



HAL
open science

Produire l'image de la grève: iconographie de l'image manquante

Federica Martini

► **To cite this version:**

Federica Martini. Produire l'image de la grève: iconographie de l'image manquante. Musée cantonal d'art du Valais. EN MARCHE UNTERWEGS, Til Schaap, 2017. hal-04526726

HAL Id: hal-04526726

<https://hal.science/hal-04526726>

Submitted on 22 May 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

EN MARCHE
UNTERWEGS

Till Schaap Edition



EN MARCHÉ

Faire un pas, c'est faire un choix

Ouvrage publié sous la direction
de Céline Eidenbenz

UNTERWEGS

Inhalt

	Vorwort	8
	Einleitung	12
Céline Eidenbenz	«Die Welt umstürzen» Laufen als Engagement	24
Hamish Fulton und Céline Eidenbenz	Hamish Fulton unterwegs auf den Hügeln von Sion	50
Federica Martini	Das Bild des Streiks produzieren Ikonographie der Abwesenheit	78
Antoine de Baecque	Den Mont-Blanc besteigen, Revolution	106
	Dank	134

Sommaire

	Préface	9
	Introduction	13
Céline Eidenbenz	« Renverser le monde » La marche comme un acte d'engagement	25
Hamish Fulton et Céline Eidenbenz	Hamish Fulton en marche sur les collines de Sion	51
Federica Martini	Produire l'image de la grève Iconographies de l'absence	79
Antoine de Baecque	Marcher sur le Mont-Blanc, c'est la Révolution	107
	Remerciements	134

Das Bild des Streiks produzieren Ikonografien der Abwesenheit

Federica Martini¹

«Dann plötzlich ein starres verschwommenes Bild das ich nicht recht zu deuten wusste eine Fotografie war es nicht denn in der Einstellung waren kaum merkliche Bewegungen das helle Licht eines Scheinwerfers das musste eine Nachtaufnahme sein irgendwas aus nächster Nähe aufgenommen so nah dass man nichts Genaues unterscheiden konnte es gab keinen Kommentar dazu nur dieses stumme und verschwommene Bild...»

Nanni Balestrini, *Gli invisibili (Die Unsichtbaren)*, Milano, Bompiani, 1987, S. 15.

Das abwesende Dokument

Die *Gazette du Valais* berichtet, dass die Arbeiterschaft der Walliser Aluminiumfabrik AIAG in Chippis² infolge der Weigerung der Direktion, die Gewerkschaft anzuerkennen sowie die versprochene Lohnerhöhung zu gewähren, am Morgen des 17. Juni 1917 um 8 Uhr die Arbeit niederlegt und die Fabriken verlässt, «wie Kirchgänger das Gotteshaus verlassen»³. Dieser Streik dauert nur kurz, werden doch die Arbeiter am 1. Juli auf Anordnung der Eidgenossenschaft und unter Einsatz der Armee gezwungen, die Arbeit in der Fabrik wieder aufzunehmen. Der farbige Druck *Les Ouvriers* aus der Reihe *Une Danse macabre* des Künstlers Edmond Bille greift die Zirkularität der Protestaktion von 1919 sowie deren Demobilisierung auf⁴. Im Vordergrund erscheint eine Gruppe von Arbeitern, die mit gesenktem Kopf und die Hände in den Hosentaschen die Fabrik betreten und wieder verlassen⁵. Mit ihren dunklen und rauchenden Schloten erinnert diese an eine satanische Manufaktur. Die überdimensionierte Personifizierung des Todes – rot wie der Rauch, der aus der Fabrik weicht – wacht in Hommage an Vincent van Goghs *Rundgang der Gefangenen* (1890) über die Bewegungen der Arbeiter, was die dystopische Ähnlichkeit zwischen Fabrik und Strafanstalt zusätzlich betont. Über den Holzdruck von Bille hinaus, den er zwei Jahre nach den Ereignissen schuf, zeichnet sich der Streik von Chippis durch eine schreiende Abwesenheit von Bildern aus. Es sind vor allem indirekte und mündliche Zeugnisse, die von diesen Protesten in der AIAG berichten, in Form moralisierender Zeitungsartikel aus jener Zeit oder durch Erinnerungen von Zeitzeugen. Indessen wurde der Streik, der von Benoît Aymon und Alain Schweri zwischen 1979 und 1988 mittels historischer Recherchen dokumentiert wurde, mehrmals «künstlerisch aufgearbeitet»⁶: zunächst mit dem Dokumentarfilm *La Vie continue* (1987) des Regisseurs Pierre-André Thiébaud, gefolgt von der Ausstellung *Mémoire ouvrière* (Sierre, Halles Usego) aus dem Jahre 2010, für welche die bildenden Künstler Eric Bovisi und Grégoire Favre verantwortlich zeichneten. 2017,

¹ Dieser Beitrag erscheint im Rahmen der 2016 durch Robert Ireland, Petra Köhle und der Autorin an der ECAV – Walliser Schule für Gestaltung, Siders, initiierten Forschungsarbeit *Art Work(ers)*. Das Augenmerk des Projekts liegt auf den Formen der künstlerischen und industriellen Arbeit.

² Die AIAG (Aluminium-Industrie-Aktiengesellschaft Neuhäusen) ist eine im Jahr 1888 in Zürich gegründete Schweizerische Aluminiumunternehmung, die sich 1905 in Chippis im Wallis niederlässt. Weitere Fabriken werden zwischen 1911 und 1962 in Susten, Bramois, Turtmann, Oberems, Mörel, Ernen, Sierre und Steg eröffnet. Die AIAG wird später in Alusuisse und in Alcan umbenannt. Die Firma wurde jüngst in zwei Unternehmen, Novelis und Constellium, aufgeteilt.

³ *La Gazette du Valais*, Sitten, 29. Juni 1917, S. 1. S.a. Charles Saint-Maurice: «La Grève de Chippis», *Nouvelliste Valaisan*, 29. Juni 1917, S. 1.

⁴ Der Künstler Edmond Bille, 1878 in Valangin im Kanton Neuenburg geboren, lässt sich 1899 im Val d'Anniviers im Wallis nieder, nachdem er in Genf und Paris ein Kunststudium absolviert hat. Er wohnt ab 1904 in Sierre. Während des Zweiten Weltkriegs schliesst er Freundschaft mit dem Schriftsteller Romain Rolland und dem Dichter Pierre Jean Jouve. Durch seine Mitarbeit mit der Zeitschrift *L'Arbalète* (1916-17) engagiert er sich in der damaligen kritischen politischen Debatte sowie für den Pazifismus.

⁵ Philippe Kaenel: «La danse macabre de l'ouvrier et du soldat», *Cahiers d'histoire du mouvement ouvrier*, 19 (2003), S. 45-53.

⁶ Benoît Aymon: *Un demi-siècle de lutte ouvrière à l'aluminium de Chippis*, Lizentiatsarbeit, Philosophische Fakultät, Universität Genf, 1979; Alain Schweri: *La grève de 1917 aux usines d'aluminium de Chippis: un exemple de traumatisme industriel en pays agricole*, Lizentiatsarbeit, Departement Wirtschafts- und Sozialgeschichte, Fakultät für Wirtschafts- und Sozialwissenschaften, Universität Genf, 1988. Grégoire Favre und Luc Van Dongen: *Mémoire ouvrière*, Ausstellungskatalog, Sierre, Halles Usego, Editions Monographiques, 2011.

Produire l'image de la grève

Iconographies de l'absence

Federica Martini¹

« Et puis soudain une image fixe et floue que je n'arrivais pas bien à déchiffrer ce n'était pas une photo parce qu'il y avait des mouvements à peine perceptibles dans le cadre il y avait la lumière intense d'un projecteur ça devait être un tournage de nuit quelque chose filmé de très près tellement près qu'on n'arrivait à rien voir de précis il n'y avait aucun commentaire juste cette image muette et floue... »

Nanni Balestrini, *Gli invisibili (Les Invisibles)*, Milano, Bompiani, 1987, p. 15.

