

**TRA UNIVERSO PRIVATO E SPAZIO PUBBLICO:  
CASE DI ARTISTI ADIBITE A MUSEO  
ZWISCHEN PRIVATEM KOSMOS UND ÖFFENTLICHEM RAUM:  
KÜNSTLERHAUS-MUSEEN**

**CONVEGNO 9–11 OTTOBRE 2009, MUSEO VINCENZO VELA, LIGORNETTO  
TAGUNG 9.–11. OKTOBER 2009, MUSEO VINCENZO VELA, LIGORNETTO (TICINO)**

Convegno annuale dell'Associazione svizzera degli storici e delle storiche dell'arte (ASSSA),  
organizzato in collaborazione con il Museo Vincenzo Vela, Ligornetto

Jahrestagung der Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz (VKKS)  
in Zusammenarbeit mit dem Museo Vincenzo Vela, Ligornetto

## PROGRAMMA

VENERDÌ **FREITAG 9 OTTOBRE 2009**

### **LA CASA-MUSEO: LUOGO DI CELEBRAZIONE O STRUMENTO CREATIVO? DAS HISTORISCHE WOHNHAUS ALS MUSEUMSGEBÄUDE: ZELEBRIERUNGORT ODER KREATIVER NÄHRBODEN?**

Moderazione: Gianna A. Mina (Direttrice Museo Vincenzo Vela, Ligornetto)

- |               |  |
|---------------|--|
| 09.15 – 09.25 | <b>Benvenuto Begrüssung</b><br>Gianna A. Mina, Comitato ASSSA<br>Sylvie Wuhrmann, Comitato ASSSA   |
| 09.30 – 09.55 | Marc-Joachim Wasmer (Universität Zürich)<br><b>Das Künstlerhaus. Aura kreativer Existenz</b>   |
| 10.00 – 10.20 | Jorge Tárrago Mingo (Universidad de Navarra, Pamplona)<br><b>The morality of an artist's house: a laboratory for modern dwelling. From 1923 maison d'artiste to van Doesburg's maison-atelier</b>        |
| 10.25 – 10.45 | Maarten Liefoghe (Universiteit Gent)<br><b>The musealization of an artist's house as an architectural project</b>  |
| 10.50 – 11.15 | Intervallo   |
| 11.20 – 11.40 | Marco Nocca (Accademia di Belle Arti di Roma)<br><b>«Una città in forma di sacrario»: Possagno luogo di celebrazione e di culto di Antonio Canova. La casa natale, la Gipsoteca, il Tempio canoviano</b> |
| 11.45 – 12.05 | Dominic-Alain Boariu (Université de Fribourg)<br><b>Une Sixtine démente. Le Musée Antoine Wiertz</b>   |
| 12.10 – 12.40 | <b>Discussione</b>   |
| 12.45 – 14.00 | Pausa  |

VENERDÌ **FREITAG 9 OTTOBRE 2009**

**DAL PRIVATO AL PUBBLICO: TUTELA O TRASFORMAZIONE DEL  
MONUMENTO STORICO?**

**VOM PRIVATEN ZUM ÖFFENTLICHEN: SCHUTZ ODER UMNUTZUNG  
HISTORISCHER BAUSUBSTANZ?**

Moderazione: Nott Caviezel (Presidente Commissione federale dei monumenti storici,  
Comitato ASSSA)

- |               |   |
|---------------|---|
| 14.00 – 14.20 | Albrecht Barthel (Landesamt für Denkmalpflege<br>Schleswig-Holstein, Kiel)<br><b>Vom Künstlerhaus zum Museum – eine Herausforderung für<br/>die Denkmalpflege</b>   |
| 14.25 – 14.45 | Isabel Haupt (Kantonale Denkmalpflege Aargau, Aarau)<br><b>Historische Zustände, weitergebaute Geschichte und neue<br/>Ansprüche: Museale Transformationen der Villen Münchner<br/>Malerfürsten</b>                           |
| 14.50 – 15.10 | Petra Dariz (Institut für Denkmalpflege und Bauforschung,<br>ETH Zürich)<br><b>Archivierung des Prozessualen–Methoden eines Ad-hoc-<br/>Inventars am Beispiel des Künstlerateliers Payer&amp;Wipplinger<br/>in Einsiedeln</b> |
| 15.15 – 15.35 | Sibylle Hoiman (Institut für Landschaftsarchitektur, ETH Zürich)<br><b>Das Atelier im Aussenraum. Der Garten des Künstlerhauses<br/>Barkenhoff von Heinrich Vogeler in Worpswede</b>  |
| 15.40 – 16.00 | <b>Discussione</b>  |
| 16.05 – 16.25 | Intervallo  |
| 16.30 – 17.30 | <b>Visita guidata del Museo Vincenzo Vela <b>Museumsbesichtigung</b></b><br>Gianna A. Mina  |
| 17.30 – 18.30 | Aperitivo offerto dal Museo Vincenzo Vela   |

**SABATO SAMSTAG 10 OTTOBRE 2009**

**LA CASA D'ARTISTA SENZA ARTISTA: LIMITAZIONE O OPPORTUNITÀ?  
DAS KÜNSTLERHAUS OHNE KÜNSTLER: EINSCHRÄNKUNG ODER CHANCE?**

Moderazione: Daniela Ball (Direttrice Burg Zug)

- 09.30                    **Das Internationale Komitee DEMHIST von ICOM,  
Tätigkeitsbereiche und Inhalte**  
Daniela Ball (Presidente DEMHIST)
- 09.40 – 10.00        Dario Gamboni (Université de Genève)  
**Le musée comme œuvre d'art et le collectionneur comme  
artiste**
- 10.05 – 10.25        Nicole Hegener (Humboldt-Universität zu Berlin)  
**Das Georg-Kolbe-Museum im Berliner Westend mit  
Ausblicken auf die Liebermann-Villa am Wannsee**
- 10.30 – 10.50        Intervallo
- 10.55 – 11.15        Matthias Noell (Institut gta, ETH Zürich)  
**Der Künstler und sein Haus im Spiegel der medialen  
Präsentation (1890-1930)**
- 11.20 – 11.40        Beate Schlichenmaier (Centre Dürrenmatt Neuchâtel)  
**Das Künstlerhaus ohne Künstler – ein biographiezentriertes  
Denkmal oder eine am Werk des Künstlers orientierte,  
zukunftsweisende Kulturinstitution?**
- 11.45 – 12.25        Aldo De Poli (Università degli Studi di Parma)  
**Tre questioni per la valorizzazione di una casa museo: la  
conservazione apparente, la costruzione di un paesaggio  
d'autore e la restituzione simbolica di un luogo perduto**  
Marco Piccinelli, architetto / Marco Speroni (Your Interface,  
Bioggio)  
**FromHomeToMuseum: dalle case-atelier e dalle case-museo al  
museo, percorsi per conoscere il territorio**
- 12.30 – 12.50        **Discussione**
- 12.55 – 13.55        Pausa

**SABATO SAMSTAG 10 OTTOBRE 2009**

**LA CASA D'ARTISTA TRA VISIONE E AUTOPROMOZIONE  
DAS KÜNSTLERHAUS ZWISCHEN VISION UND EIGENWERBUNG**

Saluto e moderazione: Peter J. Schneemann (Prof. Universität Bern, Presidente ASSSA)

