Vallet. Comment doit-on comprendre ces rapprochements contrastants?

Le changement de direction en 2013 a été l'occasion pour la nouvelle directrice, Céline Eidenbenz, de revisiter de fond en comble l'accrochage permanent du musée¹. Les modifications apportées souhaitent donner une nouvelle impulsion à la collection. Cette dernière est composée aujourd'hui de plus de six mille pièces d'art, réalisées par des artistes à la fois locaux, suisses et étrangers, et datant de la fin du XVIII^e siècle à nos jours. De ce vaste répertoire, cent cinquante pièces ont été choisies pour intégrer les salles du musée et représenter fidèlement la richesse du patrimoine artistique du musée.

DES CONTRASTES AUX RESSEMBLANCES

Le choix muséographique s'est porté sur un parcours thématique qui rompt avec la tradition d'une disposition essentiellement chronologique des œuvres, telle qu'on la connaissait des expositions précédentes. Chaque salle porte un titre spécifique en lien avec l'un des trois thèmes de prédilection du musée, «le paysage et l'imaginaire de la montagne», «les artistes rattachés à l'école de Savièse» et «l'art



Salle Ernest Biéler, avec des peintures de l'artiste et une sculpture d'Andrea Wolfensberger, 2016. Musée d'art du Valais. © Musées cantonaux du Valais, Sion/Guillaume Collignon

contemporain lié aux thématiques du musée². La présence, dans un même espace, d'artistes modernes et contemporains, de provenances diverses et tournés vers différentes techniques, conduit à une série de contrastes. Le visiteur pourrait se sentir dérangé par ces différences. Au lieu de cela, il se surprend à voir très vite les fortes similitudes qui lient et rapprochent – au contraire – les œuvres. Le visiteur est alors libre de questionner le face à face de certaines pièces et de tisser ses propres liens entre les œuvres.

Les exemples suivants illustrent ce processus. Dans la salle *Le sublime des Alpes*, les paysages de Caspar Wolf (1735-1783) sont placés à côté de deux photographies de montagnes. Ce rap-

prochement soulève plus d'une différence, et pourtant la ressemblance dans l'approche choisie par les trois artistes prend le dessus. En effet, les photographies proposent une interprétation contemporaine du thème du sublime des montagnes traité dans les peintures de Wolf. L'image d'une avalanche rappelle la puissance des forces naturelles et le fourmillement des skieurs sur la piste, l'insignifiance de l'homme face à la nature. Pour citer un deuxième exemple, dans la salle qui honore l'artiste Raphael Ritz (1829-1894), la classe paysanne du Valais de la fin du XIX^e siècle rencontre le regard de Valaisans d'aujourd'hui, photographiés à la façon *américaine*. Quant à la salle dédiée à Marguerite Burnat-

Provins (1872-1952), ce sont les motifs végétaux de l'artiste et la tapisserie florale de Steiner & Lenzlinger qui entrent en dialogue. Dans le même espace, une vidéo de JoëJonJosch, montrant une créature hybride formée de trois corps, évoque à son tour la silhouette à mi-chemin entre forme humaine et végétale peinte par Burnat-Provins.

FAVORISER LA PARTICIPATION ACTIVE DU VISITEUR

La part active donnée au spectateur au cours de la visite constitue une nouveauté importante. Notamment, l'absence de cartels cherche à favoriser et à encourager une «expérience sensitive», comme nous l'explique Muriel



Salle Paysages de l'imaginaire, avec une œuvre de Marina Abramovic, 2016. Musée d'art du Valais. © Musées cantonaux du Valais, Sion/Guillaume Collignon

Eschmann, collaboratrice scientifique du musée. Le public découvre d'abord les œuvres à travers une expérience visuelle ou/et sensorielle, avant de se plonger dans le guide de visite, distribué à l'accueil, pour obtenir plus de renseignements. Par exemple, dans les deux œuvres créées spécialement pour le musée, les «oreillers chinois» en cristal de Marina Abramovic et la pièce hypnotique de Catherine Contour, le visiteur investit corps et âme pour expérimenter et comprendre pleinement l'œuvre. Le statut du visiteur passe alors de spectateur passif à agent actif. Un nouveau vécu est ainsi généré au sein même de l'espace muséal.

UNE EXPOSITION EN PHASE AVEC SON TEMPS

La nouvelle muséographie se veut donc innovatrice par rapport aux précédentes expositions du musée. Par la disposition des œuvres, les contrastes font jaillir des parallèles qui instaurent un étroit dialogue entre elles. Toute forme de hiérarchie entre les artistes se trouve abolie. Les interprétations contemporaines reçoivent autant de place que les pionniers et les successeurs de l'école de Savièse, ce qui permet d'appréhender les thèmes traités par les anciens sous un nouvel angle. De plus, l'exposition se consacre également aux débats sur la globalisation, grâce à la présence d'artistes étrangers qui proposent un autre regard.

NOTES

¹ La collection est née du legs de Raphy Dallèves (1878-1940) qui confia en 1940 ces œuvres à l'État du Valais et à la Ville de Sion. Sept ans plus tard, le Musée d'art de Sion ouvrit ses portes.

² Source: <http://www.musees-valais.ch/musee-d-art/collections.html>

Auteure: Giuliana Merlo a obtenu en automne 2016 son master en Histoire de l'art et Littérature italienne à l'Université de Lausanne. À côté de sa fonction de guide à la Fondation de l'Héritage à Lausanne et au Kunstmuseum de Berne, elle collabore actuellement au projet du Recensement architectural du canton de Genève, effectué par l'Office du patrimoine et des sites de Genève. giulianamerlo14@gmail.com

GELEBTE INKLUSION IN MUSEEN

CHRISTOPH PIETRUCHA

Museums.ch präsentiert zwei kürzlich erschienene Publikationen zu den Herausforderungen der Museumsarbeit von heute. Die Bücher fordern dazu auf, Schwellen abzubauen und Begegnungsräume in kulturellen Institutionen zu schaffen. Die eine Publikation untersucht – in Theorie und Praxis – die Öffnung öffentlicher Institutionen gegenüber Personen mit Fluchterfahrung. Die zweite macht sich stark für die Inklusion von Menschen mit besonderen körperlichen und psychischen Voraussetzungen.

