Schweizer Künstlerinnen und ihre Netzwerke zwischen 1850 und 1950
Interdisziplinäres Symposium
Donnerstag und Freitag, 5. / 6. November 2026

Konzept und Organisation
Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA)
Prof. Dr. Roger Fayet, Direktor
PD Dr. Tabea Schindler, Abteilungsleiterin Kunstgeschichte
M. A. Patricia Bieder, Leiterin SIKART SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz
lic. phil. Marianne Wackernagel, Leiterin Wissenschaftsforum
In Kooperation mit der Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz (VKKS), Dr. Chonja Lee

Finanzielle Unterstützung
Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW)
Hans F. Tellenbach-Stiftung, Zürich

Freitag, 6. November 2025

Moderation: Chonja Lee

Im Dienst der Macht? Ottilie W. Roedersteins politische Bildnisse zwischen Kaiserreich, Demokratie und Diktatur
Denise Frey

Die deutsch-schweizerische Künstlerin Ottilie W. Roederstein (1859–1937) etablierte sich im männlich dominierten Kunstbetrieb des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts auch mit politischen Bildnissen. So malte sie 1886 als 27-jährige je ein Porträt von Regierungs- und Nationalrat Johann Jakob Sturzenegger (1836–1893) und von Bundesrat Adolf Deucher (1831–1912). Die Gemälde der damals auch in der breiten Bevölkerung bekannten, hochrangigen Machthaber wurden mehrfach ausgestellt und sorgten in der Presse für Aufsehen; der Name der Künstlerin kam dadurch in Umlauf. Über ihre jüngere Schwester Helene, die mit dem Kaufmann Karl Häberlin (1847–1905) einen Sprössling des berühmten Politikers Eduard Häberlin (1820–1884) heiratete, kam Roederstein in Kontakt mit der Familiendynastie Häberlin, die mehrere profilierte Staatsmänner hervorbrachte. Diese von ihr bis zu ihrem Lebensende sorgfältig gepflegte Beziehung bescherte ihr viele Aufträge, insbesondere in den Familienzweigen der Politiker Hermann Häberlin (1862–1938, Stadtrat von Zürich und Nationalrat) und Heinrich Häberlin (1868–1947, Bundesrat).
Parallel zu dieser Verbindung schuf die Künstlerin, die ab 1891 in Frankfurt und ab 1909 in Hofheim am Taunus lebte, auch politische Bildnisse der drei damals aufeinanderfolgenden deutschen Regierungssysteme: des Deutschen Kaiserreiches, der Weimarer Republik und schliesslich auch des Dritten Reiches.

Archivalien im reichhaltigen Nachlass der Künstlerin zeichnen ein ambivalentes Bild von Roedersteins Haltung zum Dritten Reich. In Briefen schilderte sie zwar ihr Entsetzen über die Gräuel, die ihre jüdischen Mitmenschen erleiden mussten, doch malte sie zugleich nicht nur drei Bildnisse des dem Nationalsozialismus zugetanen Hofheimer Bürgermeisters Oskar Meyrer (1929, 1931, 1936), sondern schuf mit drei Gemälden von Hitlerjungen (1935, 1936, 1937) und einem Gemälde eines SA-Mannes (1933) auch politische Typenbilder, die in stilistischer Hinsicht die Grenze zum Propagandistischen überschreiten. In ihrem Todesjahr 1937 war Roederstein schliesslich gewillt, an der Grossen Deutschen Ausstellung teilzunehmen, wofür sie sich um den Nachweis ihrer arischen Herkunft bemühte, und schenkte das im selben Jahr entstandene Werk Lachender Hitlerjunge mit Apfel dem lokalen Hitlerheim.
Der Beitrag wagt anhand ausgewählter Beispiele eine erste Einordnung von Roedersteins politischen Bildnisse über ihre gesamte Schaffensphase hinweg. Er zeigt auf, wie sie politische Macht in den verschiedenen Systemen visuell inszenierte, und beleuchtet den Balanceakt einer Künstlerin, die sich möglicherweise politisch breit abstützen wollte, um ihre Auftragslage nicht zu gefährden.

Denise Frey, lic. phil., seit August 2010 wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Abteilung Kunstgeschichte des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA). Von 2019 bis 2023 wissenschaftliche Mitarbeiterin und Autorin im Projekt «Augusto Giacometti. Catalogue raisonné der Gemälde, Wandbilder und Glasmalereien». Co-Kuratorin der Ausstellung «Augusto Giacometti. Freiheit | Auftrag» im Aargauer Kunsthaus Aarau, 27.1.–20.5.2024. Seit 2024 wissenschaftliche Mitarbeiterin und Autorin im Projekt «Ottilie W. Roederstein. Catalogue raisonné der Gemälde».