- 14.00 – 14.20 Bruno Corà (Museo d'Arte Lugano)  
**Fernando Melani e la sua casa-studio a Pistoia**
- 14.25 – 14.45 Sandra Kisters (Vrije Universiteit Amsterdam)  
**Georgia O'Keeffes Häuser in New Mexico: das Haus als Spiegel der Künstlerseele**
- 14.50 – 15.10 Dieter Schwarz (Kunstmuseum Winterthur)  
**«Behind the mountains is Mexico, and all the rest is mine».  
Donald Judds Chinati Foundation in Marfa, Texas**
- 15.15 – 15.35 Frank Boehm (Università IUAV di Venezia)  
**Artificial Reality – Über das Verhältnis von Produktion und  
Mise-en-Scène in den Häusern von Richard Prince**
- 15.40 – 16.00 **Discussione**      16.05–16.25 Intervallo
- 16.30 – 17.30 Conferenza pubblica Öffentlicher Vortrag  
**Andrzej Pienkos (Uniwersytet Warszawski)  
L'artiste chez lui, inhumé. L'espace sanctifié**
- 17.45 – 18.30 **Concerto Konzert**

**DOMENICA SONNTAG 11 OTTOBRE 2009 Escursione Exkursion**

- 09.00 – 12.00 Museo Butti, Viggiù Casa Meret Oppenheim, Carona
- 13.00 Stazione Bahnhof Lugano

## **RIASSUNTI DELLE RELAZIONI**

**in ordine alfabetico**

## **KURZFASSUNGEN DER VORTRÄGE**

**in alphabetischer Abfolge**

**Albrecht Barthel (Landesamt für Denkmalpflege Schleswig-Holstein, Kiel)**

**Vom Künstlerhaus zum Museum – eine Herausforderung für die Denkmalpflege**

Venerdì **Freitag** 9 ottobre 2009, 14.00-14.20

Bildende Künstler sind, im Gegensatz zu Schriftstellern und Musikern, in Atelier und Wohnung durch ihre Werke unmittelbar anschaulich und der Ausstellungsgestus oft immanent. Künstlern wie Carl Larsson, Johann Bossard, Ernst Ludwig Kirchner, Constantin Brancusi oder Ben Vautier wurde der eigene Lebensraum zum «Daseinsmanifest» (Harald Szeemann) und «medium sui generis» (Hans-Peter Schwarz). Werden solche Stätten zum Personenmuseum transformiert – «veröffentlicht» – erwartet man, dass mit der Biografie der Bewohner auch das künstlerische Werk maßgeblich vertreten ist.

Zwischen der unter ständigem Anpassungsdruck stehenden Kuratierung von Künstlerhaus und Werk, und dem konservatorischen Mandat, das Künstlerhabitat als historisches Dokument unversehrt zu erhalten, kommt es zu Zielkonflikten. Diese bereits im Zuge der Musealisierung zu erkennen und zu ihrer Lösung beizutragen, erfordert eine aktive Haltung der Denkmalpflege und ein «Standard-Protokoll» interdisziplinärer Zusammenarbeit. Typische Konfliktkonstellationen, Konsequenzen fehlender konservatorischer Mitwirkung – aber auch denkmalgerechte Lösungen – werden beispielhaft vorgestellt.

In den von Wenzel Hablik (1881-1934) gestalteten Räumen des eigenen Wohn- und Atelierhauses in Itzehoe (Schleswig-Holstein) entfaltet sich die radikale Entwicklung der Frühmoderne von 1917 bis 1934 in komplexer zeitlicher Schichtung. Aus den denkmalpflegerischen Voruntersuchungen ging ein interdisziplinär (Architekt, Restauratorin, Stiftung, Kuratorin) entwickeltes Museumskonzept hervor. Eckpunkte sind Erhalt bzw. Freilegung authentischer Raumsituationen als distinkte Zeitschichten und der weitgehende Verzicht auf Rekonstruktionen, um die Kontur des Originals zu wahren.

**Dominic-Alain Boariu (Université de Fribourg)**

**Une Sixtine démente. Le Musée Antoine Wiertz**

Venerdì **Freitag** 9 octobre 2009, 11.45-12.05

« On peut, en effet aimer Bruxelles. Il n’y a là rien d’absolument déshonorant ». <sup>1</sup> Cette tournure malicieuse de phrase voilant la diatribe sort chez Mirbeau comme un serpent par la bouche.

Ces sifflements font suite à d’autres impressions désolantes de voyage dans la « pauvre Belgique ». On se rappelle ainsi l’expérience de Huysmans dans les brasseries bruxelloises à l’odeur insupportable « de schiste répandu, de goudron qui cuit, de bois qui se mouille, de victuailles qui grailonnent, de moules qui houent et de tabac qui grille ». <sup>2</sup> C’est que, pour le lettré français, Bruxelles est d’abord un enfer gastrique, qu’il habite ou traverse se laissant en proie à une répugnante mélancolie. Le comble de cette indisposition touristique est presque pour tous le même : le passage obligé par le Musée Wiertz.

Il suffit donc d’atteindre le quartier Léopold, près du Jardin Zoologique, monter sur la rue de la Cloche pour entrer dans ce bâtiment gigantesque flanqué par une colonnade à chapiteaux doriques comme dans une Sixtine à peinture mate.

Qu’y a-t-il dedans qu’on peut voir pour un franc l’entrée ?

« De la cervelle humaine coulant sur les murs » répond macabrement Charles Lemonnier. <sup>3</sup>

« Un Pandémonium pictural, un Vatican de l’excentricité » dit Christian Brinton. <sup>4</sup>

« Une chambre d’horreurs » le suit James Huneker. <sup>5</sup>

« Un peintre versant dans la démence » conclut Huysmans.

La malveillance de ces métaphores n’est pas gratuite. Elle dit beaucoup sur l’incapacité du spectateur ainsi perturbé par l’hyperbole à accepter cette peinture et l’artiste qui l’a créée. Englouti dans ce nouveau ventre tapissé avec des chairs en souffrances et des formes cauchemardesques, le spectateur ne peut rien goûter à cet art car trop lourd. Les formes sont tordues. Le coloris est ingérable. En bref, une peinture qui ne passe pas. Nous souhaiterions donc toucher à ce dossier Wiertz, demeuré longtemps encombrant ; un dossier qui ne commence pas avec les imprécations de Baudelaire et ne se termine pas non plus avec le diagnostique de Lombroso sur la santé mentale du peintre. Nous aimerions interroger cette incapacité théorique à distinguer Wiertz l’artiste de Wiertz - l’atelier ; interroger l’emprise de ces présences mastodontes sur le jugement artistique. En suivant la genèse et la réception de cet endroit nous tacherions à comprendre cette tension existante entre le contenant et le contenu (l’intérieur du musée et la peinture qu’il abrite). Comprendre en fin de compte, qui est cet homme habitant son crâne, créateur d’une peinture extravagante aussi inconsommable qu’inconcevable.

---

<sup>1</sup> Octave Mirbeau, *LA 628-E8*, [s.l.] 2003, p. 91.

<sup>2</sup> Joris-Karl Huysmans, « Carnet d’un voyageur à Bruxelles », in *Le Musée des Deux Mondes*, 15 novembre 1876.