GEFLÜCHTETE UND KULTURELLE BILDUNG. FORMATE UND KONZEPTE FÜR EIN NEUES PRAXISFELD

Der 2016 im transcript-Verlag erschienene Sammelband *Geflüchtete und Kulturelle Bildung. Formate und Konzepte für ein neues Praxisfeld* diskutiert Programme und Projekte in Kulturinstitutionen für und mit asylsuchenden Personen. Die Herausgeberinnen sind Maren Ziese und Caroline Gritschke; sie kommen aus den Bereichen Bildung und Vermittlung mit den Arbeitsschwerpunkten Migration, Flucht, Asyl und Bildung. In ihrer Publikation versammeln sie eine Vielzahl an Positionen aus der Praxis und Wissenschaft mit dem Ziel, auch neue und häufig ausgegrenzte Stimmen zu Wort kommen zu lassen, was jedoch, wie die Autorinnen selbstkritisch feststellen, nicht gänzlich gelang.

In sieben Kapiteln und auf über 400 Seiten werden unterschiedliche Positionen und Projekte vorgestellt. Daran beteiligen sich 40 Autorinnen und Autoren, die in 34 Beiträgen von ihren Erfahrungen und Konzepten im Praxisfeld der kulturellen Arbeit mit Geflüchteten berichten. Abstracts in englischer und deutscher Sprache leiten jeden Beitrag ein. Die Artikel setzen sich aus praktischen Beispielen und theoretischer Reflexion zusammen, wobei die Theorie sich vor allem aus Inhalten der postkolonialen Kritik speist. Die letzten Seiten bieten reichlich Material mit Perspektiven, Tipps und Links für die Erstellung von Konzepten und die Umsetzung von Projekten.

In den Artikeln wird Selbstreflexion der beteiligten Kulturakteurinnen und -akteure gefordert, um Affekte, Privilegien und strukturelle Ungleichheiten in der kulturellen Arbeit nicht unreflektiert zu tradieren. Carmen Mörsch warnt in ihrem Beitrag aber auch davor, dass Geflüchtete zu oft als eine homogene Zielgruppe gesehen werden. Sie wendet sich gegen eine kulturelle Bildung als Dienstleistung, denn

auf diese Weise werden Geflüchtete auf die Rolle von «migrantisch markierten» (Mörsch, S. 69) Konsumentinnen oder Konsumenten reduziert. Die Autorin plädiert somit dafür, dass die Nutzerinnen und Nutzer als Gleichberechtigte in der Mitgestaltung des kulturellen Angebots und wertvolle Diskutierende wahrgenommen werden.

Dass nicht nur Kunstprojekte, sondern auch Begegnungsräume notwendig sind, betont Mohammed Jouni, Sprecher der Organisation «Jugend ohne Grenzen». Im Interview mit Maren Ziese exemplifiziert er das bereits von Carmen Mörsch Kritisierte: Geflüchtete wurden als Zielgruppe für Projekte entdeckt, in denen aber vielfach die diskriminierenden Mechanismen der Gesellschaft nicht hinterfragt, sondern reproduziert würden. Er fordert dabei mehr Begegnungsräume, die jedoch als Förderungsprojekte vielfach uninteressant sind, da sie nur wenig Prestige bringen.

Eines der beschriebenen Projekte ist *Maltaka: Treffpunkt Museum – Geflüchtete als Guides in Berliner Museen*. Die Führungen finden im Museum für Islamische Kunst, im Vorderasiatischen Museum, in der Skulpturensammlung für Byzantinische Kunst sowie im Deutschen Historischen Museum statt. Das Ziel ist, öffentliche Institutionen Berlins für Personen mit Fluchterfahrung zu öffnen, um «durch den Dialog unterschiedlicher historischer Erfahrungen [...] eine konstruktive Auseinandersetzung zwischen der alten und neuen Heimat zu ermöglichen» (Nassreddine, S. 362). In einem weiteren Beitrag zeigen Sandrine Miccosé-Aikins und Bahareh Sharif am Beispiel dieses Projekts, dass die Wurzeln der Kolonialgeschichte in die Gegenwart reichen und nur wenig hinterfragt werden. Sie kritisieren, dass die Guides von «Maltaka: Treffpunkt Museum» kaum als Diskussionspartnerinnen und Diskussionspartner verstanden werden, die einen kritischen Dialog innerhalb des Museums anstossen und ihn nach aussen tragen.

Der Sammelband von Ziese und Gritschke ist eine wichtige Publikation zum Thema Geflüchtete und Kulturelle Bildung, die sich klar für die Öffnung öffentlicher Institutionen gegenüber Personen mit Fluchterfahrung ausspricht. Gleichzeitig sensibilisiert sie dafür, dass Geflüchtete als gleichberechtigte Mitgestalterinnen und Mitgestalter der Kulturlandschaft wahrgenommen werden. Die vorgestellten Praxisbeispiele bieten hierfür eine Orientierungshilfe, die – mit den theoretischen Überlegungen gelesen – auch Schwierigkeiten offenlegen. Die weiterführenden Materialien unterstützen Akteurinnen und Akteure der kulturellen Bildung sowie die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter öffentlicher Institutionen zusätzlich im Umgang mit diesem neuen Praxisfeld.

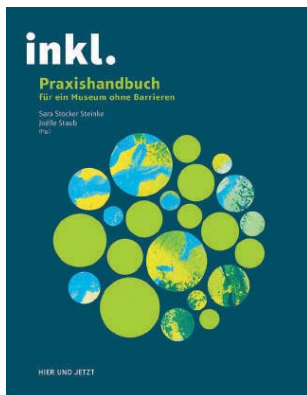
INKL. PRAXISHANDBUCH FÜR EIN MUSEUM OHNE BARRIEREN

Die schicke Publikation *inkl. Praxishandbuch für ein Museum ohne Barrieren* erschien 2016 im Verlag Hier und Jetzt. Herausgeberinnen sind die Museologin Sara Stocker Steinke sowie die Kunstvermittlerin Joëlle Staub. Die Autorinnen sind im Kindermuseum Craeviva im Zentrum Paul Klee tätig, wo ab 2009 das Kunstvermittlungs- und Integrationsprojekt «Klee ohne Barrieren» für Menschen mit und ohne Behinderung konzipiert und umgesetzt wurde. Das Praxishandbuch spiegelt die dabei gemachten Erfahrungen und Erkenntnisse, die seit 2013 in weiteren Museen erprobt und vertieft werden.

