

# Besucherführer

DE

Die Sammlung

ENNASNAI  
STRA-KAEB  
SED  
LANTONAC  
ÉÉSUS

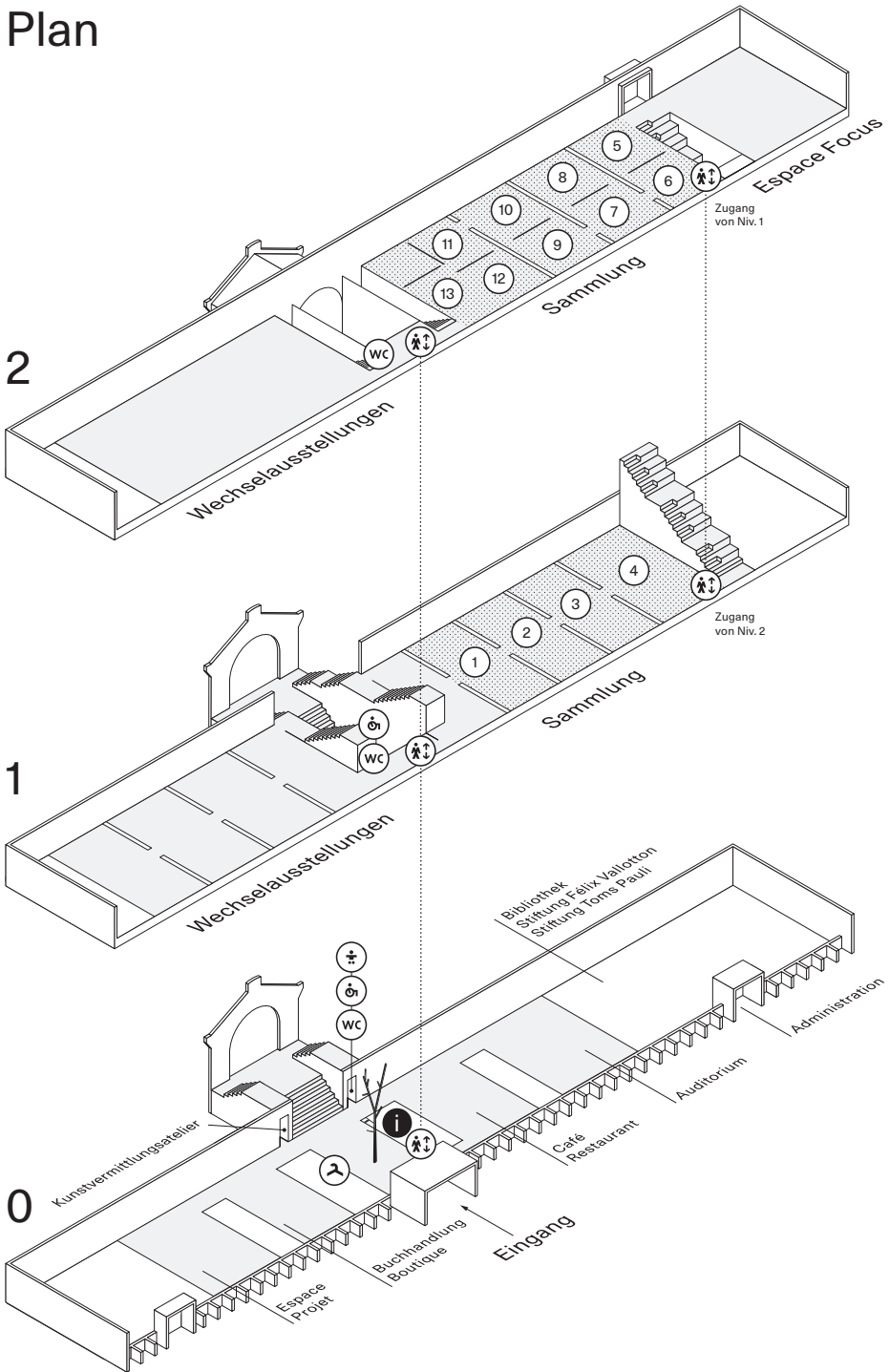
# Die Sammlung

Hier sehen, was nirgendwo anders zu sehen ist!  
In diesem Sinn wurde der Rundgang konzipiert, der die Besucher\*innen durch die der Sammlung des MCBA gewidmeten Ausstellungsräume führt. Seit 1816 ist diese Sammlung durch Ankäufe, Schenkungen, Vermächtnisse und Leihgaben kontinuierlich gewachsen. Sie ermöglicht Vergleiche mit internationalen Bewegungen, vermittelt aber auch eine Vorstellung vom Schaffen der Künstler aus der Waadt und, weiter gefasst, der französischsprachigen Schweiz, ob ihre Karriere nun im In- oder Ausland stattgefunden hat.