<sup>3</sup> Françoise Roberts-Jones-Popelier, *Chronique d’un musée. Musées Royaux des Beaux-Arts / Bruxelles*, Liège, Bruxelles 1987, p.36.

<sup>4</sup> Christian Brinton, *Modern Artists*, New York 1908, p. 35.

<sup>5</sup> James Huneker, *Promenades of an Impressionist*, New York 1922, p. 339.

**Frank Boehm (Università IUAV di Venezia)**

**Artificial Reality – Über das Verhältnis von Produktion und Mise-en-Scène in den Häusern von Richard Prince**

Sabato **Samstag** 10 ottobre, 15.15-15.35

Der Künstler Richard Prince (\* Panama, 1948) hat 1996 ein umfangreiches Anwesen in dem Ort Rensselaerville im Staat New York erworben und dieses zu einem Gebäudeensemble entwickelt, welches in bezug auf die Vermengung von vorgefundener Bausubstanz, architektonischen Eingriffen und künstlerischen Werken im Kontext der zeitgenössischen Kunst einzigartig ist.

Die Entwicklung des Projektes ist noch nicht beendet, kann aber bereits mit früheren Raumbildungen und Häusern des Künstlers – *Spiritual America* ( New York, 1983), *First House* (Los Angeles, 1993), *Second House* (Rensselaerville, 2001-2004) – in Verbindung gesetzt werden und im Verhältnis zu historischen und aktuellen Bezugspunkten – Donald Judd's *Marfa Foundation* (Marfa, Texas 1979-1994) und Jorge Pardo's *House at 4166 Sea View Lane* (Los Angeles, 1998) – diskutiert werden.

Vor dem Hintergrund der Entwicklung einer Kunst, die sich seit den 1960er Jahren den Alltag (Pop Art), Fragen der Autorenschaft (Appropriation Art), die Grenzen der künstlerischen Disziplinen und das Verhältnis von Künstler, Werk und Betrachter diskutiert (Relational Art), nimmt das Werk von Richard Prince eine herausragende Rolle ein, wie seine Retrospektive im Guggenheim Museum New York 2007<sup>1</sup> und ihre Rezeption bestätigt haben.

In der Arbeit von Prince sind die Auswahl und das Arrangement von vorgefundene Material und von Arbeiten anderer Künstler<sup>2</sup> wesentlich. Sie bilden Ausgangspunkte für die eigenen Werke oder werden zu Teilen von diesen. In diesem Sinne lässt sich auch sein Umgang mit Bauten interpretieren. Architektur, Sammlung und Werk werden zu sich gegenseitig bedingenden Elementen eines Systems verbunden, dessen Umfang und Bedeutung bereits heute die Frage nach einer zukünftigen Musealisierung aufkommen lässt. So wurde *Second House* bereits 2005 vom Guggenheim Museum in New York erworben.

Die spezielle Einbindung der angeeigneten Architekturen in das Werk von Richard Prince soll hier erstmals umfassend untersucht werden.

---

<sup>1</sup> Nancy Spector, *Richard Prince. Spiritual America*, Guggenheim Museum New York, 2007.

<sup>2</sup> Neben Arbeiten anderer Künstler besitzt Prince eine der herausragenden Privatsammlungen der Literatur des 20. Jahrhunderts.

**Bruno Corà (Museo d'Arte Lugano)**

**Fernando Melani and his House-Studio in Pistoia**

Sabato **Samstag** 10 ottobre, 14.00-14.20

The House-Studio that belonged to Fernando Melani, an Italian artist (1907-1985) who lived in Pistoia, is an unusual example of a modern «hermitage», an emblematic place where he spent much of his life.

Prompted by events related to the poor performance of a brickworks belonging to his father, Melani involved himself in the company's management to prevent it collapsing entirely. He soon became interested in economics and devoted himself to the overarching importance of knowledge, above all scientific knowledge derived from experimentation.

In the years after World War II (1947-50), Melani taught himself to paint and shifted his attention increasingly to the production of art.

For approximately forty years the walls, stairs, doors, and wherever space was available, of the House-Studio have been hung with Melani's works in an ideal and definitive arrangement. He referred to his artworks as «experiences», explicitly reflecting an ideological derivation. His work is distinguished by its highly unusual scientific-artistic conception.

On the death of the artist the City of Pistoia purchased the House-Studio from Melani's heirs with all its works and turned it into a public museum.

A visit to the House-Studio – which retains all the works in the arrangement decided by the artist – is the equivalent of immersing oneself in the poetics and mentality of Fernando Melani.

The House-Studio, like the blue overalls worn by the artist everyday as a simple statement of solidarity with the workers of the world, has been duly noted by the most advanced artists as well as by art scholars of such calibre as Carla Lonzi, Harald Szeemann, Donatella Giuntoli Marini, Jole de Sanna and others.

Fernando Melani's House-Studio is open to the public on appointment from Tuesday to Saturday. All areas of the building where the artworks are displayed can be visited, plus the artist's library and photographic archive.

Visual materials of examples of Melani's work and the House-Studio itself will be displayed during presentation of the paper.

**Petra Dariz (Institut für Denkmalpflege und Bauforschung, ETH Zürich)**

**Michael Falser**

**Archivierung des Prozessualen – Methoden eines Ad-hoc-Inventars am Beispiel des Künstlerateliers Payer & Wipplinger in Einsiedeln**

Venerdì **Freitag** 9 ottobre 2009, 14.50-15.10

Künstlerateliers und Künstlerhäuser sind sowohl Orte vielfältigster Kunstproduktion als auch Räume der Selbstdarstellung und Eigenarchivierung des Künstlers selbst. In Bezug auf posthume Erhaltungsfragen sind jene Produktionsstätten als Sonderfälle zu werten, die ihr einstiger, schon zu Lebzeiten berühmter Besitzer selbst als öffentlichen Schauraum seines Kunstschaffens inszenierte und als musealen Nachlass konzipierte. Die weitaus grössere Anzahl von Künstlerateliers betrifft jedoch von den Zeitgenossen weniger stark beachtete Künstler, die das Nachleben ihrer Lebens- und Arbeitswelten nicht kommentierten und absicherten. Gerade in solchen Fällen kann die posthume Wertschätzung des Künstlers und der Nachvollzug seiner Arbeitsweise nur retrospektiv in der detaillierten kunsttechnologischen Analyse erhaltener Quellen, von ersten Handskizzen über Zwischenmodelle bis zum auszuliefernden Endprodukt, nachvollzogen werden. Doch wie lässt sich gerade das Prozesshafte der künstlerischen Arbeit in ihrem gesamtheitlichen Dokumentarwert dauerhaft und konservatorisch erhalten, verlustfrei musealisieren oder in digitaler Form archivieren? Mit dieser Fragestellung setzte sich eine Studie am Institut für Denkmalpflege und Bauforschung (IDB) an der ETH Zürich unter der Leitung von Frau Prof. Uta Hassler auseinander. Als Anlassfall diente das Künstleratelier Payer & Wipplinger in Einsiedeln aus der Zwischen- und Nachkriegszeit, dessen Produktionsräume sakraler Kunst bis heute samt Inventar als Unität überlebten. Der kreative Schaffensprozess wurde von Alois Payer selbst in einer bemerkenswerten Selbstarchivierung und -stilisierung von der Werkvorbereitung und Korrespondenz mit dem Kunden bis hin zum fertigen Kunstwerk und seiner Rezeption in der Presse dokumentiert. Sein Ideenreichtum, verkörpert in mehreren hundert Gipsmodellen, ist in den Werkstattträumen bleibend konserviert, bei gleichzeitigem materialinhärentem und kunsttechnologisch bedingtem Verlust der ursprünglichen Schöpfung in Ton. Diese komplex strukturierte Sachgesamtheit der Ateliersituation ermöglicht es aus heutiger Perspektive, die in den überkommenen Traditionen verankerte Arbeitsweise des Künstlers nachzuzeichnen und dadurch wiederum sein eigenwilliges Kunstverständnis in einer vom Traditionsbruch der modernen Avantgardisten geprägten Gegenwart nachzuvollziehen. Der Tagungsbeitrag versucht erstens anhand ausgesuchter Fallbeispiele von Künstlerateliers den schleichenden Informationsverlust im Prozess der Musealisierung und Archivierung zu beleuchten und zweitens Möglichkeiten der kunsttechnologischen Werksanalyse am Fallbeispiel des Künstlerateliers Payer & Wipplinger in Einsiedeln aufzuzeigen.