Le document absent

La *Gazette du Valais* rapporte qu'au matin du 17 juin 1917, à huit heures, suite au refus de la direction de reconnaître le syndicat et d'honorer la hausse salariale promise, les travailleurs de l'entreprise valaisanne d'aluminium AIAG de Chippis² entamèrent une grève en sortant de leurs usines « comme les fidèles de l'église »³. Cela ne dura pas longtemps car les ouvriers furent contraints de rentrer à l'usine le 1^{er} juillet sous l'ordre de la Confédération et par l'intervention des forces armées. La gravure en couleur *Les Ouvriers* que l'artiste Edmond Bille inclut dans la série *Une Danse macabre*, fera écho en 1919 à la circularité de la protestation et à sa démobilité⁴. L'estampe montre au premier plan une ronde de travailleurs qui, mains dans les poches et têtes baissées, entrent et ressortent d'une usine dont les cheminées sombres et fumantes évoquent une manufacture satanique⁵. La personnification surdimensionnée de la Mort, rouge comme la fumée qui s'échappe de l'usine, surveille les mouvements des ouvriers dans un hommage à *La Ronde des prisonniers* (1890) de Vincent Van Gogh, renforçant ainsi l'équivalence dystopique entre l'usine et l'institut disciplinaire. Au-delà de l'estampe de Bille, produite à froid deux ans après l'événement, la grève de Chippis se distingue par sa criante absence d'images. De ces contestations à l'AIAG nous sont parvenus surtout des témoignages indirects et oraux, relatés par le journalisme narratif et moralisant de l'époque ou par les souvenirs des témoins. Pourtant, la mémoire de cette grève, documentée par les recherches historiques de Benoît Aymon et Alain Schweri entre 1979 et 1988, a été sollicitée à plusieurs reprises par des « enquêtes artistiques »⁶ : en premier lieu, le documentaire *La Vie continue* (1987) du réalisateur Pierre-André Thiébaud, suivi en 2010 de l'exposition *Mémoire ouvrière* (Sierre, Halles Usego) organisée par les plasticiens Eric Bovisi et Grégoire Favre. En 2017, soit exactement cent ans après la

¹ Cet article s'inscrit dans le cadre de la recherche *Art Work(ers)* initiée en 2016 par Robert Ireland, Petra Köhle et l'auteur à l'ECAV – Ecole cantonale d'art du Valais, Sierre. Le projet se concentre sur les formes du travail artistique et industriel.

² L'AIAG (Aluminium-Industrie-Aktiengesellschaft Neuhäusen), entreprise suisse d'aluminium fondée à Zurich en 1888, s'installe en Valais, à Chippis, en 1905. D'autres usines valaisannes suivront entre 1911 et 1962 à la Souste, Bramois, Tourtemagne, Oberems, Môrel, Ernen, Sierre et Steg. AIAG sera connue par la suite comme Alusuisse, puis Alcan avant d'être récemment scindée en deux entreprises, Novellis et Constellium.

³ *La Gazette du Valais*, Sion, le 29 juin 1917, p. 1. Voir également Charles Saint-Maurice, « La Grève de Chippis », *Nouvelliste Valaisan*, le 29 juin 1917, p. 1.

⁴ L'artiste Edmond Bille est né à Valangin en 1878, dans le Canton de Neuchâtel. Après des études aux beaux-arts de Genève et Paris, il s'installe en Valais en 1899, dans le Val d'Anniviers, puis à Sierre à partir de 1904. Pendant la Première Guerre mondiale il se lie d'amitié avec l'écrivain Romain Rolland et le poète Pierre Jean Jouve. Par sa collaboration avec la revue *L'Arbalète* (1916-17), il s'engage dans le débat politique critique de l'époque ainsi que dans le pacifisme.

⁵ Philippe Kaenel, « La danse macabre de l'ouvrier et du soldat », *Cahiers d'histoire du mouvement ouvrier*, 19 (2003), pp. 45-53.

⁶ Benoît Aymon, *Un demi-siècle de lutte ouvrière à l'aluminium de Chippis*, mémoire de licence, Faculté des Lettres de l'Université de Genève, 1979 ; Alain Schweri, *La grève de 1917 aux usines d'aluminium de Chippis : un exemple de traumatisme industriel en pays agricole*, mémoire de licence, département d'histoire économique et sociale, Faculté des Sciences économiques et sociales de l'Université de Genève, 1988. Grégoire Favre et Luc Van Dongen, *Mémoire ouvrière*, cat. exp., Sierre, Halles Usego, Editions Monographiques, 2011.

genau hundert Jahre nach dem gescheiterten Streik in Chippis, realisierte Robert Ireland für die Ausstellung *En Marche* im Pénitencier in Sion die Skulptur *EX VOTO HOMO FABER* und verlieh somit diesem Ereignis mit einer Serie von sieben verstümmelten Aluminiumfäusten ein dreidimensionales Gesicht, gleich einem *Votivbild*⁷. Die subtile Anspielung auf den religiösen Charakter dieses politischen Kampfs nimmt hier eine besondere anekdotische Dimension an, wurde doch der Aufstand von den Priestern von Sierre und Chippis unterstützt, welche die Sonntagsarbeit abschaffen wollten, um die Arbeiter wieder in der Kirche zu sehen⁸.

Der Protest live

Frédéric Deshusses stellt in seiner Studie über die Streiks in der Schweiz zwischen 1969 und 1979 fest, dass der Streik im helvetischen Kontext jeweils «aus einem erinnerungskulturellen Nichts entsteht, der die Akteure dieser Konflikte dazu zwingt, die Formen des Kampfs jedes Mal neu zu erfinden»⁹. Die fragmentarische Rekonstruktion der Geschichte und Auslassungen sind, gemäss Deshusses, verantwortlich für dieses «erinnerungskulturelle Nichts», wobei zu berücksichtigen ist, dass die Schweizer Arbeitsgeschichte weitgehend frei von Konflikten ist und dem Prinzip des «Arbeitsfriedens» folgt¹⁰. Die Abwesenheit von Bildern des Streiks von Chippis schreibt sich demzufolge sowohl in eine historische und kulturelle Dynamik als auch in materielle Bedingungen ein – damit das Bild produziert werden oder auftauchen kann, wie Georges Didi-Huberman formuliert¹¹, um sichtbar zu werden. Während der Teufelskreis zwischen dem Innen und dem Aussen der Fabrik in Edmond Billes Werk treu vom Scheitern der Arbeiterrevolte von Chippis zu berichten scheint, erinnert uns der Künstler Harun Farocki in seiner Videoarbeit *Workers Leaving the Factory* daran, dass in der Tradition des industriellen Kinos dieser Moment der Sichtbarkeit geprägt ist durch das Bild der Arbeiter, welche die Fabrik durch den Haupteingang verlassen. Dieser stellt eine Grenze dar, an der sich «der geschützte Bereich der Produktion und der öffentliche Raum» mit dem Herausströmen der Arbeiter auflösen¹².