Einige Schwerpunkte sind zu erkennen: Klassizismus, Akademismus, Realismus, Symbolismus und Postimpressionismus; abstrakte Malerei in Europa und den Vereinigten Staaten; Schweizer und internationale Videokunst; neue Figürlichkeit; geometrische Abstraktion; und schliesslich künstlerische Praktiken, die von politischem und sozialem Engagement zeugen, aus allen Perioden. Zudem umfasst die Sammlung bedeutende Künstlerbestände, darunter jene von Charles Gleyre, Félix Vallotton, Louis Soutter, Pierre Soulages und Giuseppe Penone.

Die Besichtigung erfolgt auf zwei Stockwerken. Die präsentierte Auswahl entwickelt sich regelmässig weiter. Leihgaben aus privaten Sammlungen führen einen Dialog mit jenen der kantonalen Sammlung, ein Präludium zu der ständigen Erneuerung des Blicks, der in Lausanne auf die bewundernswerte Lebenskraft der Kunst geworfen wird.

# Plan



# 1. Stockwerk

## Raum 1

### Auf dem Weg zur Moderne

#### Sakrale Malerei

Im 12. Jahrhundert macht sich im Europa der Vorrenaissance ein neues Gefühl bemerkbar: Die Künstler stellen nun den Menschen in den Mittelpunkt der Welt. Die Bibel und die apokryphen Evangelien bleiben die wichtigste Inspirationsquelle. Die zarten Episoden aus der Kindheit von Maria und Jesus eignen sich für eine realistischere Darstellung von menschlichen Ausdrucksformen, Naturlandschaften und Bauwerken (**Francesco da Rimini, Umkreis von Pieter Coecke van Aelst**). Das Alte Testament regt zu ambitionierten Kompositionen im Grossformat an. In der Nachfolge von Caravaggio nutzt die neapolitanische Schule das Helldunkel, um grosse moralische Themen zu dramatisieren (**Andrea Vaccaro, Luca Giordano**).

#### Porträtmalerei

Das Einzelbildnis setzt sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in der Kunst durch. Im Frankreich Ludwigs XIV. bemühen sich die Porträtmaler, die physische Erscheinung, den sozialen Rang und die besonderen Eigenschaften ihrer Modelle realistisch wiederzugeben, ob diese nun aus dem Adel oder dem Bürgertum stammen (**Nicolas de Largillierre, Hyacinthe Rigaud**). In Nord- und Mitteleuropa lassen sich die Maler von Rembrandt für 'Charakterköpfe' inspirieren, die aus der Dunkelheit auftauchen und im Kerzenlicht aufscheinen.

#### Exotismus

Im ausgehenden 18. Jahrhundert ziehen viele Schweizer Künstler nach Paris oder Italien und träumen davon, sich in der Historienmalerei einen Namen zu machen. **Louis Ducros** und **Jacques Sablet** lassen sich dauerhaft in Rom nieder. Von sakralen Kunstaufträgen ausgeschlossen, die den katholischen Künstlern vorbehalten bleiben, spezialisiert sich Ducros auf grossformatige Aquarelle antiker Denkmäler und malerischer Stätten, während Sablet vorzugsweise Gruppenbildnisse unter freiem Himmel und volkstümliche Szenen darstellt. Eine Generation später unternimmt **Charles Gleyre** nach Studien in Paris und einem Romaufenthalt eine längere Orientreise,

die ihn von Griechenland nach Nubien führt. Zurück in Paris, widmet er sich der antikisierenden Historienmalerei und versteht dabei romantische Leidenschaft und akademische Strenge in einzigartiger Weise zu verknüpfen. Zudem beginnt er zu unterrichten und empfängt in seinem Atelier die künftigen Impressionisten Monet, Renoir und Sisley.

### **Landschaftsmalerei**

In den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts kommt in der Landschaftsmalerei eine meteorologische Sensibilität zum Ausdruck, in der sich das Gefühl der Unsicherheit spiegelt, das die Zeit der Französischen Revolution und der Napoleonischen Kriege prägt. Mit ihren Gewittern, Schiffsuntergängen und Vulkanausbrüchen, aber auch mit ihren trostlosen Weiten kündigt die Katastrophenmalerei von der Einsamkeit des Menschen und der erhabenen Grösse der Natur.

### **Historienmalerei**

Die grosse Herausforderung für die Schweizer Künstler besteht darin, eine Historienmalerei zu entwickeln, die den Unabhängigkeitsdrang und die demokratischen Ideale ihres Landes ausdrückt und den Aufbau einer modernen nationalen Identität fördert (**Jean-Pierre Saint-Ours, Charles Gleyre**).