« Un des plus beaux moments de ma vie ». Ottilie W. Roederstein und die Alten Meister
Michael Egli

Ottilie W. Roederstein (1859–1939) feierte in Paris frühe Erfolge. Regelmässig stellte sie ab 1883 in den Pariser Salons aus. Nach ihrem langjährigen Verbleib in der pulsierenden Kunstmetropole Frankreichs und kürzeren Aufenthalten in Zürich liess sich Roederstein 1891 in Frankfurt a. M. nieder. Bereits im ersten Jahr präsentierte der dortige Kunstverein Werke von ihr. Weitere Präsentationen im Kunstverein sowie Kontakte mit Galerien halfen der Künstlerin, sich schnell im Kunstbetrieb zu etablieren. Als gut vernetzte Künstlerin profitierte sie von dem Bedürfnis nach Repräsentation des wohlhabenden Bürgertums. Zu den Porträtierten zählten Personen aus Politik, Industrie, Finanzwesen, Kultur und Forschung.
Die Porträtmalerei als reproduktive Kunst wurde traditionell Künstlerinnen zugestanden. Bereits in ihrer Pariser Zeit war Roederstein jedoch auch in allegorisch-heroische oder religiöse Bildthemen vorgestossen. Gezielt präsentierte sie diese Gemälde sowie Selbstbildnisse als Exempla ihres Könnens und als Reflex auf die Voreingenommenheit gegenüber Frauen im Kunstbetrieb. Mit den *Selbstbildnissen* von 1894 und 1898 schuf Roederstein zwei Werke, die für eine Vielzahl ihrer Bildnisse geradezu programmatisch waren. Der prüfende Blick, verschränkte Arme oder von der Norm abweichende Kleidung inszenierten in den genannten sowie nachfolgenden Selbstbildnissen die Überwindung einer geschlechtsspezifischen Rollenzuschreibung. In der Folge entstanden Brustbildnisse im strengen Profil oder Dreiviertelprofil vor neutralem Grund oder vor Landschaftsausblicken, die sich an der Renaissance orientierten.

Roederstein vertiefte ihre Kenntnisse der Kunst der Alten Meister – insbesondere der Renaissance – anlässlich von Reisen nach Italien und von Museumsbesuchen; Momente, die ihr wiederholt euphorische Reaktionen entlockten. In ihrem Nachlass sind zahlreiche kunstgeschichtliche Publikationen sowie Reproduktionsfotografien alter Werke dokumentiert. 1935 zeigte sich die Künstlerin konsterniert über die politische Vereinnahmung der Renaissance-Ausstellungen in Wiesbaden und Paris. Eines ihrer letzten Selbstbildnisse überliess die Künstlerin der *Galleria degli Autoritratti* der Florentiner Uffizien und reihte sich somit in die Sammlung prominenter Künstlerporträts ein, die ihren Ursprung in der Renaissance hat.
Der Beitrag legt dar, wie ein aufstrebendes bürgerliches Milieu Roedersteins Bildnisformulare im Kontext einer vielschichtigen Renaissancerezeption nutzte, um sich in Anlehnung an eine humanistische Stadtstruktur der beginnenden Neuzeit zu legitimieren und auszuzeichnen. Entsprechend lange griff die Künstlerin für diese Klientel auf die in den 1890er-Jahren herausgebildeten Typen von Bildnissen zurück, während sie sich in anderen Bereichen längst anderen stilistischen Ausformungen zugewandt hatte.

Michael Egli, lic. phil. Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Informatik an der Universität Freiburg i. Üe. 1994 Lizentiatsarbeit bei Prof. Dr. Victor I. Stoichita über die Ikonographie der ‹verkehrten Welt›. Vor und nach dem Studienabschluss Ortsinventare im Auftrag der Denkmalpflegeämter der Kantone Luzern und Wallis.
Seit 1997 tätig am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA). Betreuung und Weiterentwicklung der institutsinternen Datenbanken. Beteiligung am Aufbau und an der Erweiterung von SIKART Lexikon zur Kunst in der Schweiz. Konzeption und Realisierung von elektronischen Werkverzeichnissen und von Rechercheinfrastrukturen. 2008–18 Leitung des Bereichs Datenbanken von SIK-ISEA. 2007–17 Mitautor und Co-Leitung des Projekts «Niklaus Manuel. Catalogue raisonné». 2019–2023 Co-Leitung und Autor des Werkkatalogs «Augusto Giacometti». Seit 2024 Co-Leitung und Autor des Projekts «Ottilie W. Roederstein. Catalogue raisonné der Gemälde».