**Dario Gamboni (Université de Genève)**

**Le musée comme œuvre d'art et le collectionneur comme artiste**

Sabato **Samstag** 10 octobre, 09.40-10.00

Edmond de Goncourt a intitulé en 1881 l'ouvrage décrivant minutieusement sa collection dans son domicile *La maison d'un artiste*. Ce titre est l'une des manifestations de la conscience aigüe, au tournant du siècle, que l'accrochage d'un ensemble d'œuvres d'art est capable d'en faire une œuvre d'art au carré et que la personne qui en est responsable peut prétendre au statut de créateur. Cette communication se propose d'examiner la nature et la validité de cette prétention (au sens de claim) à l'aide de deux collections qui, au contraire de celle des Goncourt, ont été conservées sous forme de musées par la volonté de leurs fondateurs, le Isabella Stewart Gardner Museum à Boston et la Barnes Foundation à Merion près de Philadelphie.

L'accent portera sur une analyse du placement des œuvres et de sa dimension interprétative aussi bien qu'esthétique.

**Isabel Haupt (Kantonale Denkmalpflege Aargau, Aarau)**

**Historische Zustände, weitergebaute Geschichte und neue Ansprüche:  
Museale Transformationen der Villen Münchner Malerfürsten**

Venerdì **Freitag** 9 ottobre 2009, 14.25-14.45

Zu den international auch bei einem breiten Publikum bekannten Künstlerhäusern, die in Museen transformiert wurden, gehören die Münchner Villen der Malerfürsten Franz von Lenbach (1836-1904) und Franz von Stuck (1863-1928). Die beiden Bauten sind im späten 19. Jahrhundert im Abstand weniger Jahre voneinander entstanden: Lenbachs Villa entstand in Zusammenarbeit zwischen dem Maler und dem Architekten Gabriel von Seidel in den Jahren 1887 bis 1891. Stuck errichtete, nachdem er 1895 zum Professor an der königlichen Akademie der bildenden Künste in München ernannt worden war, seine Künstlervilla 1897 bis 1898 nach eigenen Plänen. Der Bau der beiden Villen und der Prozess ihrer Transformation zu Museen zeigen bis zum aktuellen Anbau an das Lenbachhaus durch das Architekturbüro Foster & Partners zahlreiche Parallelen und gleichermassen im spezifischen Bauherrn und Bauwerk begründete Unterschiede. Eine vergleichende Betrachtung dieser beiden museal genutzten Künstlerhäuser erlaubt nicht nur Rückschlüsse auf die ursprüngliche Selbstinszenierung der Künstler in ihrer Wohnstätte, sondern auch Einblicke in die museologischen Diskussionen der 1920er Jahre und die besonderen denkmalpflegerischen Herausforderungen – nach den Kriegszerstörungen des 2. Weltkriegs sowie im Zuge eines wachsenden Kulturtourismus ab den 1990er Jahren.

**Nicole Hegener (Humboldt-Universität zu Berlin)**

**Das Georg-Kolbe-Museum im Berliner Westend mit Ausblicken  
auf die Liebermann-Villa am Wannsee**

Sabato **Samstag** 10 ottobre, 10.05-10.25

Berlin war um 1900 ein Magnet für eine Vielzahl von Künstlern. Viele ließen sich für immer dort nieder, nur wenige jedoch hinterließen eigene Anwesen, die noch heute von ihrem Schaffen zeugen. Das wohl bedeutendste Berliner Künstlerhaus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist das nach Georg Kolbe benannte Museum. 1877 im sächsischen Waldheim geboren wollte der Sohn eines künstlerisch interessierten Malermeisters zunächst Maler werden und begann in Rom, 1898-1901 eher zufällig mit dem Modellieren. Nach seiner Rückkehr 1902 lebte Kolbe zuerst in Leipzig, bevor er 1904 nach Berlin zog. In der deutschen Kapitale gab er die Malerei völlig auf und hatte schnell Erfolg: Er wurde in die Berliner Secession aufgenommen und vom bedeutendsten Kunsthändler der Stadt, Paul Cassirer, vertreten. Der Tod seiner lange kranken Ehefrau 1927 markierte einen Wendepunkt in Kolbes Schaffen. Einen Neuanfang suchte Kolbe 1928 mit der Errichtung eines Atelierhauses im grünen Berlin-Westend.

Kolbe wählte als Architekten den Schweizer Ernst Rentsch, der gemeinsam mit Kolbe ein großes Hauptatelier zum Modellieren und ein kleineres Nebenatelier zum Zeichnen entwarf, ein Wohnhaus folgte. Der Backsteinkomplex im Stil des Bauhauses, den Kolbe als seine «Burg» bezeichnete, bot ideale Lebens- und Arbeitsbedingungen – Kolbe jedoch litt sehr unter dem Verlust seiner Frau Benjamine. Von dem fürs ungestörte Aktzeichnen vorgesehene Atelierrdach konnte er auf ihren Grabstein im benachbarten Friedhof blicken, wo auch Kolbe 1947 bestattet wurde. Der wohl herausragendste Bildhauer der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hinterließ ein bisher unpubliziertes Testament vom 7. August 1943, das zusammen mit den Bauplänen des Künstlerhauses im heutigen Museum bewahrt wird. Die zweite Verfügung betrifft den «Atelierhaus-Komplex», der zur «Sammlung und Erhaltung seines Œuvres dienen möge, als Archiv, Stiftung oder staatlicher Besitz». Weitere Verfügungen betreffen die Güsse nach Modellen und die Förderung junger begabter Bildhauer durch einen jährlich zu vergebenden Kolbe-Preis. Tatsächlich wurde 1949 die Georg-Kolbe Stiftung gegründet und 1950 das gleichnamige Museum eröffnet.