## **Raum 2**

### **Der Triumph des Realismus**

Im 19. Jahrhundert entwickelt sich die Schweiz nach und nach zu einem einheitlichen Bundesstaat. Da eine zentrale akademische Ausbildung und ein dynamischer inländischer Kunstmarkt fehlen, begeben sich die Schweizer Künstler oft ins Ausland. In der Landschafts- und der Genremalerei können sie ihre Besonderheit beweisen. Die Genfer **François Diday** und **Alexandre Calame** sind die ersten, die mit der Darstellung typisch helvetischer Landschaften die Voraussetzungen für eine Schweizer Kunst schaffen. Diday gestaltet hohe Alpengipfel in einer monumentalen, erhabenen Sichtweise, die noch stark von der Romantik geprägt ist. Sein Schüler

# 1. Stockwerk

Calame, der von der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts beeinflusst ist, bevorzugt Ansichten in mittlerer Höhe. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts profitieren die Schweizer vom Triumph des Realismus – vom Naturalismus bis zum Impressionismus –, um sich im Pariser Salon durchzusetzen. In ihren Bildern stellen sie Bräuche und Trachten der Landleute dar, die abseits der Grossstädte von der industriellen Revolution verschont bleiben, der die agrarisch und handwerklich geprägte Gesellschaft zum Opfer fällt. **Eugène Burnand** und **Ernest Biéler** schaffen Tierbilder und Genreszenen in dem bisher der Historienmalerei vorbehaltenen Grossformat. **Frédéric Rouge**, **Albert Anker** und der junge **Ferdinand Hodler** porträtieren soziale und berufliche Typen, ein Genre, in dem sich auch **Gustave Courbet** während seines Exils in La Tour-de-Peilz übt. Die Schule von Barbizon und die Aufenthalte von **Jean-Baptiste Camille Corot** in der Westschweiz üben einen grossen Einfluss auf die jüngere Generation aus, die sich der intimen Landschaft zuwendet. **François Bocion**, ein Anhänger der atmosphärischen Freilichtmalerei, macht den Genfersee zu seinem Hauptthema und beobachtet unermüdlich das Spiel des Sonnenlichts auf dem Wasser und den Durchzug der Wolken am Himmel. Nach seinem Studium in Paris lässt er sich dauerhaft in Lausanne nieder, wo er eine lokale Kundschaft gewinnt. In der Porträtmalerei lädt der von Gustave Courbet initiierte Realismus dazu ein, intime Momente unter freiem Himmel oder in bürgerlichen Salons zu studieren. Die Begegnung mit dem Maler wird zu einem Moment der Wahrheit fernab gesellschaftlicher Konventionen. Die Modelle werden in ihrer vertrauten Haltung, ihrer Ruhe, ihrer Freizeit oder bei ihren Alltagstätigkeiten gezeigt (**Louise Breslau**, **Charles Giron**). Wie der belgische Bildhauer **Constantin Meunier**, der die Strapazen der Arbeiter in einem realistischen Stil wiedergibt, stellt der Schweizer **Théophile-Alexandre Steinlen** seine Kunst in den Dienst seiner politischen Überzeugungen und seines engagierten Kampfs gegen soziale Ungerechtigkeiten. Im Viertel von Montmartre ansässig, zeigt er das Tag- und Nachtleben der kleinen Leute, zu deren Sprecher er sich macht.

## Raum 3

### Zwischen Symbolismus und Postimpressionismus

In den späten 1880er-Jahren erfasst der Symbolismus, eine Bewegung von europäischer Spannweite, Literatur, Musik und bildende Kunst. Seine Vertreter verstehen sich als Feinde des Materialismus und des rationalen Denkens und flüchten sich fernab der Moderne in Träume und Ideale. Alle traditionellen Gattungen werden von ihnen aufgegriffen und durch das Prisma der individuellen Emotion und der poetischen Anspielung neu gedeutet. In einer zunehmend säkularisierten Gesellschaft knüpft die sakrale Malerei an diese Begeisterung für das Spirituelle an und entwickelt im katholischen Frankreich (Maurice Denis) wie in der protestantischen Westschweiz (**Eugène Burnand**) neue Bildwelten. Die Landschaft wird zu einem Spiegel der Seele: Sie nimmt deren Projektionen auf, fördert den Traum und spielt auf das Mysterium an (**Hans Sandreuter**). Antike Mythen dienen als Vorlage für neue Epen, deren ebenso strenge wie besorgte Helden die Gebrechlichkeit des Menschen und die Eitelkeit seiner Hoffnungen verkörpern (**Plinio Nomellini**, **Émile-Antoine Bourdelle**). Ovids *Metamorphosen*, aber auch Sagen und Märchen sind beliebt: Dank ihnen lässt sich die immer durchlässigere Grenze zwischen dem Weiblichen und dem Männlichen ausloten (**Ernest Biéler**). Der Mythos des vor den verheerenden Folgen der Zivilisation bewahrten Gartens Eden wird auf die Alpenregionen übertragen, die künftig allein der Industrialisierung trotzen (**Ferdinand Hodler**).