Nur wenige Wochen nach der Einladung, diese Zeilen zu verfassen, versammelte sich die Belegschaft der GM&S in La Souterraine, im Herzen Frankreichs, am Morgen des 11. Mai 2017 und beschloss, die Fabrik bis zum Abschluss der Verhandlungen durchgehend zu besetzen. Nach dem Stadium der friedlichen Mobilisierung im öffentlichen Raum, durch das Blockieren von Bahngleisen und durch Sitzblockaden in den Verkaufsstellen von Renault, betreten die Arbeiter den öffentlich-privaten Bereich des Arbeitsorts. Die Presse berichtete von Sirenen, die ins Leere heulten, von stillstehenden Maschinen und von Arbeitern in grauen Arbeitsanzügen, die mit dem Schweißsbrenner ihre eigenen Arbeitsgeräte zerlegten. Sollte die Produktion nicht wieder aufgenommen werden, lief die gesamte Fabrik Gefahr, zerstört zu werden¹³. Ein Jahrhundert nach dem Streik in Chippis besticht der Aufstand der GM&S durch die Fülle an visueller Dokumentation. Einige Fotos, auf denen Gasflaschen auf Silos oder auf Maschinen befestigt sind, lassen die Gefahr der Zerstörung erschreckend real erscheinen. Andere Bilder zeigen die von der

7 Frédéric Cépède: «Le poing et la rose»: la saga d'un logo», *Vingtème siècle, revue d'histoire*, 1 (1996), S. 18-30.

8 Simon Schveri: «Travailler à l'AIAG durant l'entre-deux-guerres», in: *Mémoire ouvrière, op. cit.*, S. 42-43.

9 Frédéric Deshusses: *Grèves et contestations ouvrières en Suisse 1969-1979*, Lausanne, Editions d'En bas, 2014, S. 13.

10 *Ebda.*

11 Für den geschilderten Fall der Streik- und Demonstrationenbilder, s. Georges Didi-Huberman: *Soulèvements*, Ausstellungskatalog Paris, Jeu de Paume, Paris, Gallimard, 2016.

12 Harun Farocki: «Workers Leaving the Factory», in: Thomas Elsaesser: *Working on the Sight-Lines*, Chicago, Chicago University Press, 2004, S. 243.

13 Anna Maria Merlo: «Operai minacciano di far esplodere la fabbrica», *Il Manifesto*, 12. Mai 2017.

grève avortée à Chippis, Robert Ireland produit la sculpture *EX VOTO HOMO FABER* pour l'exposition *En Marche* au Pénitencier de Sion, apportant à cet événement une image tridimensionnelle au travers d'une série de sept poings serrés en aluminium, mutilés, comme un *ex-voto*⁷. La subtile allusion à la nature religieuse de la lutte politique prend ici une dimension anecdotique particulière, d'autant plus que la mobilisation fut soutenue par les curés de Sierre et de Chippis pour abolir le travail dominical et permettre aux travailleurs de fréquenter l'église⁸.

« Le lendemain matin, à 8 h., sur un signal donné du haut d'une colline qui domine l'usine, après avoir, par l'entremise de leur délégué, présenté une dernière fois leurs revendications, qui furent refusées par le directeur, les ouvriers sortirent de l'usine. On eut dit qu'ils sortaient d'une église. »

Grève des ouvriers de l'usine Aluminium Sierre-Chippis,
17 juin 1917

La protestation en direct

Dans son étude sur les grèves sauvages en Suisse entre 1969 et 1979, Frédéric Deshusses constate que dans le contexte helvétique la grève surgit à chaque fois « d'un néant mémoriel qui oblige les acteurs de ces conflits à réinventer des formes de luttes »⁹. Deshusses ajoute que ce « néant mémoriel » dérive de reconstructions historiques fragmentaires et d'omissions, selon la considération que l'histoire du travail suisse est largement dénuée de conflits et conforme au principe de « la paix du travail »¹⁰. L'absence d'images de la grève de Chippis s'inscrit donc autant dans une dynamique historique et culturelle que dans des conditions matérielles – pour que l'image puisse être produite, ou surgir, selon la formulation de Georges Didi-Huberman, afin de devenir visible¹¹. Si le cercle vicieux entre intérieur et extérieur de l'usine représenté dans l'œuvre d'Edmond Bille semble raconter fidèlement l'échec de la tentative de révolte des ouvriers de Chippis, l'artiste Harun Farocki rappelle à travers son œuvre vidéo *Workers Leaving the Factory* que dans la tradition du cinéma industriel, ce moment de visibilité est marqué par la sortie de l'usine par les grandes portes, frontière où « la sphère protégée de la production et l'espace public » se dissolvent dans le début de la file¹².

Quelques semaines après l'invitation à écrire ces lignes, le matin du 11 mai 2017, les ouvriers de GM&S à La Souterraine, au centre de la France, se réunissent en assemblée et décident d'occuper l'usine, sans interruption, jusqu'à la fin des négociations. Une fois passé le stade de la mobilisation pacifique dans l'espace public, le blocage des voies ferrées et les *sit-ins* dans les points de vente Renault, les ouvriers rentrent dans la sphère publique-privée du lieu de travail. La presse relate les sonneries des sirènes dans le vide, le silence des machines et les ouvriers en uniformes gris occupés à démanteler, soudeuses à la main, leurs propres outils de travail. Si la production ne reprend pas, c'est l'usine toute entière qui risque la destruction¹³.

Un siècle après la grève de Chippis, la mobilisation chez GM&S interpelle par l'abondance de documentation visuelle. Parmi les photos, certaines

Fig. 36
Extrait de la *Gazette du Valais*, Sion,
le 29 juin 1917 ; une proposition de *Art Work(ers)*

7 Frédéric Cépède, « 'Le poing et la rose': la saga d'un logo », *Vingtième siècle, revue d'histoire*, 1 (1996), pp. 18-30.

8 Simon Schweri, « Travailler à l'AIAG durant l'entre-deux-guerres », in *Mémoire ouvrière, op. cit.*, pp. 42-43.

9 Frédéric Deshusses, *Grèves et contestations ouvrières en Suisse 1969-1979*, Lausanne, Editions d'En bas, 2014, p. 13.

10 *Ibidem*.

11 Pour le cas précis des images de grèves et manifestations, voir Georges Didi-Huberman, *Soulèvements*, cat. exp., Paris, Jeu de Paume, Paris, Gallimard, 2016.

12 Harun Farocki, « *Workers Leaving the Factory* », in Thomas Elsaesser, *Working on the Sight-Lines*, Chicago, Chicago University Press, 2004, p. 243.

13 Anna Maria Merlo, « Operai minacciano di far esplodere la fabbrica », *Il Manifesto*, 12 mai 2017.

Arbeiterschaft besetzte GM&S: versammelte Arbeiter vor der leeren Fabrik; ein Arbeiter, der ein Arbeitsgerät zerstört und dabei von seinen Arbeitskollegen mit ihren Smartphones gefilmt wird. Die Presse sieht im Streik der GM&S eine Rückkehr zum Luddismus. In dieser Form des Arbeiter-Ikonoklasmus lebt die Bedeutung vom Ende des industriellen Zeitalters wieder auf, wie es die üblichen Narrative aus der Geschichte der sozialen Bewegungen erzählen. Ungewöhnlicher hingegen sind die Verwendung und die Masse an Fotografien und Videos, die die traditionelle industrielle Ikonografie des arbeitenden oder kämpfenden Arbeiters umkehren, indem sie ihn in seinem Status der *Nicht-Arbeit* und einer Stimmung zeigen, die weniger an das Geltendmachen von Forderungen als an eine Performance erinnert.

Der radikale Wandel in der Produktions- und Zirkulationsweise von Bildern, der zwischen der Besetzung der GM&S und dem Streik in Chippis im Jahr 1917 stattgefunden hat, erklärt die überraschende Abwesenheit visueller Dokumentation in Chippis nur zum Teil. Tatsächlich ist das Herstellen öffentlicher Sichtbarkeit für die Geltendmachung von Ansprüchen an die Arbeit ein wesentlicher Bestandteil des Arbeiterprotests. Im Fall der GM&S zielt das Bild vom Streik nicht in erster Linie darauf ab, sich an die Ereignisse zu erinnern, sondern vielmehr auf das Erfordernis, die Protestaktion in der Gegenwart sichtbar zu machen. Aufgrund des performativen Charakters der Fabrikbesetzung und der Inbesitznahme dieses öffentlichen Ortes stellen die Bilder eines Streiks in erster Linie die private Dimension der Arbeit in Frage. Auf einer tieferen Ebene, so Judith Butler, dient die Dynamik der «selbstgewählten Freiheitsberaubung» desjenigen, der die Sozial- und Produktionsordnung durch eine Mobilisierung von Körpern stört, der Konstruktion der materiellen Bedingungen, damit der Protest in die Öffentlichkeit getragen werden kann¹⁴.