Auf dem Weg zu einer neuen Existenz – Marianne von Werefkin in der Schweiz (1914–1938)
Silvia Volkart

Marianne von Werefkin (1860–1938) lebte von 1914 bis zu ihrem Tod 1938 in der Schweiz. Weil sie ihr Domizil in München bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs als russische Emigrantin fluchtartig verlassen musste, stand sie bei ihrer Ankunft am Genfersee praktisch vor dem Nichts. Sie kam zusammen mit dem Malerkollegen Alexej von Jawlensky, dem Dienstmädchen Helene und deren Sohn Andreas und bezog ein kleines Haus in St-Prex.
Mutig, kreativ und zielstrebig baute sich Werefkin im Exil eine neue Existenz auf. Als eine der wenigen Frauen im Kreis der *Neuen Künstlervereinigung München* und des *Blauen Reiters* war sie in Deutschland als Vorreiterin der Moderne geachtet und gut vernetzt; in der Schweiz musste sie sich neu positionieren.
Werefkins Stationen in der Schweiz:

- 1914 bis 1917 St. Prex
  Kontakte zu Ferdinand Hodler, Cuno Amiet, Paul und Lily Klee
- 1917/18 Zürich
  Kontakte zum Tänzer Alexander Sacharoff und zum Dada-Kreis.

- 1918 bis 1938 Ascona
  Werefkin integrierte sich im Dorf und prägte das kulturelle Leben, indem sie 1922 die Gründung des Museo Comunale initiierte und 1924 Mitbegründerin der Künstlervereinigung *Der Grosse Bär* war.

Werefkin lebte in finanziell prekären Verhältnissen. Als es 1922 zur Trennung von Alexej von Jawlensky kam, musste sie sich – noch dringender als zuvor – um Einkünfte kümmern. Sie nahm Hilfsjobs an und bemühte sich um Ausstellungen ihrer Gemälde in Deutschland und der Schweiz. Ein offenes Haus für ihre expressive Bildkunst war das Kunsthaus Zürich, wo Werefkins Werke zwischen 1920 und 1937 regelmässig und mit repräsentativen Kollektionen zu sehen waren.
Dank der Freundschaft mit dem Zürcher Ehepaar Diego und Carmen Hagmann, das Werefkin 1928 kennenlernte, stabilisierte sich ihre Situation. Hagmanns begannen mit dem Aufbau einer Sammlung ihrer Gemälde und unterstützten sie in finanziellen Belangen grosszügig.
Die Beziehung zu Diego und Carmen Hagmann schlug sich in einem umfangreichen Briefwechsel nieder, in welchem sich Werefkin nicht nur zu Alltäglichem äusserte, sondern auch zu ihrem Selbstverständnis als Künstlerin und zur Sehnsucht nach Wertschätzung ihres Lebenswerks.

Silvia Volkart Baumann, Dr. phil., freischaffende Kunsthistorikerin und Autorin, Winterthur. Studium der Kunstgeschichte, der französischen und deutschen Literatur an der Universität Zürich; 1985 Lizentiat, 2005 Dissertation über den Zürcher Sammler und Mäzen Richard Kisling (1862–1917). 1978-1987 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich. Forschungsschwerpunkte: Kunst- und Sammlungsgeschichte der Moderne sowie Kunst- und Kulturgeschichte des Spätmittelalters.

Voir et être vue : des artistes critiques d'art
Julie Enckell

Les artistes femmes sont-elles autorisées à s'exprimer sur la création d'autrui ? La culture visuelle occidentale, décrite par Jacques Derrida comme un terrain interdit aux femmes, nous rappelle que leurs yeux avaient d'abord pour fonction de mettre en scène leur affliction plutôt que de donner à voir (Jacques Derrida, *Penser à ne pas voir. Ecrits sur les arts du visible,* Paris : La Différence, 2013, p. 154). Plusieurs artistes actives en Suisse au tournant du XXe siècle ont cependant joué un rôle de critiques d'art et relayé, ainsi, leurs points de vue sur la scène artistique de leur temps. C'est le cas de Elisabeth Epstein, Marianne von Werefkin, Marguerite Burnat-Provins ou encore Louise Breslau qui, dans des conversations de salons, des lettres ou journaux intimes, des articles de revue ou même des livres n'ont cessé d'exprimer leur perception de la création contemporaine.
À la lumière des recherches récentes, cette intervention propose de revenir sur ces prises de parole ayant ensuite été oblitérées par l'historiographie. On s'interrogera sur les contextes de leur diffusion dans des sphères publiques ou privées, sur leur réception, ainsi que sur les conséquences de cet oubli sur la mise en récit du parcours des artistes.