In dieser Zeit des Übergangs vom Impressionismus zum Jugendstil setzt sich auf internationaler Ebene ein grafischer Stil durch, der bis in die Porträt- und Landschaftsmalerei auf Flächigkeit, Synthese und formale Stilisierung, aber auch auf die musikalische Organisation der Kompositionen setzt. Unter dem Einfluss von Paul Gauguin betrachten die Nabis-Künstler das Gemälde nicht mehr als Fenster zur Welt, sondern als Ausdruck einer Vision, die sie durch eine Assemblage aus nebeneinandergesetzten glatten Farbflächen wiedergeben. Zu dieser Gruppe gehört auch **Félix Vallotton**, dessen frühe Gemälde den Einfluss Hans Holbeins bewahren, doch bereits eine kritische Sicht auf die zeitgenössische Gesellschaft

# 1. Stockwerk

erkennen lassen, während er in seinen Landschaften und Interieurs der 1890er-Jahre den Synthetismus und die gleichförmigen, kräftig umrissenen Farbflächen übernimmt.

Zur gleichen Zeit drückt in Frankreich eine rivalisierende Produktion das Anliegen von Künstlern aus, die in der Nachfolge des Impressionismus (**Claude Monet, Edgar Degas**) und des Postimpressionismus (**Albert Marquet**) stehen. Als Erben von Paul Cézanne in der Malerei und von **Auguste Rodin** in der Plastik schlagen diese Avantgardisten einen Weg ein, der zur Autonomie von Form und Farbe führt (**Henri Matisse**).

## Raum 4

### Von den Avantgarden bis in die 1950er-Jahre

In **Félix Vallottons** Werk der Reife gewinnt das Licht an Intensität. Es wirkt kalt in seinen graufarbenen Akten, die frei von jeglicher Idealisierung sind, und warm in seinen Ansichten von Cagnes und der Seinemündung, in denen es wie ein Schmetterling durch die Bäume und über das Wasser gaukelt. Die Synthese der Formen, die geschmeidigen Linien und die starken Kontraste tragen zu einem unwirklichen Landschaftsbild bei.

In Paris sehen sich **Alice Bailly** und **Gustave Buchet** am Vorabend des Ersten Weltkrieges mit einer lebendigen Kunstszene konfrontiert. Sie entdecken den Kubismus und den Futurismus und befassen sich mit der Darstellung der Bewegung. Buchet setzt seine Suche in der Nachfolge der Avantgarden fort, indem er sich vom Purismus von **Amédée Ozenfant** und Le Corbusier leiten lässt, die zu einer Rückkehr zu Ordnung, Strenge und Reinheit aufrufen.

Andere Künstler lehnen den zur Abstraktion führenden Weg ab und wenden sich erneut der Figürlichkeit zu. **René Auberjonois** verleiht seinen Modellen, die er in strenge, von einer dunklen Farbpalette geprägte Konstruktionen setzt, einen fast karikaturistischen Ausdruck. Die nüchternen, schmucklosen Innenräume von **Marius Borgeaud** lassen die gleiche Vorliebe für eine



ausgewogene Komposition erkennen. Der Stil von **Balthus** ist ebenfalls asketisch. Die steife Haltung und der leere Blick seiner Modelle rufen ein Gefühl des Unbehagens hervor, das auch von den Bildern ausgeht, die **Francis Gruber** während des Zweiten Weltkrieges malt. Dieser Künstler taucht die harte Realität der Zeit und des menschlichen Daseins in ein kaltes Licht, das auf abgemagerte, in beklemmenden Räumen erstarrte Körper fällt.

Gleichzeitig bemächtigt sich **Alberto Giacometti** der Figur, um das Bild, das er sich von ihr macht, wiederzugeben. Die physischen und psychischen Eigenschaften zu erfassen, erweist sich als unmögliches Ziel. Indem er die Skulptur von ihrem Sockel nimmt, hinterfragt er ihre Beziehung zum Betrachter und zum Raum. Seine hoch aufgeschossenen, frontalen Figuren sind, Stücken von zertrümmertem Magma gleich, aus kräftig gekneteter, ausgehöhlter Materie hergestellt.