Künstlerhaus und Museum sollen ausgehend von den erhaltenen Architekturzeichnungen und dem Testament auf ihre Form und Funktion hin befragt werden. Das Künstlerhaus-Museum wurde ein Zentrum für Bildhauerkunst und lebendiges Museum, in dem bemerkenswerte Ausstellungen stattfinden. Anziehungspunkt sind ferner das stimmungsvolle Café und der Skulpturengarten. Die besonderen Merkmale des Kolbe-Hauses werden anhand von Ausblicken auf die Liebermann-Villa am Wannsee (seit 2006 Museum) und das Gerhart-Hauptmann-Museum in Erkner unterstrichen.

**Sibylle Hoiman (Institut für Landschaftsarchitektur, ETH Zürich)**

**Das Atelier im Aussenraum. Der Garten des Künstlerhauses Barkenhoff  
von Heinrich Vogeler in Worpswede**

Venerdì **Freitag** 9 ottobre 2009, 15.15-15.35

1889 ließ sich eine Gruppe von Künstlern in Worpswede nieder und gründete dort eine Lebens- und Arbeitsgemeinschaft. Zu den Gründungsmitgliedern gehörten Fritz Mackensen, Hans am Ende und Otto Modersohn. Das Leben auf dem Land und die norddeutsche Landschaft inspirierten auch Schriftsteller, etwa Rainer Maria Rilke. Der Künstler Heinrich Vogeler erwarb 1894 den Barkenhoff (= Birkenhof), eine Bauernkate, und gestaltete das Haus von 1895 bis 1906 nach den künstlerischen Prinzipien des Jugendstils. Er verwandelte es in ein Künstlerdomizil mit selbst entworfener Ausstattung. Bald schon wurde der Barkenhoff zum Mittelpunkt der Künstlerkolonie.

Vogeler unternahm zudem eine Neugestaltung des Areals um das Wohnhaus. Zunächst verwandelte er die verwilderte Obstwiese in ein planmäßiges Gefüge aus Wegen und Beeten. Vom Treppenabgang der Terrasse vor dem Ostgiebel legte er den zentralen Weg an, der in der Mitte durch Blumenrondelle betont wird. Den Abschluss dieser Achse bildet die erhöhte, mit Rosen eingerahmte Laube am Ende des Weges. Besonderen Wert legte Vogeler auf die Ausgestaltung der Flächen vor dem Nordgiebel, vor allem seit die Zufahrt zum Barkenhoff von dieser Seite aus erfolgte. Unterhalb der Auffahrt dieses Giebels wurden im Zuge der Erweiterung des Areals zwei Teiche angelegt. Diese bilden einen zusätzlichen gärtnerischen Akzent und wurden oft von Vogeler gemalt.

Das Anwesen als Gesamtkunstwerk von Architektur, Kunst, Interieur und Garten war eng mit Vogelers Leben verbunden. Das von ihm geschaffene Idyll war Kunstwerk und zugleich bevorzugtes Motiv seiner Kunst. Er verwob auf diese Weise Lebenswirklichkeit, Kommunikation und Kunst miteinander. Der Garten als Ort der Repräsentation, als Spiegelbild ästhetischer Vorstellungen und Ausdruck des persönlichen Lebensgefühls des Künstlers wurde zu einem bedeutenden, essenziellen Bestandteil des Künstlerhauses – nicht nur bei Heinrich Vogeler, sondern z.B. auch bei Liebermann, Nolde und Monet. Der Garten spielte um 1900 allgemein eine entscheidende Rolle im Werk vieler Künstler, indem er den Innenraum des Ateliers und Wohnhauses in das Freie erweiterte und fortsetzte. Dies soll am Beispiel des Barkenhoff-Gartens aufgezeigt und im Rahmen des Kolloquiums kontextualisiert werden.

Sandra Kisters (Vrije Universiteit Amsterdam)

## Georgia O'Keeffes Häuser in New Mexico: das Haus als Spiegel der Künstlerseele

Sabato Samstag 10 ottobre, 14.25-14.45

Im Kolloquium des VKKS möchte ich zwei Themen vertiefen:

Zunächst einmal gibt es eine Beziehung zwischen O'Keeffe und den von ihr gestalteten Räumen. O'Keeffe suchte in New Mexico Ruhe und Inspiration in der Natur. Das Ghost Ranch Haus war ihr bevorzugtes Haus, weil es von einer eindrucksvollen Landschaft umgeben war, die sie zum Thema vieler Gemälde machte. Obwohl sie das Haus selbst mit in der Wüste gefundenen gebleichten Tierknochen und -schädeln und gefundenen Steinen dekorierte und verschiedene Verbesserungsarbeiten durchführte, spiegelte das Haus in Abiquiu noch stärker ihre künstlerischen und privaten Ideen wider. Das Haus in Abiquiu wurde unter Aufsicht der Künstlerin aus einer Ruine wiederaufgebaut. Es entstand eine Kombination aus traditioneller *Pueblo*-Architektur mit Mauern, Bänken und Nischen aus Lehm und modernistischen Elementen wie großflächigen Glaswänden. Das Atelier wurde an einem Hang mit Blick auf das Chama-Flusstal eingerichtet. Auch in Abiquiu hatte die Umgebung großen Einfluss auf O'Keeffes Gemälde. Das Haus interessierte sie jedoch vor allem wegen seiner Patiotür, die sie vielfach malte.

Das zweite Thema, das ich besprechen möchte, ist der Übergang vom Privaten zum Öffentlichen. O'Keeffe wurde 98 Jahre alt, sie starb 1986. Sie war intensiv an Plänen für ein monografisches Museum und die Öffnung ihres Haus in Abiquiu für Besucher beteiligt, obwohl beides erst nach ihrem Tod realisiert wurde und O'Keeffe letztlich ihre Einwilligung für die Öffnung des Hauses zurückzog. Das Ghost Ranch Haus wurde übrigens nicht für Publikum zugänglich. Man hat versucht, den Originalzustand des Abiquiu Hauses möglichst genau zu erhalten, nachdem die Künstlerin 1984 aus gesundheitlichen Gründen nach Santa Fe umzog. Das Atelier ist leider nicht mehr der Arbeitsplatz eines Künstlers, sondern ein neutraler Raum mit einem Bett für eine Krankenschwester. Derzeit wird überlegt, ob eine Rekonstruktion des früheren Zustands des Ateliers möglich ist.

O'Keeffe nutzte beide Häuser in New Mexico auch, um ihr Bild in der Öffentlichkeit zu ändern. Zuvor galt sie als Künstlerin, die aus ihrer weiblichen Sexualität heraus malte; dieses Bild von ihr hatte ihr Ehemann, der Fotograf Alfred Stieglitz, 1916 verbreitet. Nachdem sie sich fast nur noch in New Mexico in und in der Nähe ihrer Häuser für Zeitschriften wie *Life*, *House and Garden* und *Vogue* fotografieren ließ, entstand das Bild einer unabhängigen Pionierin der amerikanischen Kunst. Durch die Öffnung des Georgia O'Keeffe Museums in Santa Fe (1997) und ihres Hauses in Abiquiu (2001) für Besucher wird dem Publikum nicht nur die Inspirationsquelle für ihre Bilder gezeigt und ein Blick in die Privatwelt der Künstlerin gewährt, sondern auch die Korrektur des Künstlerbildes von O'Keeffe unterstützt.