Im ersten Kapitel werden Positionen der an «Klee ohne Barrieren» beteiligten Akteurinnen und Akteure vorgestellt, die sich für ein barrierefreies Museum aussprechen. So sieht Urs Rietmann, Leiter des Kindermuseums Craeviva, eine Diskrepanz zwischen den Institutionen und den Kunstschaffenden: Während die Kunstschaffenden «ihr Tun nicht zuletzt auch als Engagement für Offenheit, Solidarität und



ZIESE Maren, GRITSCHKE Caroline. 2016. Geflüchtete und Kulturelle Bildung. Formate und Konzepte für ein neues Praxisfeld. Bielefeld: transcript. ISBN 978-3-8376-3453-2



STOCKER STEINKE Sara, STAUB Joëlle. 2016. inkl. Praxishandbuch für ein Museum ohne Barrieren. Baden: Hier und Jetzt, Verlag für Kultur und Geschichte. ISBN 978-3-03919-407-0

Gleichberechtigung verstehen, hinken die Einrichtungen, welche dieses Werk präsentieren, dem Anspruch weiter hinterher» (Rietmann, S. 11). Für Anja Reichenbach, Projektleiterin Blindspot und Fachbeirätin «Klee ohne Barrieren», ist Inklusion jedoch kein Ergebnis, «sondern ein Prozess, der viel Zeit braucht und Mutige, die sich exponieren, etwas wagen – bis Inklusion zur Kultur wird» (Reichenbach, S. 15).

Die folgenden 150 Seiten sind in sechs Kapitel gegliedert, die sich den verschiedenen Bereichen eines Museums widmen und die notwendigen Massnahmen thematisieren, um sie barrierefrei zu gestalten. Es sind dies: Empfang, Kommunikation, Facility Management, Ausstellung, Vermittlung und Ressourcen. Zum letzten Kapitel werden die Arbeitsplätze im Museum, die Zusammenarbeit mit anderen Institutionen sowie Finanzierung und Fundraising gezählt. In jedem Kapitel sind die wesentlichen Kriterien und Hilfsmittel aufgelistet, die einen barrierefreien Zugang erleichtern. Eine wichtige Rolle nimmt die Vermittlung von Informationen ein. Zumindest zwei der drei Sinne sollten dabei mit visueller, auditiver oder taktiler Hilfe angesprochen werden. Weblinks erlauben eine Vertiefung in die jeweilige Thematik. Zwischen den einzelnen Kapiteln werden Projekte des Zentrums Paul Klee und seiner Partnerinstitutionen beschrieben, die auf Personen mit besonderen Bedürfnissen ausgelegt sind. Ein Glossar und eine ausgewählte Bibliografie komplettieren die Publikation.

Den Schwerpunkt der Publikation bildet das Kapitel «Museum als Ort, der Brücken baut – Vermittlung». Zielgruppenspezifische Vermittlungskompetenzen werden beschrieben, die notwendig sind für die Öffnung der Museen gegenüber Menschen mit einer Hör- oder Sehbehinderung, einer Mobilitätseinschränkung, einer Lern- oder geistigen Behinderung, Demenzerkrankung oder einer Autismus-Spektrum-Störung. Zum einen wird die

Behinderung bzw. Störung skizziert, um dann auf die Anforderungen in der Vermittlung und in der praktischen Arbeit in einem Atelier einzugehen. Die Beispiele für die gestalterische Arbeit wurden jedoch etwas zu knapp formuliert.

Die Publikation ist klar strukturiert und gut lesbar. Sie beinhaltet wesentliche Informationen über die Thematik, die allerdings bereits vielfach bekannt und somit in entsprechenden Leitfäden zu finden sind. Barrierefreiheit ist jedoch in der Umsetzung von Ausstellungen, Vermittlungsformaten etc. weitgehend noch keine Realität. Die Debatte darum mag somit zwar nicht neu sein, dennoch ist sie nach wie vor unerlässlich und wichtig, zumal das Ziel nicht nur eine Integration von Menschen mit Behinderung in Museen, sondern vielmehr eine tatsächliche Inklusion sein muss. Die Publikation ist also auch als ein klares Statement des Zentrums Paul Klee zu sehen, das sich für diese einsetzt.

CHRONIK CHRONIQUE CRONACA

CORINNE EICHENBERGER
CHRISTINE VALENTIN
LAURE EYNARD
VERONICA PROVENZALE

Die Chronik erwähnt wichtige Ereignisse aus der Schweizer Museumswelt des Jahres 2016, die der Redaktion von den Museen und den Museumsverbänden gemeldet worden sind. Die Chronik will möglichst umfassend sein, ohne Anspruch auf Vollständigkeit.

La Chronique évoque des événements importants de la vie muséale suisse de l'année 2016 transmis à la rédaction par les musées et les associations de musées. La Chronique souhaite être la plus complète possible sans prétendre à l'exhaustivité.

La Cronaca riporta importanti avvenimenti del mondo museale svizzero nel 2016, che sono stati segnalati alla redazione dai musei e dalle organizzazioni del settore. La rubrica intende essere il più possibile completa, pur senza pretese di esaustività.

AARAU

Das Stadtmuseum erhielt im November den Aargauischen Heimatschutzpreis 2016.

BADEN

Das Historische Museum Baden präsentiert seit März 2016 die neue Dauerausstellung *Geschichte «verlinkt»*. Mithilfe von interaktiven Stationen hängen sich die Besucherinnen und Besucher durch die Geschichte der Stadt, dabei liegt der Fokus auf der Entwicklung der Industrie und der Kur-Kultur Badens. An der Konzeption der Ausstellung waren auch Schülerinnen und Schüler der Kantonsschule Baden beteiligt. Mit ihren Handys filmten sie die Stadt und erzählen aus ihrer persönlichen Sicht, wie sie die Exponate mit ihrem Alltag verknüpfen.

BASEL

Das Naturhistorische Museum Basel eröffnete im Juni 2016 die Dauerausstellung *Schauplatz Natur – Vögel, Säugetiere & Mineralien der Schweiz*.