Wie Giacometti sucht **Jean Dubuffet** die physische Konfrontation mit Materialien. Er bedeckt seine Bilder mit dicken Schichten, die er dann abkratzt. Auf der Suche nach einer neuen Figürlichkeit setzt er summarische Mittel ein und entscheidet sich für grobe Linien und eine rohe Zeichnung, die er in der Kunst der Autodidakten, der 'Primitiven' und der 'Verrückten' bewundert. Der Bruch mit einer von der klassischen Tradition übernommenen kodifizierten Sprache und die Erkundung neuer Ausdrucksformen, um wieder an die Ursprünglichkeit anzuknüpfen, ist ein Vorgehen, das vielen Künstlern in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gemeinsam ist. So sucht **Paul Klee** nach einer universellen Sprache, die in die Anfänge der Menschheit zurückführt, während **Louis Soutter** in seinen Fingermalereien mittels der Bewegung seines Körpers Werke von lebendiger Kraft und poetischer Sensibilität schafft.

## 2. Stockwerk

### Raum 5

#### An der Schwelle zur Abstraktion: die 1950er-Jahre

Nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelt sich die abstrakte Malerei in Frankreich wie in den Vereinigten Staaten in neue Richtungen, durch die sie sich von der charakteristischen Geometrie der Pioniere der Abstraktion (Kasimir Malewitsch, František Kupka, Piet Mondrian, Sonia Delaunay usw.) unterscheidet. Man sucht sie nun mit Bezeichnungen wie 'lyrische Malerei' oder 'informelle Kunst' zu umschreiben, ohne dass es allerdings gelingt, die Vielfalt der Ansätze zu erfassen. In Paris zum Beispiel schafft **Maria Helena Vieira da Silva** eine anspielungsreiche Malerei, deren fragmentierte Konstruktion an Architektur erinnert, während **Pierre Soulages** die Wirkung von Materie und Licht mit verschiedenen Werkzeugen, Materialien und Trägern erkundet. In New York sind es Künstler wie **Willem de Kooning**, die mit strikt abstrakten oder leicht andeutenden Formen eine innere Subjektivität zu vermitteln suchen. Der Schwung des kreativen Wurfs wird durch den Gestus des Malers auf der Leinwand materialisiert. Gleichzeitig behauptet sich die Figürlichkeit, wird jedoch von Künstlern wie den Mitgliedern der Gruppe CoBrA, der **Karel Appel** und **Asger Jorn** angehören, durch den Rückgriff auf eine primitive Spontaneität erneuert.

### Raum 6

#### Das Bild hinter sich lassen: von den 1960er- zu den 1970er-Jahren

In den späten 1960er-Jahren erschüttert die soziale Revolution in Westeuropa die Arbeit der Künstler, die nur darauf warten, sich von den Traditionen, die auf der Kunst lasten, zu befreien. Mit dem Aufkommen der Pop Art, die ihre Themen aus einer konsumorientierten und urbanen Kultur bezieht, ist die Malerei das erste von dieser Entwicklung betroffene Medium. Leuchtende Farben und Slogans beziehen sich auf Werbeanzeigen, von denen es damals in den Städten wimmelt (**Jannis Kounellis, Émilienne Farny**). In Paris integrieren die Vertreter des *Nouveau Réalisme* Objekte, die der Realität entnommen sind, in ihre Werke (**Daniel Spoerri, Dieter Roth**). Inspiriert von der Fluxus-Bewegung, verkünden andere Künstler die Gleichrangigkeit

von Kunst und Leben (**Marcel Broodthaers**). Nicht ohne Humor beziehen sie alltägliche Gesten, Bilder und Gegenstände in ihre Arbeit ein und eignen sich industrielle Materialien wie Neon, Phosphor oder Plastik an (**Tadeusz Kantor, Janos Urban, René Bauermeister**). Gleichzeitig wird die Videokunst zu einem Betätigungsfeld für Experimente und visuelle Recherchen: Das bewegte Bild räumt dem Körper als Werkzeug des Aktivismus mehr Raum ein (**VALIE EXPORT**), während der Montage den Weg für formale Spiele öffnet (**Jean Otth, Nam June Paik**).