Julie Enckell (PhD) est professeure en théorie de l'art, éditrice, curatrice et chercheuse. Docteure en histoire de l'art, elle est aussi titulaire d'un certificat d'études curatoriales de la HEAD – Genève. Elle a étudié entre Paris et Rome, où elle a notamment été membre de l'Institut suisse. Elle a ensuite rejoint les musées en tant que conservatrice d'art contemporain, puis directrice au Musée Jenisch Vevey (2013-2018). Spécialisée dans les arts graphiques, autrice de plusieurs monographies et d'études sur

les arts des XXe et XXIe siècles (Ferdinand Hodler, Pierrette Bloch, Ulla von Brandenburg, Thomas Hirschhorn, etc.), ses projets de recherche ont récemment concerné l'histoire orale de l'art et les conversations d'artistes femmes (« In Their Own Words », avec Federica Martini, 2024), le parcours de formation des femmes artistes, entre Genève et Paris, 1880-1940 (« Histoire d'ELLES », avec Niklaus Manuel Güdel et Elisa de Halleux, en cours), les figures de transmission de l'art (« Faire l'histoire de l'art en Suisse dans une perspective féministe », en cours). Depuis 2023, Julie Enckell dirige également la collection d'entretiens d'artistes « On Words » avec Sarah Burkhalter et Federica Martini.

Gedruckte Netzwerke. Sophie Taeuber-Arp und die Zeitschrift *plastique*
Jana Teuscher

Die Künstlerin Sophie Taeuber-Arp betreut als Redakteurin zwischen 1937 und 1939 die Zeitschrift *plastique,* die in insgesamt fünf Nummern das zeitgenössische Kunstschaffen zwischen geometrischer und organischer Abstraktion würdigt. Mich interessiert, wie Taeuber-Arp diese Aufgabe als Redakteurin annimmt und die Entwicklung der Zeitschrift *plastique* mitbestimmt, die von den US-Amerikanern Albert E. Gallatin, Maler und Sammler europäischer zeitgenössischer Kunst, und dem Künstler und Schriftsteller George L.K. Morris finanziert wird.
Plastique startet mit einer Gedenkausgabe für Kasimir Malewitsch, der als Urheber avantgardistischer Kunst gewürdigt wird, entwickelt sich durchaus selbstreferenziell zur Zeitschrift von (Künstler-) Freunden für (Künstler-)Freunde und öffnet sich ferner der Literatur. Werke und/oder Texte von Sophie Taeuber-Arp, Hans Arp und ihrem Umkreis werden in die Zeitschrift aufgenommen genauso wie auf deren Ausstellungsbeteiligungen hingewiesen wird. *Plastique* bietet also weder einen unabhängigen noch umfassenden Blick auf das damalige Kunstgeschehen. Vielmehr ist die Zeitschrift sowohl als Zeugnis des künstlerischen Selbstverständnisses des Kreises konzipiert, in dem sich Taeuber-Arp bewegt, als auch als ein Medium, den Arbeiten und Beiträgen, die Taeuber-Arp für *plastique* auswählt, Öffentlichkeit zu verschaffen.
Ich möchte daher in meinem Beitrag aufzeigen, wie Taeuber-Arp ihre Stelle als Redakteurin nutzt, um ihr Werk sowie das ihrer Künstlerfreundinnen und -freunde zu positionieren, und damit mitbestimmt, welche Kunst ihrer Zeit sichtbar oder eben nicht sichtbar wurde. Mich interessiert, wie sie dabei zum einen auf ihr bestehendes Netzwerk zurückgreifen und Künstlerinnen und Künstler um einen Beitrag für das Gelingen der Zeitschrift bitten kann und zum anderen durch die Redaktionsarbeit ihr Netzwerk ausbaut.

Jana Teuscher, Dr. phil., ist Kustodin der Stiftung Arp e.V., die einen Teil des künstlerischen Nachlasses von Sophie Taeuber-Arp und Hans Arp betreut. Dort forscht sie zum Werk von Sophie Taeuber-Arp, Hans Arp und der Kunst ihrer Zeit. Ihr jüngster Aufsatz erschien im Ausstellungskatalog *Network Paris: Abstraction-Création, 1931–1937* (2025) des Arp-Museums Bahnhof Rolandseck. Bevor sie zur Stiftung Arp e.V. kam, volontierte Jana Teuscher bei den Staatlichen Museen zu Berlin, war als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kupferstichkabinett in Berlin und als Provenienzforscherin tätig. Sie studierte Kunstgeschichte und Geschichte an der Universität Hamburg und der Universität Cádiz (Spanien) und wurde 2008 promoviert.