**Maarten Liefoghe (Universiteit Gent)**

**The musealization of an artist's house as an architectural project**

Venerdì **Freitag** 9 ottobre 2009, 10.25-10.45

Artist's houses that are opened to the public as museums shift from a private and everyday functioning to a semi-public and institutional functioning. This transformation of an artist's house into a house museum might appear as a mere legal issue or as a matter of making previously secluded rooms and collections accessible to the public. But this musealization of an artist's house always involves a set of museological and architectural interventions as well. Not only need the house and its content to be displayed as historical documents through a careful mise-en-scene and through the addition of a sub-text of labels or explanatory panels that disclose the meaning of these historical documents; there is also a need for a logic and clear visitor's route in a house that was not intended for this. Often this already demands architectural design decisions, but it is mainly in the introduction of the supporting museum functions like the necessary office spaces and an entrance hall with reception desk, cloakroom and toilets that the musealization comes down to an architectural design challenge.

The proposed paper wants to discuss the artist's house museum from an architect's point of view, on the basis of a selection of artist's houses that were recently transformed into museums, such as the Atelier-Museum Luc Peire in Knokke (B) or the renovations of the Permeke and Rubens house museums. I want to propose the artist's house museum as an architectural typology by mapping its various typical architectural and spatial characteristics. The first crucial point of interest here is how the spatial division is articulated between the historic interiors, the exhibition spaces and the museum's service spaces outside of the visitor's circuit. A second architectural question is how the museum as an active institution can be given an architectural «face» while respecting and presenting the house and its collections as historical documents; how can both the «authentic» private atmosphere and the contemporary public museum be given shape?

**Marco Nocca (Accademia di Belle Arti di Roma)**

**«A city in the form of a shrine»: Possagno, a place of celebration and worship dedicated to Antonio Canova. The house where he was born, the Gypsotheque, the Temple**

Venerdì **Freitag** 9 ottobre 2009, 11.20-11.40

Possagno (Treviso), the birthplace of Antonio Canova (1757-1822), is an exceptional place, a city in the form of a shrine, devoted to the perennial commemoration of the great sculptor from Veneto. The concept of the house of the artist has here broadened and expanded enormously to the point of encompassing the entire city, which venerates its famous son in three sites:

- 1) **The house where he was born**, surrounded by a garden, restored and open to visitors; displaying the artist's private collection of works either by himself or belonging to him (paintings, engravings and drawings), plus a Library and Archive;
- 2) **the Gypsotheque**, a stately basilica-like hall built at the instigation of Giovanni Battista Sartori Canova, the artist's brother, designed by Francesco Lazzari, inaugurated in 1836 and enlarged by Carlo Scarpa in 1957; the collection contains almost all the artist's production in the ensemble of plaster works (models, moulds, replicas), which were transferred here from his studio in Rome;
- 3) **the Temple**, designed and financed by Canova himself. Its composition brings together references to two of the greatest examples of Classical architecture: the Parthenon and the Pantheon. A new parochial building, a religious «temple» but also a mausoleum that celebrates the artist himself, the Temple houses Canova's tomb and, since 2008, his hand, which had remained on deposit at the Accademia di Belle Arti di Venezia.

The starting point for the reflection proposed here was the recent return from Venice to Possagno of the artist's hand, a sort of relic that attests to the renewed vigour of Canova's fame, a vigour comparable to a cult proper that goes much beyond the critical disapproval the artist received in the eighteenth and nineteenth centuries (Roberto Longhi's formal epitaph pronounced in 1946 is particularly memorable: «Antonio Canova: the sculptor born dead, whose heart is in the Frari, his hand at the Accademia, and the rest I know not where»).

Canova's private universe and public space blend indissolubly in Possagno, «a city in the form of a shrine», the fruit of the artist's project for endurance after his death, executed with strongly religious connotations (the Gypsotheque-Basilica, the Temple-Mausoleum). The sense of mutual identification established between the community and its favourite son is impressive: the Temple was inaugurated in 1830 partly as a result of the construction work offered free of charge by the inhabitants of Possagno, and Canova allocated a proportion of his financial capital to the training of the young and the support of the needy who lived in his home town. The manner with which this extraordinary complex – which goes beyond the purely celebrative dimension – succeeds in becoming a place of creativity and productiveness is the other theme that will be discussed.

**Matthias Noell (Institut gta, ETH Zürich)**

**Der Künstler und sein Haus im Spiegel der medialen Präsentation (1890-1930)**

Sabato **Samstag** 10 ottobre, 10.55-11.15

Künstlerhäuser sind, seien sie nun isoliert oder im Kontext von Künstlerkolonien errichtet, immer eine Form der Selbstdefinition ihrer Bewohner und ihrer kunsttheoretischen und gesellschaftlichen Position. Aber auch umgekehrt positioniert sich die Gesellschaft nirgends so direkt zum Künstler wie in dessen Atelier. Das Künstleratelier ist zugleich Ort künstlerischen Schaffens und Ort intimer Kunstbetrachtung. Christine Hoh-Slodczyk hat dies in ihrer wegweisenden Studie, die 1977 als Dissertation vorgelegt wurde und unter dem Titel *Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert* 1985 in Buchform erschien, dargelegt.

Schon früh wurden diese Orte der Künstlerverehrung publiziert, zunächst vor allem in Form von Guidentliteratur für Reisende. Das Atelier Tizians in Venedig wurde beispielsweise schon 1833 in einer Monographie publiziert. Mit Aufkommen der Lebensreformbewegungen und den Reformbewegungen in Kunstgewerbe, Architektur und Kunst um 1890 gesellte sich aber mit dem Willen der Entwicklung einer allgemeingültigen neuen Lebens- und Wohnform eine weitere Komponente hinzu. Das Künstlerhaus als Spiegelbild seines Bewohners sollte nun auch für größere Kreise der Bevölkerung als Vorbild dienen können, als ideales Heim einer zukünftigen Gesellschaft. Dazu wurde das Künstlerhaus seit etwa 1900 vielfach in Ausstellungen einer größeren Besucherschaft zugänglich gemacht und durch Fotografien und Beschreibungen publiziert. Aus diesen gleichermaßen verlegerischen wie propagandistischen Bestrebungen entwickelte sich eine neue Buchgattung, die moderne Hausmonographie, die das Haus des Künstlers in seiner Rezeption begleitete. Der Beitrag will die Verwandlung des Künstlerhauses zwischen etwa 1890 und 1930 anhand der verschiedenen zeitgenössischen Publikationen herausarbeiten und zur Diskussion stellen.

**Marco Piccinelli, architect / Marco Speroni (Your Interface, Bioggio)**

**FromHomeToMuseum: from house-studios and house-museums to museum, approaches to discover the territory**

Sabato **Samstag** 10 ottobre 2009, 12.05-12.25

The cultural project **FromHomeToMuseum** aims to create a web portal that will open onto a complete and authoritative network of the houses of artists and authors at national and international level. The portal aims to support the patrimony represented by house-studios and house-museums and their relationship with their local area. It will offer an interactive and multimedia environment that will demonstrate how the landscape, culture and tradition of the buildings' surroundings influenced the museum and life of the artists in question.