BASEL

Andreas Ruby hat im Mai 2016 die Leitung des S AM Schweizerisches Architekturmuseum übernommen.

BASEL

Seit Juni 2016 leitet Britta Graf die Basler Papiermühle.

BASEL

Im April 2016 wurde der Erweiterungsbau des Kunstmuseums Basel eröffnet und der Hauptbau nach Sanierungsarbeiten wiedereröffnet. Josef Helfenstein übernahm auf September 2016 die Leitung des Kunstmuseums vom langjährigen Direktor Mendes Bürgi.

BASEL

Im September wurde das Teilmuseum *HMB – Museum für Pferdestärken* des Historischen Museums Basel am Standort Brüglingen geschlossen. Dank der Partnerschaft mit dem Google Cultural Institute ist das Museum für Pferdestärken aber weiterhin online zugänglich. Damit bleibt das Wissen um das kulturelle Erbe der Sammlung digital erhalten und lebendig.

BASEL

Das Historische Museum Basel HMB geht neue Wege im digitalen Bereich: Der Museumsblog zählte 2016 bereits über 30 Beiträge, die von 2595 Leserinnen und Lesern angeschaut wurden. Zudem präsentiert das HMB im Museum für Geschichte in der Barfüsserkirche seine thematischen Rundgänge neu auf Tablets. Mit dabei war das HMB – als

eine von fünf Institutionen – auch bei der Lancierung von museums-online.ch.

BASEL

Gian Caspar Bott übernahm im April 2016 die Leitung des Museums Kleines Klingental.

BASEL

Das Antikenmuseum Basel zeigt in der neuen Dauerausstellung *Orient, Zypern und frühes Griechenland*, welch grossen Einfluss die Kulturen im Vorderen Orient auf die Entwicklung der beiden Länder hatten. Im Zentrum der neuen Dauerausstellung steht die Frage nach dem kulturellen und wirtschaftlichen Austausch zwischen diesen Kulturen vom frühen 3. bis ins 1. Jahrtausend v. Chr.

BERN

Das Naturhistorische Museum Bern wurde 2016 für den PrixExpo 2017 des SCNAT nominiert.

BERN

Nina Zimmer übernahm am 1. August 2016 als erste künstlerische Direktorin die Leitung des fusionierten Kunstmuseum Bern-Zentrum Paul Klee. Zimmer war bis Ende Juli 2016 Vize-direktorin des Kunstmuseums Basel.

BERN

Das Kindermuseum Creaviva und das Zentrum Paul Klee wurden im April 2016 in der Dampfzentrale Bern mit dem Label «Kultur inklusiv» ausgezeichnet. Das Label wird an Kulturinstitutionen vergeben, die sich durch vielfältige Massnahmen für den Zugang und die kulturelle Teilhabe von Menschen mit Behinderung einsetzen (www.kulturinklusive.ch).

BUCHS

Seit Juni 2016 ist Sandro Widmer neuer Leiter des Besucherzentrums der Chocolat Frey AG.

BÜRGLEN

Das Tell-Museum eröffnete nach umfangreichen Renovationen im Juni 2016 eine neue Dauerausstellung. Das Museum, das sich mit der Geschichte der Schweizer Befreiungstradition und der wiederkehrenden Instrumentalisierung der Tell-Geschichte befasst, nutzt neue technische und digitale Möglichkeiten.

CHAM

Das Ziegelei-Museum wurde für den European Museum Award 2016 nominiert. Zudem erhielt es von der Gemeinde Cham den Anerkennungspreis «CHAMPION 2016» für den Bereich Natur/Umwelt/Öffentlicher Raum.

CHUR

Nach rund zweijähriger Bauzeit präsentiert sich das Bündner Kunstmuseum in Chur seit Juni 2016 wieder der Öffentlichkeit. Neben der renovierten Villa Planta zieht der Neubau der Architekten Barozzi/Veiga die Aufmerksamkeit auf sich. Die beiden Museumsgebäude sind unterirdisch miteinander verbunden und bieten neu mehr Raum für die Präsentation der Sammlung, aber auch für Wechselausstellungen und für die Vermittlung.

CORSIER-SUR-VEVEY

Chaplin's World By Grévin a inauguré son site touristique sur les hauts de Vevey le 16 avril 2016, célébrant ainsi le 127^e anniversaire de la naissance de Charlie Chaplin. Le musée a obtenu la troisième place du Milestone Excellence in Tourism dans la catégorie «innovation»; cette récompense honore depuis l'an 2000 aussi bien des projets innovants que des personnalités du tourisme suisse. Le musée a également reçu le prix de Best Tourism initiative in Europe lors du gala annuel de la British Guild of Travel Writers.

EBNAT-KAPPEL

Das Heimatmuseum Ackerhus – Museum Hauskultur Toggenburg – wurde im Juni 2016 nach vierjähriger Projekt- und Renovierungsphase mit einer neuen Dauerausstellung wiedereröffnet.

FRAUENFELD

2015/16 gab sich das Historische Museum Thurgau im Schloss Frauenfeld mit der neu gestalteten Schlossausstellung *Zankapfel Thurgau* ein neues Gesicht. Die modern inszenierten Schlossräume laden zu einem sinnlichen Rundgang ein. Interaktive Animationen entführen in die faszinierende Welt der Ritter, Klöster und Landvögte.

FREIBURG

Das Museum für Kunst und Geschichte Freiburg hat 2016 ein langjähriges Projekt abgeschlossen. Es umfasste die Re-Inventarisierung der gesamten Sammlung (gut 42 000 Objekte) und den Umzug aller nicht permanent ausgestellten Werke aus 30 verschiedenen Depots in ein neues Zentraldepot. Mit dem Projekt waren seit 2008 laufend drei bis vier Mitarbeitende beschäftigt.

GRAUBÜNDEN

Die Totalrevision des Kulturförderungsgesetzes war ein wichtiges Thema im Kanton Graubünden. Der Dachverband Museen Graubünden reichte eine Stellungnahme zum Gesetzesentwurf ein und in einem Positionspapier äusserte sich der Verband zur Botschaft der Regierung. Das neue

Kulturförderungsgesetz, das im Februar 2017 vom Parlament verabschiedet wurde, wird frühestens im Januar 2018 in Kraft treten. Der Prozess hat die Bündner Kulturanbieter verschiedener Sparten zusammengebracht, die jetzt gemeinsam als «Kulturkanton Graubünden» auftreten.