Anders gesagt, die Vereinigung von Körpern im öffentlichen Raum schafft die notwendige Voraussetzung dafür, dass der Protest zum Bild und zum Gegenstand der öffentlichen Debatte wird. Der doppelte Charakter der politischen und ästhetischen Geste wird Linda Nochlin zufolge gerade durch die häufig anzutreffende Nähe zwischen den Methoden der Kunst im öffentlichen Raum und den Formen des sozialen Selbst-Bewusstseins sichergestellt¹⁵. Man denke nur an das performative Zusammenwohnen der Bewegung «Occupy Wall Street» vom November 2011 im Zuccotti Park und die Kunstbiennale «Performa» im urbanen Raum New Yorks¹⁶. Das doppelte Register des Politischen und Ästhetischen der Performance findet sich auch in *Bakunin's Barricades* (2014), in dem der Künstler Ahmet Ögüt eine museale Neubewertung einer Proteststrategie vorlegt, die Michail Bakunin während der Dresdner Revolution von 1849 plante¹⁷. Es heisst, Bakunin wollte die *Sixtinische Madonna* (1513-14) aus dem Museum der Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden in Geiselschaft nehmen und als Schutzschild vor den Barrikaden aufstellen, um den Angriff der preussischen Armee durch religiöse Einschüchterung zu verhindern¹⁸. Ögüt erstellt 2014 im Van Abbemuseum in Eindhoven eine Barrikade, die Bilder aus den Sammlungen des Museums enthält. Ögüt traf mit der Institution eine Vereinbarung, die besagte, dass bei allfälligen Beschwerden der Zivilgesellschaft das Museum die Nutzung des Werks als Barrikade im öffentlichen Raum zur Unterstützung der Proteste erlaubt.

14 Judith Butler, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique* [Notes Toward a Performative Theory of Assembly, 2015], fr. Übersetzung, Paris, Fayard, 2016.

15 Linda Nochlin: «The Paterson Strike Pageant of 1913», *Art in America*, 62 (1974), S. 64-68.

16 Léa Lescure: «Occupy Performa», *Mouvement*, 5. Januar 2012.

17 Sven Lütticken: «Social Media: Practices of (In)Visibility in Contemporary Art», *Afterall*, 40 (2015). https://www.afterall.org/online/social-media_practices#.Wa1DsrcUmHs. Abgerufen am 4. September 2017.

18 Die Geschichte von Bakunin in Dresden, einer Legende gleich verherrlicht, wurde von Guy Debord 1963 bestätigt, als eine Gruppe von Studenten aus Caracas sich einer Reihe von Bildern aus einer französischen Kunstausstellung bemächtigte und diese erst zurückgeben wollte, wenn im Gegenzug politische Häftlinge befreit würden. Guy Debord: *Les Situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art*, Paris, Mille et une nuits, 2000, S. 10.

rendent réelle la menace de destruction, en montrant une série de bombes de gaz montées sur les silos de l'usine ou attachées aux machines. D'autres images présentent GM&S occupée par les corps des ouvriers : une assemblée de travailleurs sur la scène vide de l'usine ; un ouvrier détruisant un outil de travail tandis que ses collègues le filment avec leur smartphone. La presse rapproche la grève de GM&S d'un retour au luddisme. A travers cette forme d'iconoclasme ouvrier, on retrouve le sens de la fin de l'époque industrielle, selon des formes narratives habituelles dans l'histoire des mouvements sociaux. Plus insolites sont l'utilisation et la quantité de photographies et vidéos qui renversent l'iconographie industrielle traditionnelle de l'ouvrier au travail ou en lutte, le montrant dans son statut de *non-travail*, dans une ambiance moins liée à la revendication verbale qu'à la performance.

Le changement radical dans le mode de production et de circulation des images qui séparent l'occupation de GM&S de la grève de Chippis en 1917 ne réduit qu'en partie la surprise due à l'absence de documentation visuelle sur cette dernière. En effet, la construction de la visibilité publique d'une revendication liée au travail est un élément fondamental de la protestation ouvrière. Dans le cas de GM&S, la fonction de l'image de la grève n'est pas déterminée principalement par la volonté d'en garder la mémoire, mais par l'exigence de rendre visible l'acte de la protestation dans le présent. D'après la nature performative de l'occupation de l'usine et de la place publique, les images d'une grève contestent en premier lieu la dimension privée du travail. À un niveau plus profond, écrit Judith Butler, la dynamique de l'« auto-séquestration » de celui qui interrompt l'ordre social et productif par une mobilisation des corps sert à la construction des conditions matérielles pour que la protestation puisse apparaître dans la sphère publique¹⁴.

En d'autres termes, l'association des corps dans l'espace public constitue les prémices nécessaires pour que la protestation devienne image et objet de débat public. Linda Nochlin suggère que ce qui en assure la double nature de geste politique et esthétique, c'est la proximité fréquente entre les méthodes de l'art dans l'espace public et les formes d'auto-conscience sociale¹⁵. On repensera à la cohabitation performative, en novembre 2011, du mouvement « Occupy Wall Street » au Zuccotti Park et la biennale d'art « Performa » dans l'espace urbain new-yorkais¹⁶. Le double registre politique et esthétique de la performance est en œuvre également dans *Bakunin's Barricades* (2014), où l'artiste Ahmet Ögüt propose un réexamen muséal d'une stratégie de protestation conçue par Mikhaïl Bakounine durant la révolution de Dresde en 1849¹⁷. On raconte que Bakounine proposa de séquestrer au Staatliche Kunstsammlungen Museum de Dresde la *Madone Sixtine* (1513-14) de Raphaël et de la placer sur les barricades comme bouclier pour bloquer, par intimidation religieuse, l'attaque de l'armée prussienne¹⁸. En 2014, au Van Abbemuseum de Eindhoven, Ögüt construit une barricade incluant une série de tableaux tirés de la collection du musée. L'accord entre Ögüt et l'institution est le suivant : en cas de réclamation de la part de la société civile, le musée autorisera l'usage de son œuvre comme barricade dans l'espace public en tant que support aux protestations.

14 Judith Butler, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique* [Notes Toward a Performative Theory of Assembly, 2015], trad. fr., Paris, Fayard, 2016.

15 Linda Nochlin, « The Paterson Strike Pageant of 1913 », *Art in America*, 62 (1974), pp. 64-68.

16 Léa Lescure, « Occupy Performa », *Mouvement*, 5 janvier 2012.

17 Sven Lütticken, « Social Media: Practices of (In)Visibility in Contemporary Art », *Afterall*, 40 (2015). https://www.afterall.org/online/social-media_practices#.Wa1Ds-rcUmHs. Consulté le 4 septembre 2017.

18 L'histoire de Bakounine à Dresde, auréolée de légende, fut attestée par Guy Debord en 1963, quand un groupe d'étudiants de Caracas séquestra une série de tableaux dans une exposition d'art français, proposant leur restitution en échange de la libération de prisonniers politiques. Guy Debord, *Les Situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art*, Paris, Mille et une nuits, 2000, p. 10.