Today most of the world's museums, whether artistic, archaeological, anthropological, or technical-scientific, have their own websites, thereby creating their own online alter ego: they become web-museums which, in the majority of cases, are a digital representation of the actual entity. They borrow a building's structure and contents and present themselves as a tool that aids the traditional institution in the performance of its curatorial, exhibitional and educational tasks – in addition to being a means of promoting that very same museum. The interactive and hypermedia nature of the web provides users with all the contextual information required to facilitate a historical understanding of an object or artwork. Rarer, however, are sites divorced from real institutions and which represent virtual museums in toto; similarly, there are only a very few museums that offer services that are either additional or complementary to a «physically real» visit. With regard to this, a crucial aspect to be tackled during the conception of the website structure is the question whether a web-museum should reproduce as closely as possible its actual counterpart or should create an entirely new dimension?

The hypermedia platform (the site itself) of **FromHomeToMuseum** aims to place as much emphasis as possible both on its contents and on the combination of possible routes by which it can be explored. Furthermore, the portal will be distinguished by the degree of interactivity it offers its users, by its use of multimedia, its richness of navigational possibilities (which will render the user experience unique), and its expandibility (in the future it will be possible to move away from the **FromHomeToMuseum** portal to develop an even broader applied framework).

**Andrzej Pieńkos (Uniwersytet Warszawski)**  
**L'artiste chez lui, inhumé. L'espace sanctifié**  
Sabato **Samstag** 10 ottobre, 16.30-17.30

En commençant par l'exposition du corps de V. Vela décédé dans sa maison/musée/mausolée/monument de Ligornetto, et en renouant à quelque suicides romantiques dans les ateliers, aux cérémonies funèbres d' A. Canova et à la stratégie quasi funéraire de J. Soane nous allons parcourir plusieurs exemples européens des maisons, musées et jardins d'artistes, d'écrivains des XIXe et XXe siècles, enterrés dans leurs lieux de création ou lieux devenus sanctuaires de création [B. Thorvaldsen, A. Rodin]. Parmi eux: G. Puccini, R. Wagner, M. Slevogt, G. Vigeland, C. Milles, I. Repin, L. Tolstoi, J. Sibelius, et un Suisse encore à la fin – J.M. Bossard. Cet espace reçoit une consécration spéciale même grâce à un geste de création d'un monument/mausolée familial [Hvitträsk finlandais, écrivain polonais S. Zeromski construisant la chapelle commémorant son fils mort] ou «national» (G. D'Annunzio). Ce territoire sacré d'un créateur, muni souvent de signes visibles et ostensibles de la «consécration» (les coupes ou les tours de la maison d'artiste, sculptures symboliques au jardin etc.), reçoit souvent cette signification ultime. Est-ce la forme – artistique ou non – du tombeau importante? Ce qui compte plutôt, c'est le signe même de la présence posthume, l'immortalité visible sur le territoire de l'artiste...  
Un univers extrêmement privé ou un lieu du culte manifestation public, comment peut-on voir cet espace d'un créateur transformé en cimetière?

**Beate Schlichenmaier (Centre Dürrenmatt Neuchâtel)**

**Das Künstlerhaus ohne Künstler – ein biographiezentriertes Denkmal oder eine am Werk des Künstlers orientierte, zukunftsweisende Kulturinstitution?**

Sabato **Samstag** 10 ottobre, 11.20-11.40

Jedes Museum steht heute unter dem Druck, sich zu wandeln. Das bringt insbesondere monographische Museen und Künstlerhäuser in einen Zwiespalt. Kein Haus möchte als Mausoleum, in welchem die Kunstobjekte, Einrichtungsgegenstände und biographischen Dokumente gewissermassen als Reliquien zu besichtigen sind, wahrgenommen werden. Doch bekräftigt nicht gerade der Akt der Umwandlung des Künstlerhauses in ein öffentliches Museum – häufig verbunden mit einer Architektur in grosser Geste – diesen Eindruck? Und inwiefern sucht auch das Publikum mit seinem Anspruch, die Originalbibliothek des Künstlers oder dessen Lithographiestein bestaunen zu können, nach solchen denkmalartigen Elementen?

Es erscheint daher als wichtig, den Aspekt des Mausoleums nicht einfach zu negieren sondern konstruktiv zu nutzen, damit sich das Künstlerhaus als spezifisches Kunstzentrum ebenso positionieren wie weiterentwickeln kann. Dies soll am Beispiel des Centre Dürrenmatt Neuchâtel gezeigt werden.

Das Centre Dürrenmatt wurde auf dem Gelände des ehemaligen Wohnhauses von Friedrich Dürrenmatt errichtet und integriert letzteres in eine markante, vom Tessiner Architekten Mario Botta erbaute Museumsarchitektur. Die Situation des Centre Dürrenmatt ist insofern spezifisch, indem es nicht die literarische Tätigkeit – der Nachlass befindet sich im Schweizerischen Literaturarchiv – , mit welcher Dürrenmatt seine Berühmtheit erlangte, sondern dessen bildnerisches Schaffen und somit einen der Öffentlichkeit weniger bekannten Aspekt ins Zentrum rückt. Daher kann sich das Centre Dürrenmatt weder eindeutig als Literatur- und Forschungszentrum, noch als Kunstmuseum oder vom Künstler errichtetes Künstlerhaus positionieren und wird von den Besuchenden aus entsprechend unterschiedlichen Motiven aufgesucht. Trotzdem sollte die Ausrichtung des Hauses klar erkennbar sein und die oben genannten Bereiche umfassen. Um dieser Aufgabe gerecht zu werden, verschreibt sich das Centre Dürrenmatt der übergeordneten Leitidee der Interdisziplinarität. Wie diese auf die verschiedenen Tätigkeitsfelder – zum Beispiel in Wechselausstellungen mit dem Fokus «Text und Bild» – übertragen wird, soll im Einzelnen zur Sprache kommen und dabei auf die schwierige Balance zwischen biographiezentrierter «Denkmalpflege» und einer sich am Werk des Künstlers orientierenden, zukunftsweisenden Kulturförderung hingewiesen werden.

**Dieter Schwarz (Kunstmuseum Winterthur)**

«Behind the mountains is Mexico, and all the rest is mine.»<sup>1</sup>

**Donald Judds Chinati Foundation in Marfa, Texas**

Sabato **Samstag** 10 ottobre, 14.50-15.10

In den letzten fünfzehn Jahren seines Lebens beschäftigte sich der amerikanische Künstler Donald Judd (1928-1994) intensiv mit der Errichtung der sogenannten Chinati Foundation. Sie ist angesiedelt auf einem Gelände, das früher von der amerikanischen Armee genutzt wurde, und nutzt die bestehenden Hallen und Baracken. Zum Komplex gehören:

- Umgenutzte Gebäude für Wohnräume mit Bibliothek und anderen Einrichtungen
- Hallen für Skulpturen von Donald Judd
- Aussenbereich mit Skulpturen von Donald Judd
- Hallen und Baracken mit Werken anderer Künstler

Für Judd bedeutete dieses Projekt weit mehr als die Ansiedlung auf einem neuen Territorium. Durch die Gestaltung von Gebäuden, die programmatisch seine Vorstellungen von Kunstproduktion und -präsentation sichtbar machten, dehnte Judd seine Arbeit über die Skulptur auf Architektur und Design aus, und es stellte sich die Frage nach der Angemessenheit einer Kunsttheorie auf diesen angewandten Gebieten. Dass er die Ausstellung seiner Werke selbst in die Hand nahm, sollte sichtbar machen, dass die üblichen Orte der Präsentation, die Museen, nicht in der Lage waren, den Anforderungen der Werke zu entsprechen. Das Künstlerhaus war die ideale Gegenwelt, wo «ideale» Wahrnehmungsbedingungen für die Kunstwerke geschaffen wurden. Das Werk kam sozusagen wieder an den Ort seiner Produktion zurück, denn nur am Ort des Künstlers konnte es sich korrekt entfalten; es war also nicht mehr mobil, allgemein, sondern wurde zu einem Gegenstand, der stets einen spezifischen Ort verlangte. Indem Judd auch Werke anderer Künstler einbezog, suchte er die Aussagen über sein eigenes Werk zu einer generellen Theorie der Wahrnehmung von Kunst zu erweitern. Im Rückblick stellt sich die Frage nach der Dauerhaftigkeit eines solchen Entwurfs.