HIRZEL

2016 wurde das Johanna Spyri-Museum nach einem umfangreichen Umbau mit neuem Konzept wiedereröffnet.

LOCARNO

A fine giugno Rainer Hüben ha concluso la sua attività di curatore presso la Fondazione Marguerite Arp di Locarno-Solduno. Simona Martinoli Stebler ha assunto il ruolo di nuova curatrice della fondazione.

LUGANO

Il Museo in erba si è trasferito da Bellinzona nella nuova sede luganese in Riva Caccia, inaugurata in settembre. Con la riapertura, il Museo riprende la sua attività (mostre e laboratori) e presenta al contempo una nuova proposta multidisciplinare, «KidsArti», pensata appositamente per il nuovo spazio espositivo.

MÔTIERS

Le Musée des Mascarons a rouvert le 29 octobre 2016 après trois ans de fermeture pour rénovation et offre une nouvelle muséographie pour l'exposition permanente: *D'une vallée jurassienne aux grandes capitales du monde, trois siècles d'horlogerie au Val-de-Travers*. Le Musée des Mascarons fait partie de la Fondation du Musée régional du Val-de-Travers avec le Séchoir à absinthe, situé à Boveresse, et la Pension Beauregard, sise à Fleurier.

MURI

Im Singisenflügel des Klosters Muri wurde im Oktober 2016 das Museum für medizinhistorische Bücher Muri (www.mmbm.ch) als Privatmuseum von Dr. Franz Käppeli eröffnet. Das Museum MMBM umfasst eine Dauerausstellung mit bedeutenden Werken der Frühen Neuzeit (1480–1780) und eine wertvolle Sammlung mit Büchern und handschriftlichen Dokumenten von den Anfängen des Buchdrucks bis ins 20. Jahrhundert.

NEUCHÂTEL

Après trente-cinq ans à la direction du Musée d'histoire naturelle, Christophe Dufour a pris sa retraite. Ludovic Maggioni lui a succédé à la tête de l'institution neuchâteloise le 1^{er} janvier 2017.

OLTEN

Die Stadt Olten spart. Im Rahmen der Sparbemühungen wurden auch die städtischen Museen – das Historische Museum, das Archäologische Museum und das Naturmuseum – unter die Lupe genommen. Der Stadtrat hat sich für den Erhalt der Museen ausgesprochen. Diese sollen im Haus der Museen zusammengeführt werden. Im Juni 2016 haben die Oltner Stimmberechtigten mit einem Ja-Anteil von über 82 Prozent dem Projekt zugestimmt.

ORSELINA

Il Museo Casa del Padre è stato riaperto al termine di lunghi lavori di restauro che hanno interessato l'intero complesso della Madonna del Sasso. Il Museo, allestito nella parte più antica del convento, si presenta con un nuovo concetto espositivo che privilegia la valorizzazione dei singoli oggetti liturgici, devozionali e conventuali, a testimonianza della religiosità legata al Santuario e alla vita del convento.

PRANGINS

Le Musée national suisse, Château de Prangins, a changé de direction le 1^{er} avril 2016. Helen Bieri Thomson, conservatrice et directrice suppléante durant dix ans, a succédé à Nicole Minder, nommée cheffe du Service des affaires culturelles du canton de Vaud.

RIEDERALP

Unter dem Titel *40 Jahre Pro Natura Zentrum Aletsch – eine Zeitreise durch das Aletschgebiet* hat das Zentrum im Jubiläumsjahr 2016 die Ausstellung in der Villa Cassel neugestaltet. Alle Räume – sie stammen aus dem Jahr 1902 und sind sehr gut erhalten – sind nun offen und lichtdurchflutet.

RORSCHACH

Ende 2016 übergab Hermann Fuhrmann die Leitung des Museums im Kornhaus seinem Sohn Pascal Fuhrmann.

SCHWARZENBURG

2016 hat das Regionalmuseum Schwarzwasser von der Erziehungsdirektion des Kantons Bern (Amt für Kultur) einen Impulsbeitrag von Fr. 50'000 für das Projekt «Zukunftstrategie Regionalmuseum Schwarzwasser» erhalten.

SCHWEIZ

Sara Stocker Steinke leitete von 2011 bis Ende 2016 das Projekt «Kunst ohne Barrieren» im Kindermuseum Creaviva im Zentrum Paul Klee, und Joëlle Staub berät seit 2013 Museen bei der Entwicklung barrierefreier Angebote. Die Museologin und die Kunstvermittlerin haben gemeinsam das Praxishandbuch «inkl.» herausgegeben. Es bietet Muse-

umsfachleuten praxiserprobte Handlungsanleitungen für die Realisierung einer verbesserten Zugänglichkeit in den Bereichen Kommunikation, Facility Management, Ausstellung und Vermittlung. Die Webseite www.museumohnebarrieren.ch orientiert sich an der Struktur der Publikation und ergänzt sie mit Hinweisen zur Barrierefreiheit und Inklusion im Museum.

SCHWEIZ

Mehr als 340 Museumsfachleute aus dem In- und Ausland nahmen am Jahreskongress der Schweizer Museen vom 25./26. August 2016 teil und tauschten sich über mögliche Zukünfte in den und für die Schweizer Museen aus. Noch nie seit der Gründung des VMS vor 50 Jahren hat ein Museumskongress in der Schweiz mehr Teilnehmende gezählt.

SCHWEIZ

Rekordbeteiligung am Internationalen Museumstag 2016: Unter dem Motto «Entdecken Sie Ihr Lieblingsmuseum» präsentierten mehr als 250 Institutionen die unvergleichlich reiche Vielfalt der Schweizer Museumslandschaft.

SCUOL

Das Zentrum für Gegenwartskunst NAIRS wurde im August 2016 nach der denkmalgerechten Sanierung wiedereröffnet und kann nun ganzjährig als Künstlerhaus, Kunsthalle und Kulturort genutzt werden. Vier Millionen Franken wurden für die Gesamtanierung investiert, die Aufträge konnten mehrheitlich von einheimischen Unternehmen realisiert werden. Christof Rösch, Direktor und künstlerischer Leiter der Fundaziun NAIRS, erhielt von der Bündner Regierung einen Anerkennungspreis für seine Arbeit als Architekt und Künstler sowie Miterfinder und Leiter des Zentrums.