## Raum 7

### Körper/Raum: die 1980er-Jahre

In den 1980er-Jahren entwickelt sich in Malerei und Skulptur ein Trend, der im Gegensatz zur Strenge der Minimal Art und der Konzeptkunst des vorangegangenen Jahrzehnts steht und gleichzeitig in der Geschichte der Malerei des 20. Jahrhunderts wurzelt: der Neoexpressionismus. In Deutschland und Österreich wird er durch die Gruppe der Neuen Wilden verkörpert, in Italien durch die Transavanguardia, in den Vereinigten Staaten durch Bad Painting. Diese Form der freien, heftigen, überschwänglichen Figürlichkeit, die auch in der Schweiz zu finden ist (**Luciano Castelli, Martin Disler**), beruht auf einem ungestümen, hartnäckigen Gestus, der dem in kürzester Zeit entstehenden Bild gilt. In der Skulptur ist Holz ein privilegiertes Material (**Stephan Balkenhol**). Es wird grob behauen, ohne jedes Bemühen um Perfektion, so dass die Spuren der Arbeit sichtbar bleiben. Zeichnung und Malerei verlieren ihre Unterscheidungsmerkmale: ob Kohle, Tinte, Aquarell oder Acryl, die Technik ist direkt, ohne Vorzeichnung, und nutzt oft Papierträger (**Miriam Cahn, Francine Simonin**). Falten und Knicke des Blatts zeugen vom vollen Körpereinsatz der intensiv und rasch schaffenden Künstlerinnen.

## 2. Stockwerk

### Raum 8

#### Abstraktionen

Sobald die Bilder von jedem Bezug zur Aussenwelt befreit sind, verweisen sie nur noch auf ihre eigene Form und Materialität: Das hatte **Olivier Mosset** 1969 als 'Nullpunkt der Malerei' bezeichnet. Sein fast zwanzig Jahre später entstandenes grosses rotes Monochrom zeigt diese Ereignislosigkeit.

**John M Armleder**, der mit der Neo-Geo-Bewegung verknüpft wird, schafft 'Möbelskulpturen', die mit Humor auf den Zweck des Werkes als Salonschmuck hinweisen. Im Gefolge der Überlegungen dieser beiden Künstler über die Erneuerung der abstrakten Kunst herrscht in der Genferseeregion von den 1980er-Jahren bis heute ein ausgeprägtes Interesse an der geometrischen Abstraktion. Der individuelle Gestus des Künstlers wird nun durch den einheitlichen Farbauftrag auf der Leinwand ersetzt, und die Subjektivität spiegelt sich, durch die Geometrie der Motive neutralisiert, fast ausschliesslich in den formalen Entscheidungen. Während sich einige Kunstschaaffende in ihren Werken auf persönliche Geschichten beziehen (**Jean-Luc Manz**), arbeiten andere nach einem vorgegebenen Protokoll (**Claudia Comte**) oder unternehmen eine Reflexion über das Bildobjekt und den skulpturalen Charakter der Leinwand (**Pierre Keller**).

### Raum 9

#### Sich und andere darstellen

Seit jeher haben sich die Künstler an ihrem Arbeitsplatz – dem Atelier – dargestellt oder sich selbst zum Modell genommen. Diese Inszenierungen dienen dazu, Posen, Ausdrucksweisen und Situationen zu vermehren und eine Ebene persönlicherer Bedeutungen für die Weise einzuführen, wie man sich selbst wahrnimmt oder sich gerne sehen möchte. Die wenigen in diesem Raum gezeigten Selbstbildnisse präsentieren verschiedene Archetypen: **Albrecht Schnider** stellt sich neutral mit einem Schädel unter dem Arm und einer Palette unter dem Fuss in einer Art Memento mori dar, während **Valérie Favre** im Papierkostüm des Dadaisten Hugo-Ball die Geschlechtsidentitäten hinterfragt und **Luciano Castelli**, geschminkt

als sein Alter Ego Lucille, die Freude am Leben feiert. Diese ganzfigürlichen Selbstbildnisse stehen im Kontrast zu den nüchternen Nahaufnahmen der von **Franz Gertsch** geschaffenen Gesichter und den stilisierten, farbflächigen Porträtgemälden von **Alex Katz**. Trotz gegensätzlicher stilistischer Mittel und Effekte – die ersteren sind realistischer als die letzteren mit ihrer Pop-Ästhetik – vermitteln alle diese Bilder eine Präsenz. Manchmal wird das Atelier wie bei **Thomas Huber** leer dargestellt, um so allein den Schaffensakt und die Verwandlung der Materie zu symbolisieren.