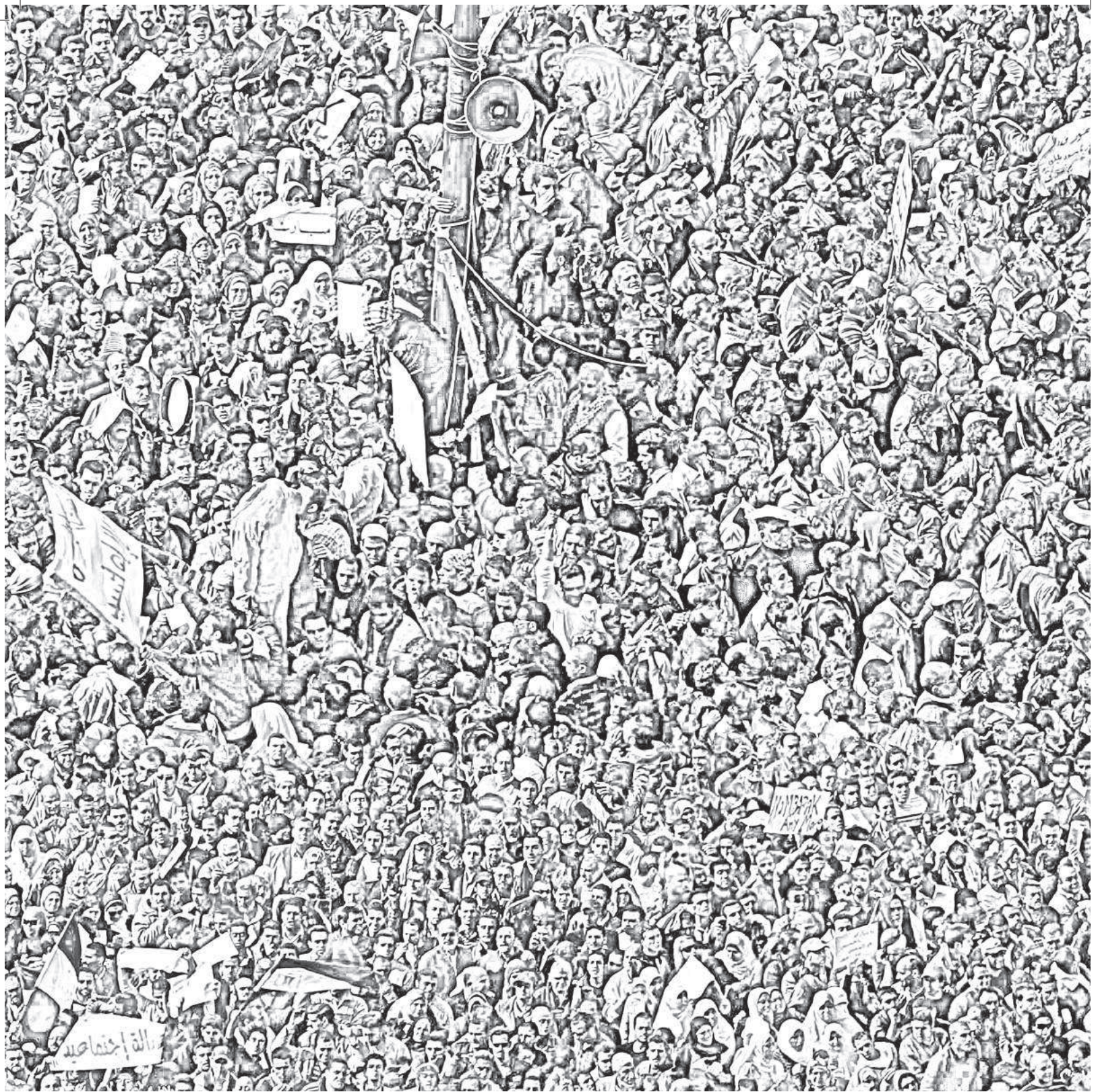


Fig. 37
Stéphane Blumer (*1985)
Atelophobia (Tahrir 2011), 2016 (détail)
Impression laser sur papier peint, 298 x 250 cm
Collection de l'artiste

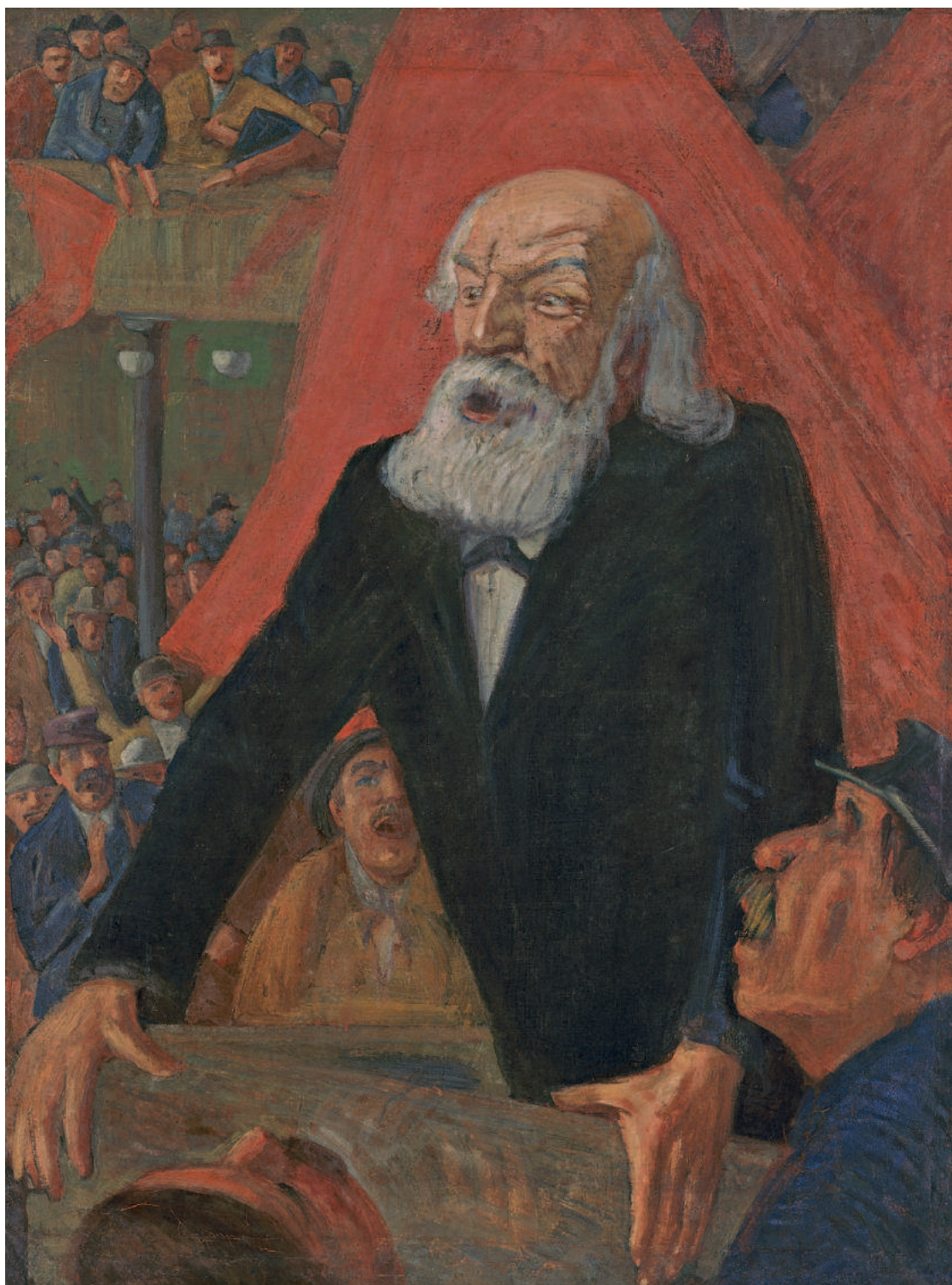


Fig. 38
Eugène Gilliard (1861-1921)
L'Orateur, s.d. (1900)
Huile sur toile, 90.5 x 72 cm
Sion, Musée d'art du Valais, inv. BA 1606 b