SEMPACH

Das Rathausmuseum Sempach wurde 2016 für den European Museum of the Year Award 2017 nominiert.

SION

Le Musée d'art du Valais a inauguré sa nouvelle exposition permanente le 14 octobre 2016. La collection met en exergue l'histoire du paysage, l'école de Savièse et l'art contemporain à travers un parcours original autour des thématiques telles que le sublime des Alpes, les paradis perdus de l'époque 1900, les énergies de la nature ou encore les enjeux climatiques du XXI^e siècle.

SION

Le Musée de la nature du Valais a reçu le Prix Expo 2016 de l'Académie suisse des sciences naturelles (SCNAT) pour

l'exposition *Objectif Terre: vivre l'Anthropocène*, proposée depuis le 18 juin et prolongée jusqu'au 2 avril 2017.

ST. MORITZ

Nach dem Abschluss der Sanierungs- und Neuinszenierungsarbeiten öffnete das Museum Engiadinais im November 2016 seine Türen wieder dem Publikum. Das Haus mit seinen grossartigen Stuben und Zimmern erschliesst sich dem Gast nun per Multimedia-Guide und bietet neu auch mehr Raum für Sonderausstellungen.

SUISSE

Le congrès annuel des musées suisses s'est tenu à Zurich les 25 et 26 août 2016. Il était consacré aux différents scénarios d'avenir pour les institutions muséales. 340 professionnels de musées ont participé à cet événement. Depuis cinquante ans, date de la création de l'Association des musées suisses, jamais un congrès n'avait compté autant de participants.

SUISSE

Participation record à la Journée internationale des musées 2016: sous le slogan «Découvrez votre musée préféré», plus de 250 musées suisses ont présenté la diversité du paysage muséal suisse.

SURSEE

Seit Juli 2016 ist Sibille Arnold die neue Co-Leiterin des Museums Sankturbanhof. Sie teilt die Leitung mit Bettina Staub.

SVIZZERA

Più di 340 professionisti dei musei del paese e dall'estero hanno partecipato al Congresso annuale dei musei svizzeri del 25/26 agosto 2016 e si sono confrontati sulle possibili prospettive nei e per i musei svizzeri. Dalla fondazione dell'AMS 50 anni or sono, nessun congresso museale aveva registrato una affluenza tanto numerosa.

SVIZZERA

Partecipazione record alla Giornata internazionale dei musei 2016: al motto «Scoprite il vostro museo preferito» più di 250 istituzioni hanno presentato la grande ricchezza del patrimonio museale svizzero.

TARASP

Der Unterengadiner Künstler Not Vital hat das Schloss Tarasp im März 2016 von der langjährigen Besitzerfamilie von Hessen gekauft. Seine Vision ist, das Schloss Tarasp mit zeitgenössischer Kunst, einem Skulpturenpark und weiterhin öffentlich zugänglichem Raum zu einer Kulturattraktion von nationaler und internationaler Bedeutung zu entwickeln.

THURGAU

Der Verein «Museen im Thurgau – Museumsgesellschaft» hat 2016 erstmals den Preis «Grüne Kugel» innerhalb seiner Mitglieder vergeben. Er ging an die Leiterin Heidi Hofstetter und ihr Team vom Museum Rosenegg in Kreuzlingen.

TORRE

Nel vecchio complesso industriale della Cima Norma, nel villaggio di Torre, in Valle di Blenio, la fondazione «La Fabbrica del Cioccolato» ha creato uno spazio espositivo volto ad accogliere un programma di attività culturali, che si presenta come una sorta di festival delle arti e che coinvolge varie forme di espressioni artistiche (pittura, scultura, video, film, teatro, danza, musica) in dialogo tra loro, a formare un laboratorio dinamico e in costante sviluppo.

TRIESENBERG (FL)

Neuer Leiter des Walsermuseums Triesenberg ist seit Januar 2016 Leander Schädler. Er löste den langjährigen Leiter und Walserkenner Josef Eberle ab.

VEVEY

Après sa fermeture à Bienne, le Musée de l'absurde s'est installé sur la rive nord du lac Léman.

VEVEY

L'Alimentarium, le Musée de l'alimentation, a rouvert ses portes le 4 juin 2016 et propose une nouvelle scénographie sous la forme d'un voyage ludique et interactif à travers trois thématiques d'exposition: L'Aliment, La Société, Le Corps.

VEVEY

L'espace de découvertes nest a ouvert ses portes en juin 2016 sous la direction de Catherine Saurais. Construit sur le site d'origine de la première usine de farine lactée d'Henri Nestlé, ce musée révèle l'histoire des célèbres marques suisses de Nestlé à travers cent cinquante ans d'histoire, sur les traces de son fondateur Henri Nestlé, et offre aux visiteurs une expérience interactive et ludique. nest s'est vu attribuer le prix de Modern Decoration International Media Award 2016 dans la catégorie Exhibition Space, à Shenzhen en Chine.

WINTERTHUR

Seit März 2016 leitet Daniela Zingg das Naturmuseum Winterthur. Sie übernahm die Aufgabe vom langjährigen Museumsleiter Hans-Konrad Schmutz.

ZUG

Das Museum Burg Zug wurde im Dezember 2016 für den European Museum of the Year Award (EMYA) 2017 nominiert.

ZÜRICH

Im Februar 2016 wurde das FIFA Welt Fussball Museum eröffnet. Auf rund 3000 Quadratmetern Ausstellungsfläche zeigt das Museum gegen 1000 Objekte und thematisiert sämtliche Facetten der Fussballwelt. Schon im Oktober geriet das Prestigeprojekt des früheren FIFA-Generalsekretärs Sepp Blatter aufgrund von defizitären Zahlen jedoch ins Taumeln. Der erste Direktor Stefan Jost wurde entlassen, weitere Sparmassnahmen werden 2017 umgesetzt.