## Raum 10

### *Real Pictures* – Reale Bilder

Zu den zeitgenössischen Kunstpraktiken, die 'Krisenbildern' grosse Aufmerksamkeit schenken, gehören Strategien, die von ihrer reinen Aneignung bis zu ihrer Abstraktion in Malerei, Collage und Montage reichen, eine Art und Weise, ihrer ephemeren Präsenz in den Medien Widerstand zu leisten. Gemäss der Fototheoretikerin Susan Sontag besteht das Problem bei Pressebildern nicht so sehr darin, dass sich die Menschen durch Fotos an Ereignisse erinnern, sondern dass sie sich nur noch an Fotos erinnern. Mit *Real Pictures* bietet **Alfredo Jaar** einen 'Bildstopp' an: Er entzieht dem Blick die Fotos, die ihn verfolgen, indem er sie in Schachteln legt, die einem Archiv wie einem Friedhof gleichen. Auf jeder Schachtel bringt der Künstler die Beschreibung des darin enthaltenen Bildes an und appelliert so an unsere Vorstellungskraft. Die Schachteln, deren Inhalt man nie sehen wird, sind so angeordnet, dass sie minimalistische Skulpturen bilden, ein fragiles Denkmal für die Million Menschen, die im Frühjahr 1994 in Ruanda umgebracht wurden. Die unvorstellbare Zahl der Opfer ersetzt Alfredo Jaar durch Einzelpersonen mit Namen, Identitäten, Familien und Geschichten, um zu versuchen, ihnen etwas von ihrer Menschlichkeit zurückzugeben.

## 2. Stockwerk

### Raum 11

#### Geschichte(n)

In diesem Raum sind Kunstschaffende vereint, die alle auf ihre eigene Art und Weise untersuchen, was es bedeutet, 'angesichts der Geschichte' tätig zu sein. Weit entfernt von der Gattung der Historienmalerei, welche die europäische Malerei seit dem 17. Jahrhundert fast 200 Jahre lang beherrschte, doch im Gefolge der engagierten Kunstpraktiken des 20. Jahrhunderts, die auf die unwiderruflichen Brüche eingingen, die diese Zeit kennzeichneten, geht es hier nicht um die Verherrlichung von Ereignissen der 'grossen Geschichte', sondern um die Rekonstruktion der von ihnen aufgeworfenen Fragen. Die Kunstschaffenden tun dies beispielsweise, indem sie den Blickpunkt verschieben, indem sie sich für die 'kleine Geschichte' interessieren, um nicht von der Anonymität der grossen verschlungen zu werden (**Christian Boltanski**), indem sie den Körper und seine politischen Implikationen in Hinblick auf Identität, Verwundbarkeit und Gewalt in den Mittelpunkt stellen (**Ana Mendieta**) oder indem sie nach der 'Wahrheit' der Geschichte fragen (**Bruce Nauman**), ohne zu zögern, scheinbar unterschiedliche Geschichten erneut einander gegenüberzustellen (**Kader Attia**). Nimmt man auf die Historienmalerei Bezug, so wird sie 'verschleiert', damit die Materie selbst ihre Arbeit tut und der schwarze Regen des Kohlestifts von den instabilen Schichten des individuellen wie historischen Gedächtnisses künden kann, um es zu enthüllen oder mit seiner völligen Entwertung zu drohen (**Alain Huck**).

### Raum 12

#### Denkmäler

Im Jahr 1982 gewann Maya Lin, damals Architekturstudentin an der Yale University, den Wettbewerb für das *Vietnam Veterans Memorial*. Dieses Kriegsdenkmal aus schwarzem Marmor in Form eines Bodeneinschnitts setzt einen expliziten Kontrapunkt zu der triumphierenden Vertikalität und weissen Farbe der anderen Monumente Washingtons. In ihrer Nachfolge gestalten viele Kunstschaffende die Komplexität der Gedächtnisprozesse und ihrer Darstellung durch 'Anti-Denkmäler', die eher Abwesenheit, Leere und Verlust als eine versöhnende Geste andeuten. Man denke an das

*Mahnmal gegen Faschismus* von Esther Shalev-Gerz und Jochen Gerz (Hamburg-Harburg, 1986–1993), an das *Mahnmal für die österreichischen jüdischen Opfer der Shoah* von Rachel Whiteread (Wien, 2000), aber auch an Werke, die nicht für den öffentlichen Raum, sondern für das Museum geschaffen wurden, zum Beispiel *Real Pictures* von Alfredo Jaar (Raum 10), aber auch, in einem dystopischeren Stil, *Pacific Fiction – Study for a Monument* von **Julian Charrière**. Mit seinem eher ephemeren Format ist das Video *Plis et replis* von **Silvie Defraoui** beispielhaft für einen antimonumentalen Ansatz, indem es die Schwierigkeit hervorhebt, der Gewalt der Ereignisse und der grossen Dramen der Geschichte zu gedenken und ihnen gerecht zu werden.