Do-it-yourself Bilder

Die Ausstellung *Mémoire ouvrière* (2010) in Les Halles Usego in Sierre enthielt eine Reihe von Ausschussgüssen aus Aluminium, die ein Arbeiter der Aluisse aufbewahrt hatte¹⁹. Anlässlich seiner Pensionierung habe er von den Arbeitskollegen ein Dokument erhalten, das an ein Ausleihformular für Kunstgegenstände erinnerte – was den Bezug zur Produktion und somit die Annäherung zwischen den Aluminiumresten und der zeitgenössischen Kunst unterstreicht: wertloses und unbenutzbares Ausschussmaterial entwenden, aus der Fabrik herausschaffen und für kreative und subjektive Zwecke nutzen. So definierte der Soziologe Michel de Certeau 1974 diese persönliche Bereicherung der Arbeiterschaft, indem er die «kreative Hinterziehung von Arbeit» und die Eigenproduktion als Form des stillen Protests bezeichnet²⁰. Arbeits- und Streikbilder werden auch den Ansprüchen einer zugleich offiziellen und affektiven Produktion gerecht. Gemäss dem Künstler Allan Sekula sind dies einerseits Fotografien aus den Jahresberichten der Industrien, die die Arbeitskräfte und die industriellen Zyklen präsentieren, und andererseits Bilder, welche die Arbeitenden in ihrer Brieftasche aufbewahren und die auf die subjektive Seite der Arbeit verweisen²¹. Für die Präsentation der Aluminium-Fäuste *EX VOTO HOMO FABER* von Robert Ireland wurde eine Unterlage aus rotem Samt gewählt, die uns daran erinnert, dass dieses Werk zur Gruppe der affektiven Bilder gehört – ist doch das Motivbild eine private Skulptur, die für die Kirchgänger enthüllt wird und Zeugnis ablegt vom Bittgesuch, aber auch als Geste der Erinnerung gilt. Hierbei handelt es sich um die Verkörperung eines unsichtbaren Ereignisses und zugleich um eine Geste, die den Glauben festigen kann.

Das Erscheinen, Wiederentdecken und Zurückkehren eines Bildes und seiner kulturellen Spuren knüpfen an andere Begegnungen an, die sich zwischen ästhetischen und politischen Strategien bewegen, insbesondere angesichts des Schweigens oder der Desinformation der Presse. 1913 verliehen in New York zwei performative Proteste Geschichten, die aus dem öffentlichen Raum verdrängt worden waren, eine Sichtbarkeit, indem sie eine hybride Form des Umzugs und des Theaterspektakels annahmen. Die Erste, *The Star of Ethiopia*, wurde zwischen dem 22. und dem 31. Oktober 1913 vom Schriftsteller W.E.B. Du Bois arrangiert und verortete sich zwischen Theaterperformance und Protestaktion. Für sein Projekt versuchte Du Bois die afroamerikanische Geschichte in eine alternative Konstellation einzuschreiben. Wie zahlreiche andere Streiks dieser Zeit hinterfragte sein *pageant* die Bedingungen der Sklaverei und der damaligen afroamerikanischen Arbeit. Somit näherte sich die performative Gestalt des *pageant* durch ihren fordernden Charakter und die Art, wie sie ihren Körper in den öffentlichen Raum einbezog, dem Streik an. Die Veranstaltung von W.E.B. Du Bois vereinigte an die 350 Performer und 35'000 Teilnehmer, während das von Mabel Dodge Luhan und John Reed am 7. Juni des gleichen Jahres arrangierte *Paterson Pageant* 1'000 Performer mobilisierte. Unter ihnen befanden sich zahlreiche Arbeiter, die eingeladen wurden, auf der Bühne des Madison Square Garden

¹⁹ Samuel Schellenberg: «Trou de mémoire à combler», *Le Courrier*, 8. September 2010.

²⁰ Michel de Certeau: *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990, S. 45.

²¹ Allan Sekula: «Reading an Archive: Photography Between Labour and Capital», in: Liz Wells, *The Photography Reader*, London – New York, Routledge, 2003, S. 445.

Images do-it-yourself

En 2010, l'exposition *Mémoire ouvrière*, aux Halles Usego de Sierre, comprenait une série de matériaux de rebut – coulées d'aluminium figées – conservés par un ouvrier d'Alusuisse à Chippis¹⁹. Au moment de prendre sa retraite, l'ouvrier aurait reçu de la part de ses collègues un document semblable aux formulaires de prêt d'œuvres d'art, soulignant ainsi le rapprochement entre les restes d'aluminium et l'art contemporain par un lien à la production : soutirer un matériau de rebut, sans aucune valeur économique parce qu'inutilisable, le faire sortir de l'usine et l'utiliser dans un but créatif et subjectif. Ainsi le sociologue Michel de Certeau définissait-il en 1974 le « travail en perruque », en parlant de « détournement créatif du travail » et d'autoproduction comme d'une forme de protestation douce²⁰.

Les images de travail et de grève répondent elles aussi aux exigences d'une production à la fois officielle et affective. D'une part, écrit l'artiste Allan Sekula, les photographies des rapports annuels des industries qui présentent la force de travail et les cycles industriels, d'autre part celles que les travailleurs conservent dans leurs portefeuilles et qui renvoient au côté subjectif de la pratique du travail²¹. L'usage d'un support de velours rouge pour présenter les poings en aluminium rappelle qu'*EX VOTO HOMO FABER* de Robert Ireland s'inscrit également dans ce second groupe d'images liées à l'affect, l'ex-voto étant une sculpture privée révélée au public de l'église, comme gage d'une requête et geste de mémoire. Il s'agit de la matérialisation d'un événement invisible et d'un geste capable d'étayer une croyance.

L'apparition, la redécouverte et le retour d'une image et de ses traces culturelles font écho à d'autres rencontres, entre stratégies esthétiques et politiques, notamment face au silence ou à la désinformation de la presse. En 1913, à New York, deux situations de protestation performative forcent la visibilité d'histoires exclues de la sphère publique et prennent toutes deux la forme hybride d'un cortège et d'un spectacle théâtral. La première, *The Star of Ethiopia*, est organisée par l'écrivain W.E.B Du Bois entre le 22 et le 31 octobre 1913 et se situe entre la performance théâtrale et la protestation. Pour son projet, Du Bois vise à inscrire l'histoire afro-américaine dans une constellation alternative. Au même titre que de nombreuses grèves de l'époque, son *pageant* interroge les conditions d'esclavage et du travail afro-américain dans le présent. Ainsi, la forme performative du *pageant* se rapproche des grèves par la finalité revendicative et par la manière d'impliquer les corps dans l'espace public. Si l'évènement de W.E.B. Du Bois réunit environ 350 performeurs et 35'000 participants, le *Paterson Pageant* organisé par Mabel Dodge Luhan et John Reed le 7 juin de la même année rassemble 1'000 performeurs. Parmi eux figurent de nombreux travailleurs invités à jouer leur propre rôle sur la scène du Madison Square Garden pour « retransmettre » à l'échelle 1:1 leur mémoire des grèves aux usines textiles de Paterson, New Jersey.

19 Samuel Schellenberg, « Trou de mémoire à combler », *Le Courrier*, 8 septembre 2010.

20 Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990, p. 45.

21 Allan Sekula, « Reading an Archive : Photography Between Labour and Capital », in Liz Wells, *The Photography Reader*, London – New York, Routledge, 2003, p. 445.

ihre eigene Rolle zu spielen, um ihre Erinnerung an die Streiks der Textilfabriken von Paterson in New Jersey eins zu eins wiederaufleben zu lassen.