ZÜRICH

Das Kultorama Museum des Menschen freute sich 2016 über einen Rekord: Erstmals in der fast vierzigjährigen Geschichte des Museums haben über 25000 Besucherinnen und Besucher – unter ihnen 600 Gruppen – die Ausstellungen angeschaut.

ZÜRICH

Nach rund 15 Jahren Planung und Bau hat das Landesmuseum Zürich am 31. Juli 2016 den Erweiterungsbau der Architekten Emanuel Christ und Christoph Gantenbein eröffnet. Die neue Dauerausstellung *Archäologie Schweiz* im Neubau thematisiert die wichtigsten Etappen der Menschheitsgeschichte von der Urzeit bis zur Christianisierung im frühen Mittelalter. Der ebenfalls sanierte Kunstgewerbeschulflügel beheimatet ein Studienzentrum und das neue Restaurant «Spitz».

ZÜRICH

Der Verein muse-um-zürich feierte 2016 sein zehnjähriges Bestehen. Für das Jubiläum kreierte der Verein ein Memo-Spiel à 74 Kartenpaaren mit Sujets zu jedem Museum. Die Karten wurden den Besucherinnen und Besuchern in den beteiligten Zürcher Museen abgegeben; mit dem Besuch verschiedener Museen konnten alle ihr persönliches Memospiel zusammenstellen.

ZÜRICH

Fabienne Schellenberg übernahm im September 2016 die Leitung des Musée Visionnaire.

Rubrikverantwortliche/Responsables de la rubrique/Responsabili della rubrica:

Deutschschweiz:

Corinne Eichenberger, Biologin und Museologin MAS, Fachfrau für Kulturvermittlung im Museum, wissenschaftliche Mitarbeiterin im Pharmazie-Historischen Museum Basel, www.konzepteundrezepte.ch.
Christine Valentin, eidg. dipl. PR-Beraterin und Museologin MAS, Kommunikationsspezialistin im Museums- und Wissenschaftsbereich.

Suisse romande:

Laure Eynard est historienne et docteur en histoire de l'art.
laure.eynard@museums.ch

Swizzera italiana:

Veronica Provenzale, Dr. phil., archeologa e storica d'arte, collaboratrice scientifica del Museo Comunale di Arte Moderna di Ascona.



Verband der Museen der Schweiz
Association des musées suisses
Associazione dei musei svizzeri

DER VERBAND DER MUSEEN DER SCHWEIZ

Der VMS, als Dachverband der Schweizer und Liechtensteinischen Museen, will:

- den Museen eine Stimme geben,
- Standards setzen und
- als Forum für Ideen- und Erfahrungsaustausch dienen.

Der VMS wurde 1966 gegründet. 1996 initiierte er, gemeinsam mit dem Bundesamt für Kultur und Schweiz Tourismus, den Schweizer Museumspass. Der VMS ist Partner von ICOM Schweiz, dem Schweizer Nationalkomitee des Internationalen Museumsrats.

L'ASSOCIATION DES MUSÉES SUISSES

L'AMS, qui regroupe les institutions muséales de Suisse et du Liechtenstein, veut:

- être la voix des musées suisses
- diffuser des normes
- servir de forum d'échange d'idées et d'expériences

L'AMS a été fondée en 1966. Elle a lancé en 1996, en collaboration avec l'Office fédéral de la culture et Suisse Tourisme, le Passeport Musées Suisses. L'AMS est partenaire d'ICOM Suisse, le comité national du Conseil international des musées.



ICOM SCHWEIZ – INTERNATIONALER MUSEUMSRAT

ICOM Schweiz versteht sich als der Verband der Museumsfachleute. Zu seinen Zielen gehören:

- die Ausbildung der Museumsmitarbeitenden
- die Stellungnahme zu berufsethischen Fragen
- die Förderung des internationalen Fachaustauschs

ICOM wurde 1946 gegründet und umfasst heute 117 Nationalkomitees und 31 Fachkomitees mit insgesamt 35 000 Mitgliedern. ICOM Schweiz gehört zu den Gründungsmitgliedern und bildet eines der grössten nationalen Komitees. Es arbeitet eng mit dem Verband der Museen der Schweiz (VMS) zusammen.

ICOM SUISSE – CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSÉES

ICOM Suisse se considère comme l'association des professionnels suisses des musées. Ses objectifs sont :

- la formation des professionnels des musées
- la prise de position sur des questions d'éthique professionnelle
- la promotion des échanges internationaux entre spécialistes des musées

Fondé en 1946, ICOM réunit aujourd'hui 117 comités nationaux et 31 comités spécialisés pour un total de 35 000 adhérents. ICOM Suisse compte parmi les membres fondateurs et constitue l'un des plus importants comités nationaux. Il travaille en étroite collaboration avec l'Association des musées suisses (AMS).

IMPRESSUM

REDAKTIONSVERANTWORTLICHE / RESPONSABLE DE RÉDACTION / RESPONSABILE DELLA REDAZIONE

Susanne Ritter-Lutz (Kunsthistorikerin, Museologin),
susanne.ritter@museums.ch

REDAKTION / RÉDACTION / REDAZIONE

Laure Eynard, laure.eynard@museums.ch
Gaby Fierz, gaby.fierz@museums.ch
Barbara Keller (Alpines Museum, Bern), barbara.keller@museums.ch
Veronica Provenzale (Museo Comunale di Arte Moderna, Ascona),
veronica.provenzale@museums.ch
Susanne Ritter-Lutz, susanne.ritter@museums.ch

ÜBERSETZUNG / TRADUCTION / TRADUZIONE

Hubertus von Gemmingen, Susanne Ritter-Lutz (D), Jean-Léon Muller,
Magdalena Zajac (F), Floriana Vismara (I), Nigel Stephenson (E)

KORREKTORAT / CORRECTION / REVISIONE

Karin Schneuwly (D), Nigel Stephenson (E), Luca Tomamichel (I),
Julie Weidmann (F)

WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT / COMITÉ SCIENTIFIQUE / COMITATO SCIENTIFICO

Christoph Beer (Naturhistorisches Museum, Bern),
Pascale Meyer (Landesmuseum Zürich), Martin R. Schärer (ICOM)

GESTALTUNG / CONCEPTION GRAPHIQUE ET MAQUETTE / CONCETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE

Sarah Martin, Gelterkinden, sarah@einfachgrafik.ch, www.einfachgrafik.ch

FOTO TITELSEITE / PHOTOGRAPHIE DE COUVERTURE / FOTO DI COPERTINA

Maske und Larve (Vater). Audio Video Installation von Pipilotti Rist.
Ausstellung «Gastspiel – Schweizer Gegenwartskunst im Museum
Rietberg», 2014. © Museum Rietberg, Zürich.