---

<sup>1</sup> Donald Judd in einem Vortrag über die Chinati Foundation im Kunstmuseum Winterthur, 1993.

**Jorge Tárrago Mingo (Universidad de Navarra, Pamplona)**

**The morality of an artist's house: a laboratory for modern dwelling.  
From 1923 maison d'artiste to van Doesburg's maison-atelier**

Venerdì Freitag 9 ottobre 2009, 10.00-10.20

In June 1929, Theo van Doesburg, almost 46, finished the plans to build his own maison-atelier in the outskirts of Paris. Facing for the first time a real project to be built, his former theories of 1923 *maison d'artiste* for the *De Stijl* exhibition in Paris (Galerie Rosenberg) changed into a more concerning and possible architecture. In May 1930, while his house was being built, he visited Spain and lectured in *Residencia de Estudiantes*, Madrid. The lecture gives some clues of this change.

But as in the very beginnings of his career, he will go on in his own aspiration of breaking the limits between art and life. The maison-atelier is the test ground. For him, as in 1923, architecture had an important role to contribute to life and society not only in an esthetical but in a moral and ethical way. «We are, he said, painters that think and measure» as a way to reach a different and new culture. But also, he said: «functions of life can not be projected in two dimensions on the drawing-board. Our step, our way of sitting, eating, drinking, sleeping, working, etc., are arguments of a certain order, a rhythm in time. This order, defines the arrangement of things in space.»

In *Vers le Peinture Blanche*, he identified white color as «perfection, purity and certainty». So does his own maison-atelier. Some years before, Le Corbusier had talked about the *ripolin blanc* or the *lait de chaux* (*L'art decoratif d'aujourd'hui*, 1925) as a moral argument toward the 1925 *Exposition des Arts Decoratifs'* interiors excesses. In both cases, they will be thinking in artist's houses to exemplify his theories. The former in his own house, the latter in Ozenfant's maison-atelier.

A more detailed study on van Doesburg's house in Meudon-val-Fleury shows it as a laboratory for modern dwelling in which the manipulation of space deals with a peculiar understanding of the modern atmosphere to live in. The last issue of the *De Stijl* magazine included a van Doesburg postume article, we can read: «The qualities of our 'enviroment' depend on the qualities of our work. The artist-atelier will be as a glass box or an empty glass. The painter must be white, to say, without drama and without dirty; his palette must be of glass, the brush square and hard, without dust, pure as a medical instrument...»

**Marc-Joachim Wasmer (Universität Zürich)**

**Das Künstlerhaus. Aura kreativer Existenz**

Venerdì **Freitag** 9 ottobre 2009, 09.30-09.55

In der Frühen Neuzeit begannen erfolgreiche Maler, Bildhauer und Architekten, ihren Arbeits- und Lebensraum als Medium ihrer gesellschaftlichen Befreiung vom Handwerkerstatus zu nutzen. Das Atelierhaus war die Visitenkarte des gebildeten Hofkünstlers, dessen oft reich ausgestattete und mit komplexen Bildprogrammen dekorierte Bauten in Konkurrenz zu den Palästen seiner aristokratischen Auftraggeber standen. Seit dem politischen Umbruch um 1800 durchlief das Künstlerhaus bis zur Gegenwart zahlreiche Wandlungen und ist zum Sammelbegriff für verschiedene Formen gestalteter Gebäude und Aussenräume von Kunstschaaffenden geworden. Von Anfang an verkörpert es nicht nur einen Bautypus im engeren Sinn, der sich über Ästhetik und Funktion allein definieren lässt. Eine Konstante jenseits aller Gattungsgrenzen ist die Verwandtschaft mit dem Selbstporträt. Fassaden, Räume, Wände und Gärten sowie Sammlungen und Bibliotheken wurden zur Schnittstelle zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit, zu Projektionsfeldern eigener Wertvorstellungen und Ideale. Das facettenreiche Phänomen steht oft in Wechselwirkung mit den gängigen Auffassungen von Kunst und Künstlertum. Beispielsweise ist die romantische Genieästhetik Grundlage zur Vereinnahmung des Künstlerhauses als Monument und Museum, insbesondere des Ateliers als Kultraum. Nicht selten wird es selbst zum Bildmotiv mit Vorbildcharakter für den Publikumsgeschmack. Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert dient es als Katalysator avantgardistischer Konzepte und sozialutopischer Lebensentwürfe, wobei die Grenzen zwischen Architektur, Kunst und Design mehr und mehr verwischen. Moderne Ausstellungskünstler und -künstlerinnen verwenden traditionelle Elemente des Hauses als Inspirationsquelle für neue Ausdrucksformen oder inszenieren es als Teil ihres Werks. Das geschärfte Interesse am eigenen Lebensraum zeigt sich gegenwärtig an Hand pointierter Positionen, die darauf abzielen, das Museum, die Galerie selbst in ein «Künstlerhaus» zu transformieren.

## INFORMAZIONI SUL CONVEGNO

### Luogo del convegno **Tagungsort**

**Museo Vincenzo Vela**  
**CH-6853 Ligornetto (Ticino)**  
Segreteria  
T +41 91 640 70 40  
F +41 91 647 32 41  
museo.vela@bak.admin.ch  
www.museo-vela.ch

### Segreteria del convegno **Tagungssekretariat**

VKKS / ASHHA / ASSSA  
Signora Monika Krebsler  
c/o SIK-ISEA  
Zollikerstrasse 32  
Casella postale 1124  
8032 Zurigo  
Monika.Krebsler@sik-isea.ch  
T +41 44 388 51 51  
F +41 44 381 52 50

### Ideazione e organizzazione **Konzept**

Gianna A. Mina  
Direttrice Museo Vincenzo Vela, Comitato ASSSA

Sylvie Wuhrmann  
Conservatrice Fondation de l'Hermitage, Losanna, Comitato ASSSA

### Con la collaborazione di **In Zusammenarbeit mit**

Anita Guglielmetti  
Museo Vincenzo Vela

### Traduzioni **Übersetzungen**

Teresa Albanese, Milano (inglese-italiano)  
Doretta Cesari, Schönenwerd (francese-italiano)  
Barbara Lippert, Perugia (italiano-tedesco)  
Timothy Stroud, Parigi (italiano-inglese)  
Floriana Vismara, Castagnola (tedesco-italiano)

La partecipazione al convegno è gratuita **Teilnahme kostenlos**

Per ulteriori informazioni **Informationen**

[www.vkks.ch](http://www.vkks.ch)