Auf das Bild verzichten

Die Frage des Protests als Form der Aktualisierung der Geschichte tauchte fast ein Jahrhundert später in *The Battle of Orgreave* (2001) des Künstlers Jeremy Deller auf, indem die Körper der Performer den Streik der Bergarbeiter vom 18. Juni 1984 zu Thatchers Zeiten historisch nachstellten. Deller beschreibt seine Arbeit als eine Art «Exhumierung einer Leiche zur Abhaltung einer wahren Autopsie». Darüber hinaus will sein Projekt ein manipuliertes Archivbild korrigieren, mit dem die Arbeiter beschuldigt wurden, die Polizei angegriffen zu haben. Der Rhythmus der Medien, der Bildproduktion und der Geschichtsschreibung bestimmen die zeitlichen Abweichungen zwischen dem Ereignis von Orgreave und der Performance von Deller. Dieselbe Beobachtung gilt für den Streik von Chippis und seine Thematisierung. Der Zeitabstand zwischen dem Ereignis und seinem Erscheinen in der öffentlichen Debatte ist abhängig vom Grund des Protests und, im Fall einer historischen Nachstellung, vom Willen, die Vergangenheit aufzuarbeiten. Dies gilt jedoch nicht für die Protestbewegungen der Zivilgesellschaft der 2000er Jahre. Für *Occupy Wall Street*, *Movimiento 15-M* und den Arabischen Frühling sind die unmittelbare Bildproduktion und die Weiterverbreitung grundlegend für die Revolte selbst. Als, wie an der 7. Biennale in Berlin im Jahr 2012, die Bilder von *Occupy!* unmittelbar in den KW [Kunst-Werke, Berlin] und in den sozialen Netzwerken gezeigt wurden, tauchte natürlich die Frage nach der Unterscheidung – oder der Distanz – zwischen Ästhetik und Politik in der Ausstellungslogik der Museen auf. Zumindest auf den ersten Blick, weil die Einladung von *Occupy!*, sich live in einem Kunstzentrum zu zeigen, im Endeffekt einer spontanen, selbstbestimmenden Protestbesetzung ähnelt. Im musealen Rahmen würde dies vielmehr zur Unterdrückung des Bildes als zu dessen massiver Ausstellung führen.

In der Geschichte der zeitgenössischen Kunst haben Künstler oder Künstlergruppen etliche Streiks veranstaltet, insbesondere in den 1960er und 1970er Jahren. Erwähnenswert sind hier der vom Künstler Lee Lozano im Februar 1969 proklamierte Rückzug aus der Kunstwelt und die von Gustav Metzger 1974 formulierte Aufforderung zum *Art Strike*. Ähnlich einer Arbeitsverweigerung im Rahmen nicht-künstlerischer Protestaktionen, geht es hier um die Weigerung, drei Jahre lang – von 1977 bis 1980 – Kunst zu produzieren und auszustellen, bis zur Explosion des Markts. In Bezug auf die im Rahmen eines Streiks beanspruchte Sichtbarkeit zeichnet sich hier eine dritte Hypothese ab, nämlich die Abwesenheit des Bildes als Protestaktion. Letzten Endes zählen die Umstände, unter denen ein Bild entsteht, sowie seine Präsentation mehr als seine materielle Präsenz. Auch wenn Bilder der Industriegeschichte vorliegen, können sie bisweilen, wie Harun Farocki betont, verstanden werden, «ohne dass man sie gesehen hat» – denn sie wurden dermassen oft benutzt oder das Profil ihrer Wiedergabe wurde aufgrund von Irrtümern in der Überlieferung tiefgreifend modifiziert²².

22 Harun Farocki, *op. cit.*, S. 242-43.

Renoncer à l'image

La question de la protestation comme une forme de réactualisation de l'histoire émerge, presque un siècle plus tard, dans *The Battle of Orgreave* (2001) de l'artiste Jeremy Deller, où les corps vivants des performers s'engagent dans la reconstitution historique de la grève des mineurs du 18 juin 1984 à l'époque de Thatcher. Si Deller décrit son travail comme l'« exhumation d'un cadavre pour réaliser une bonne autopsie », son projet vise, de plus, la correction d'une image d'archive manipulée qui accusait les ouvriers d'avoir attaqué les policiers. Les temps de la presse, de la production d'images et de l'écriture de l'histoire déterminent divers écarts temporels entre l'événement d'Orgreave et la performance de Deller. La même observation s'applique à l'histoire de la grève de Chippis et à sa circulation. Le décalage entre l'événement et sa manifestation dans le débat public dépend des raisons de la protestation, et dans les cas de reconstitutions historiques, de la volonté de réactualiser le passé. Il n'en va pas de même pour les mouvements de la société civile au début des années 2000. S'agissant d'*Occupy Wall Street*, des Indignés et des Printemps arabes, la production immédiate des archives et la retransmission sont constitutives de la révolte elle-même. Lorsque, comme lors de la septième biennale de Berlin en 2012, le flux d'images des manifestations d'*Occupy!* en Allemagne fut exposé dans l'immédiat au KW [Kunst-Werke, Berlin] et sur les réseaux sociaux, la question de la distinction – ou de la distance – entre esthétique et politique surgit dans la logique d'exposition du musée. Du moins au premier regard, puisqu'en définitive l'invitation d'*Occupy!* de se montrer en direct dans les espaces d'un centre d'art ressemble à l'auto-détermination d'une occupation spontanée de protestation. Dans le cadre d'une exposition, ceci porterait davantage à la suppression de l'image qu'à son exposition massive.

Plusieurs grèves ont été organisées par les artistes dans l'histoire de l'art contemporain, à titre individuel ou collectif, avec une intensité particulière dans les années 1960 et 1970. Parmi celles-ci, le retrait du monde de l'art proclamé par l'artiste Lee Lozano en février 1969 et l'appel à l'*Art Strike* formulé par Gustav Metzger en 1974. Ce dernier évoque explicitement le refus de travailler propre aux protestations non artistiques et, par conséquent, le renoncement à la production et à l'exposition d'art pendant trois ans, de 1977 à 1980, jusqu'à l'explosion du marché. Par rapport à la visibilité revendiquée de la grève se profile ici une troisième hypothèse, celle de l'absence d'image en tant que protestation. En définitive, plus encore que la présence matérielle de l'image, ce sont les conditions de sa production et de son apparition qui comptent. Comme le souligne Harun Farocki, même quand les images de l'histoire industrielle sont présentes, elles peuvent parfois être comprises « à l'aveugle, sans être vues », tant elles ont été utilisées ou à cause des erreurs de transmission de la mémoire qui définit le profil de son récit²².

22 Harun Farocki, *op. cit.*, pp. 242-43.





Fig. 41
Jorge Raka (*1980)

I love Sion

Extrait de « Sion 2017/Visibilities », une vidéo réalisée par les étudiants du Master of Art in Public Sphere (MAPS) de l'Ecole cantonale d'art du Valais (ECAV).

Fig. 39

Sara McLaren (*1988)

Commentaire

Réalisé à Cerbère, France 2014

Une marche depuis le Centre de Rééducation Bouffard-Vercelli jusqu'à la place principale de Cerbère, en opposition à la délocalisation de l'établissement vers Perpignan.

Réalisé dans le cadre du workshop « Le corps en embuscade » (Jérôme Leuba), Master of Art in Public Sphere (MAPS) de l'Ecole cantonale d'art du Valais (ECAV).

Ein Fussmarsch vom Centre de Rééducation Bouffard-Vercelli zum Hauptplatz von Cerbère, als Protest gegen die Standortverlagerung der Einrichtung nach Perpignan.