ANZEIGEN / ANNONCES / INSERZIONI

museums.ch
Geschäftsstelle VMS & ICOM Schweiz
c/o Landesmuseum Zürich
Postfach, Museumstrasse 2
CH - 8021 Zürich
T +41 (0)58 466 65 88
F +41 (0)58 466 65 89
info@museums.ch

ABONNEMENTE / ABONNEMENTS / ABBONAMENTI

HIER UND JETZT, Verlag für Kultur und Geschichte
Kronengasse 20f
CH - 5400 Baden
T +41 (0)56 470 03 00
admin@hierundjetzt.ch
www.hierundjetzt.ch

BESTELLUNG EINZELHEFT / COMMANDE NUMÉRO ISOLÉ / ORDINAZIONE NUMERO SINGOLO

CHF 29.80

Für VMS- und ICOM Schweiz-Mitglieder im Jahresbeitrag inbegriffen.
Bestellungen unter www.museums.ch und in Buchhandlungen.

Pour les membres de l'AMS et d'ICOM Suisse, compris dans la cotisation
annuelle. Commandes sur www.museums.ch et dans les librairies.

Per i membri dell'AMS e di ICOM Svizzera: incluso nella quota annuale.
Ordinazioni su www.museums.ch e nelle librerie.

*Für unverlangt eingesandte Manuskripte und anderes Material
wird keine Garantie übernommen. Die Artikel müssen nicht
mit der Meinung der Herausgeber und der Redaktion übereinstimmen.
Nachdruck nur mit Genehmigung der Redaktion.
Copyright: Herausgeber*

*La direction de la publication décline toute responsabilité
pour les envois de manuscrits ou autres matériels qui n'ont pas
été préalablement demandés. Les articles sont indépendants
de l'opinion de la direction de la publication et de la rédaction.
Toute reproduction du texte et des illustrations n'est autorisée
qu'avec l'accord de la rédaction.
Copyright: direction de la publication*

*Si declina ogni responsabilità per qualsiasi testo o altro materiale
inviato di propria iniziativa. Gli articoli non sono tenuti
a coincidere con il punto di vista dell'editore e della redazione.
Riproduzioni solo dietro autorizzazione della redazione.
Copyright: editore*



Die Revue museums.ch wird unterstützt von der Schweizerischen
Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW)

La revue museums.ch bénéficie du soutien de l'Académie
suisse des sciences humaines et sociales (ASSH)

La rivista museums.ch viene sostenuta dall'Accademia Svizzera
di scienze umane e sociali

Die bisher erschienenen elf Nummern von museums.ch sind online verfügbar auf www.museums.ch
Les précédents numéros de la revue museums.ch sont lisibles en ligne et en libre accès sur www.museums.ch
I primi undici numeri della rivista museums.ch possono essere consultati direttamente su www.museums.ch
The eleven issues of museums.ch published so far are available online at www.museums.ch

N° 11: Spuren / Traces / Tracce

N° 10: Das Objekt / L'objet / L'oggetto

N° 9: Depot / Dépôt / Deposito

N° 8: Teilhaben / Prendre part / Partecipare

N° 7: Sensible Ausstellungsthemen / Sujets d'exposition sensibles / Temi d'esposizione sensibili

N° 6: Autorschaft im Museum / Signatures / Autorialità al museo

N° 5: Zum Immateriellen / L'objet de l'immatérialité / L'Immateriale si fa oggetto

N° 4: Der Erfolg / Le succès / Il successo

N° 3: Raum macht Sinn / Mises en scène, mises en sens / Dare forma, dare senso

N° 2: Die Nation in der Vitrine / Politique nationale des musées / La nazione in vetrina

N° 1: Überlebensstrategien / La fortune des musées: stratégies de survie / Il futuro dei musei: strategie di sopravvivenza

spinform

KONZEPTION
UND
GESTALTUNG

EINZIGARTIG +
INDIVIDUELL

MUSEEN

AUSSTELLUNGEN

MESSEN

SHOWROOMS

SCHULUNGSRÄUME

JUBILÄEN

EVENTS



Wir sind Ihre Designexperten: Wir entwickeln
und realisieren umfassende Projekte in den Bereichen
Raum, Identität und Orientierung.

Spinform AG
Designagentur

www.spinform.ch

museums.ch ist die Schweizer Museumszeitschrift. Sie wird vom Verband der Museen der Schweiz (VMS) und von ICOM Schweiz – Internationaler Museumsrat herausgegeben. Sie offeriert allen Kulturfachleuten ein Forum zur Diskussion von Belangen rund um die Museen. Gleichzeitig greift sie aktuelle museologische Themen auf und bietet Grundsatzartikel sowie regelmässige Informationen. museums.ch erscheint einmal jährlich.

museums.ch est la revue suisse des musées. Elle est éditée par l'Association des musées suisses (AMS) et ICOM Suisse – Conseil international des musées. Elle offre à l'ensemble des acteurs culturels une plate-forme pour débattre des enjeux muséaux. Elle aborde les thématiques actuelles de la muséographie et propose des articles de fond ainsi que des actualités sur la vie des musées. La revue museums.ch paraît une fois l'an.

museums.ch è la rivista svizzera dei musei. Edita dall'Associazione dei musei svizzeri (AMS) e da ICOM Svizzera – Consiglio internazionale dei musei, essa si pone come piattaforma di discussione per gli addetti ai lavori e offre approfondimenti sul mondo dei musei. In aggiunta ai temi museali d'attualità, la rivista propone articoli di fondo e informazioni regolari. museums.ch esce una volta all'anno.

museums.ch is the Swiss museums journal edited by the Swiss Museums Association and ICOM Switzerland – International Council of Museums. It provides a forum of discussion on museum issues for experts engaged in all fields of culture. At the same time it addresses current museological topics and features key articles as well as regular information. The journal museums.ch is issued once a year.