## Raum 13

### Wörter und Bilder

Der Titel dieses Raums ('Les mots et les images') ist von René Magritte übernommen, der 1929 in einem gleichnamigen Text die poetische Verwendung von Gegenständen und deren Namen in seinen Werken beschrieben hat. Fast 100 Jahre später lädt uns die Formel des surrealistischen Malers dazu ein, die Vielfalt der von Kunstschaffenden im Laufe ihrer Karriere entwickelten Formenvokabulare hervorzuheben. Die hier gezeigten Werke vereinen daher einige dieser Lexika, schlagen Wörter zur Wiedergabe von Gedanken vor oder spielen mit Illusionen der Wahrnehmung, indem sie Formen und Bedeutungen verändern. Bei **Chérif und Silvie Defraoui** wird die horizontal durchschnittene Schrift zu Zeichen und Ornament; **Louise Nelsson** kombiniert vertraute Gegenstände, um ihnen eine neue Form zu geben, während sie zugleich deren ursprüngliche Identität durch den Auftrag schwarzer Farbe neutralisiert. In den Anamorphosen von **Markus Raetz** tauchen Gewissheiten auf und verschwinden wieder, eine Verwirrung, die **Giuseppe Penone** aufgreift, um in seinen Werken die Geheimnisse des Sehens und seiner Darstellung zu analysieren. Schliesslich stellt **William Kentridge** in einer Reihe von Skulpturen ein Objektvokabular zusammen, dessen Elemente aus seinen früheren Arbeiten stammen. Die Subjektivität des Künstlers, die so dem Blick des Betrachters anheimgegeben wird, enthüllt ihr universelles Potenzial, indem sie gleichsam die Elemente einer Sprache schafft.

# Publikationen

## *Guide de la collection (Sammlungsführer)*

Mit Texten von Bernard Fibicher, Catherine Lepdor, Camille Lévêque-Claudet, Laurence Schmidlin, Nicole Schweizer und Camille de Alencastro.  
Ko-Edition: Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne und Scheidegger & Spiess, Zürich  
2020 (2 Ausgaben F / E), 248 S., 226 Farb-Abb.  
Preis: CHF 25.– im Shop des MCBA  
CHF 29.– im Buchhandel

## *Ça bouge au musée !*

Gisèle Comte  
Ko-Edition: Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne und La Joie de lire, Genf 2019,  
20 S., 14 Farb-Abb., in Französisch  
Preis: CHF 14.–  
Für Kinder ab 18 Monaten

## *Regarde, elles parlent ! 15 œuvres du musée te racontent leur histoire*

Gisèle Comte, Sandrine Moeschler, Laurence Schmidlin und Deborah Strebel mit Originalillustrationen von Fausto Gilberti  
Ko-Edition: Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne und La Joie de lire, Genf, 92 S., 15 Farb- und 15 S/w-Abb., in Französisch  
Preis: CHF 19.90  
Für Kinder ab 8 Jahren

Hauptpartner Bau MCBA:



AUDEMARS PIGUET  
Le Brassus



Musée cantonal  
des Beaux-Arts  
PLATEFORME 10  
Place de la Gare 16  
1003 Lausanne

T +41 21 316 34 45  
info.beaux-arts@vd.ch  
www.mcba.ch  
@mcbalausanne  
@mcba.lausanne

## Besuchs-App

Werkkommentare und Interviews mit Spezialist\*innen (FR, DE, EN).  
12 in französischer Zeichensprache (LSF) kommentierte Werke

## Monatliche Rendezvous

### Ein Werk im Fokus

Spezialist\*innen analysieren Werke im Licht ihrer Studienfächer.  
Jeweils am letzten Dienstag des Monats, 12h30 – 13h

### Besuch mit der Familie

Jeweils am ersten Sonntag des Monats, 15h – 16h30  
(ab 7 Jahren, auf Anmeldung)

### Workshop für Kinder

Jeweils am ersten Samstag des Monats, 14h – 16h  
(unterschiedliches Alter je nach Workshop, auf Anmeldung)

### Führung für ganz Kleine

Jeweils am ersten Mittwoch des Monats, 10h – 10h45  
(3-5-Jährige, auf Anmeldung)

### Empfang von Schulklassen

Interaktive Führungen, Führungen mit Peers, massgeschneiderte pädagogische Projekte, Unterstützung bei Besichtigungen: die Sammlung bietet zahlreiche Möglichkeiten, um mit Schüler\*innen über Kunst zu reden.

### Vollständiges Programm

→ [mcba.ch](http://mcba.ch)

## Vernetzt mit dem MCBA

### Newsletter

Agenda, Aktivitäten, Editos usw.  
→ [mcba.ch/newsletter](http://mcba.ch/newsletter)

### Verein der Freunde des Museums

Sonderführungen, Kurse, Reisen usw.  
→ [mcba.ch](http://mcba.ch) → Amis du Musée