Fig. 40

Projet de l'ECAV

« Sion 2017/Visibilities, 2017 »

Présenté au Pénitencier

Le Musée d'art du Valais remercie tous les prêteurs, partenaires et intervenants qui ont accompagné et favorisé la réalisation de l'exposition et de l'ouvrage, en particulier :

Joëlle Allet, Emmanuel Alloa, Francis Alÿs, Alÿs Studio, Thomas Antonietti, Associazione Pellizza da Volpedo - Musei di Pellizza, Jacques Auroy, Benoît Aymon, Antoine de Baecque, Lionel Baier, Vincent Barras, Art Bärtschi & Cie, Matthieu Berthod, Mireille Berton, Marcel Betrisey, Bibliothèque de Genève, Bibliothèque nationale de France, Maryline Billod, Elsbeth Bisig, Stéphane Blumer, Lionel Bovier, British Council Visual Arts Department, Marianne Bruchez, Bündner Kunstmuseum, Cabinet d'arts graphiques des Musées d'art et d'histoire de Genève, Sylvie Cachin, Luzia Carlen, CarPostal, Valentin Carron, Stéphane Cecconi, Karine Charbonneau, Yves Christen, Didier Clément, Sylvio Corsini, Sophie Costes, Lionel Coudray, Thierry Davila, Séverine Debons, Sylvie Délèze, Caroline Dick, ECAV – Ecole cantonale d'art du Valais, Kati Eidenbenz Chamberlain, Mathieu Emonet, Raphaël Fiorina, Peter Fischli, Fondation de Moulinsart, Fonds d'art contemporain de la Ville de Genève (FMAC), Hamish Fulton, Thomas Flechtner, Sylvie Fleury, Sabine Frey, Louisa Gagliardi, Galerie Stampa, Galerie Tschudi, Dario Gamboni, Sébastien Gattlen, Danka Giacon, Martina Gmür, Javier González Pesce, Douglas Gordon, Johanne Guex, Beat Hächler, Axel Hütte, Véronique Huttman, Robert Ireland, Uwe Max Jensen, Barth Johnson, François Junod, Philippe Junod, Philippe Kaenel, Stefan Kunz, Sonia et Michel Langenstein, Magali Le Mens, Jérôme Leuba, Marinka Limat, Richard Long, Loterie Romande, Olivier Lovey, Rafael Lozano-Hemmer, Mamco Genève, Federica Martini, Jelena Martinovic, Matterhorn Museum – Zermatlantis, Médiathèque Valais, Gaël Métroz, Christian Meyer, Mara-Luisa Müller, Musée Alpin, Musée d'histoire des sciences de Genève, Musée du Lötschental, Museo del Novecento, Not Vital, Sibylle Omlin, Denis Pernet, Radio Télévision Suisse – RTS, Claude Reichler, Christian Robert-Tissot, Johanne Roten, Lars Ruch, Edy Schmid, Carlo Schmidt, Daniel Schwartz, Section Genevoise du Club Alpin Suisse, Nicole Seeberger, Jules Spinatsch, Roland Sprenger et l'AMAV, Grégory Stauffer, Valeria Sulmoni, Pascal Thurre, Rosalie Vasey, Ville de Sion, Guido van der Werve

Nous tenons à remercier chaleureusement nos collègues :

Musées cantonaux du Valais

Direction et administration

Pascal Ruedin (direction), Zita Broccard, Nathalie Huguet, Brigitte Zen-Ruffinen et Isabelle Racine (administration), André Cherix et Emile Roduit (logistique), Albert Stalder et Caryl Mottet (sécurité), Fabien Lenzser et Thomas Schmidli (stagiaires)

Communication et Promotion

Line Dayer (communication), Joanna Vanay et Marie de Camaret (promotion et marketing)

Collections et technique

Romaine Syburra (responsable), Marianne Heinen (muséographie), Dominique Bianco, Jean-Claude Brochellaz, Thierry Mertenat, Rodolphe Rauber, Alexandre de Torrenté et Peter Matthes (technique), Muriel Pozzi (photothèque)

Publics et médiation

Séverine Debons (responsable), José Coquin, Sylvie Delacroix, Bernadette Loretan Gatti, Chantal Rosset (accueil), Ursina Balmer, Audrey Fumeaux, Jeremy Gafas, Fleur Heiniger, Laurence Laffargue, Anja Martinez, Alexia Ryf et Annick Vermot (médiation et visites guidées)

Médiatique

Jonathan Cotter (responsable), Rémy Goujon (apprenti)

Musée d'histoire du Valais

Patrick Elsig (direction), Samuel Pont (conservation), Mélanie Mariéthoz (administration), Fabienne Defayes et Sabine Frey (inventaires)

Musée de la nature du Valais

Nicolas Kramar (direction), Hikmat Halabi (inventaires)

Crédits photographiques

Francis Alÿs : Fig. 4, 8
Bande à part Films : Fig. 14
Matthieu Berthod : Fig. 33
Bibliothèque nationale de France, Paris : Fig. 52, 56
Bibliothèque de Genève : Fig. 12, 53
Stéphane Blumer : Fig. 37
Collection du Fonds d'art contemporain de la Ville de Genève
(FMAC) : Fig. 29-32, 50
Ecole cantonale d'art du Valais, Sierre : Fig. 39, 41
Hamish Fulton : Fig. 21-22
Galerie Tschudi, Zuoz : Fig. 21
GandhiServe : Fig. 9
Keystone/Magnum : Fig. 17
Olivier Lovey : Fig. 15, 23-25, 34, 51
Michel Martinez : Fig. 2, 3, 5, 19, 20, 40, 55-57, 62-63, dépliant
Jelena Martinovic : Fig. 48
Médiathèque Valais – Martigny : Fig. 10 © Fonds Saxon, 11, 13, 16
© Pascal Thurre, Treize Etoiles, 49, 58 Bourgeoisie de Sion,
59-60, 61 Bourgeoisie de Sion, dépliant
Christian Meyer, Musée d'histoire naturelle, Bâle : Fig. 43
Musée d'art des Grisons, Coire : Fig. 42, 44
Musées d'art et d'histoire, Genève : Fig. 64
Musée des Beaux-Arts, Lucerne : Fig. 7
Musées cantonaux du Valais, Sion : Fig. 1, 26-28, 35, 38, 45-47, 54
Musée du Novecento, Milan : Fig. 6
ProLitteris, Zurich : Fig. 3, 7, 19, 47-48, 63
Studio lost but found : Fig. 19
Guido van der Werve, Ben Geraerts : Fig. 18
Annick Wetter : couverture

Impressum

Cet ouvrage est publié à l'occasion de l'exposition temporaire
En Marche : faire un pas, c'est faire un choix
présentée par le Musée d'art au Pénitencier,
Centre d'expositions des Musées cantonaux du Valais à Sion
du 3 juin 2017 au 18 mars 2018

Concept et réalisation :

Musée d'art du Valais

Céline Eidenbenz (direction et commissariat de l'exposition),
Isabelle de le Court, Muriel Eschmann, Jeremy Gafas
et Alexia Ryf (collaboration scientifique), Valérie Marty
et Laura Salamin (inventaires), Aurélie Fernandez (coordination),
Maéva Besse et Emilie Bruchez (stagiaires)

Traduction et relecture

Muriel Constantin Pitteloud, Hubertus von Gemmingen,
Christoph Roeber et Sebastian Steiner (D), Charlotte Eidenbenz (F)

Photographie

Olivier Lovey, Michel Martinez, Annik Wetter

Graphisme

Arturo Andreani, Berne

Impression

TBS, La Buona Stampa SA, Lugano

Tous droits réservés – Musée d'art du Valais
pour la présente édition
© 2017 Till Schaap Edition, Berne
© 2017 Musées cantonaux du Valais, Sion

ISBN: 978-3-03878-010-6

Till Schaap Edition
www.tillschaapedition.ch