Moderation: Roger Fayet

Marguerite Vallet-Gilliard (1888-1918) : entre talent précoce et carrière abrégée
Maéva Besse

Fille du peintre Eugène Gilliard (1861-1921), sœur aînée de l'artiste Valentine Métein-Gilliard (1891-1969), épouse d'Édouard Vallet (1876-1929) et artiste rattachée au phénomène de l'École de Savièse, Marguerite Vallet-Gilliard n'a jusqu'ici pas été étudiée de façon monographique, en dehors des publications générales consacrées au phénomène précité ou des études menées sur la vie et l'œuvre de son époux.
Dans le cadre d'un projet de recherche en cours qui aboutira, en octobre 2028, à la parution d'une première monographie éditée chez art&fiction à Lausanne et à l'ouverture d'une exposition qui lui sera consacrée au Manoir de la ville de Martigny – en regard avec des artistes contemporaines invitées –, je souhaiterais proposer une intervention autour de cette artiste d'origine vaudoise, ayant grandi à Genève, et valaisanne de coeur. Mettant en avant sa courte mais prometteuse carrière, sa formation, son œuvre, ses engagements, son mode de vie singulier ainsi que ses réseaux et trajectoires, cette communication vise surtout à présenter les opportunités de formation qui se sont offertes à cette artiste dès ses 11 ans, entre Angers, Genève et Paris ; les stratégies et avantages que son réseau artistique familial lui a procuré, d'Eugène Gilliard à Édouard Vallet en passant par Ferdinand Hodler (1853-1918) ; sa perception précoce d'elle-même en tant qu'artiste qui se questionne très tôt sur son statut et ses capacités, accordant une importance considérable aux avis de ses professeur·e·s, Denise Sarkissof (1856-1920), Édouard Ravel (1847-1920), Léon Gaud (1844-1908), Jacques-Émile Blanche (1861-1942), Lucien Simon (1861-1945) et Martha Stettler (1870-1945) ; les motifs privilégiés, l'artiste se tournant vers une iconographie rurale très en vogue à l'époque ; les réseaux qu'elle a développés pour exposer rapidement ses œuvres aux Salons de Paris, puis à Genève, Zurich, Interlaken, Munich et dans les *Turnus-Ausstellungen* ; ainsi que leur réception, les retours dans la presse et les prix ou bourses reçus (Prix Diday (1906), sociétariat du Salon d'Automne de Paris (1909), bourses de la Fondation Lissignol (1906 à 1910) et de la Commission fédérale des Beaux-Arts (1911). Enfin, le cas concret de Marguerite Vallet-Gilliard permettra de mettre en lumière et d'exemplifier certaines trajectoires et formations « classiques » d'une artiste femme suisse au tournant du XXe siècle, tout en mettant en avant les singularités de son parcours et de sa carrière.

Titulaire d'un Master en Histoire de l'art aux Universités de Lausanne et de Vienne, ainsi que d'un Master of Advanced Studies en Muséologie et conservation du patrimoine à l'Université de Genève, **Maéva Besse** est spécialisée dans les représentations de la montagne, l'artialisation du paysage et les questions identitaires et touristiques qui en découlent, du tournant du XXe siècle à nos jours. Curatrice d'expositions et chercheuse indépendante, elle est auteure de plusieurs articles et ouvrages scientifiques, mandatée par diverses institutions telles que le Musée d'art du Valais, l'Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA), le Dictionnaire historique de la Suisse (DHS), la Ferme-Asile, le Musée d'art de Pully, le Manoir de Martigny, l'EDHEA, la Fondation Édouard Vallet, l'Espace ContreContre ou la Biennale Son. Aujourd'hui conservatrice en charge de la collection d'art de la Ville de Sion, elle a aussi été chargée d'expositions à l'Espace Graffenried à Aigle (2018-2022) et est membre de plusieurs comités et jurys comme Zone 30 Art Public, l'AMAV (Amis du Musée d'art du Valais), le Prix du Patrimoine Suisse (2019-2021) ou encore le Pollen Festival (2019-2022).

Im (Wind-)Schatten? Chichio Haller-Trillhaase und Hedwig Haller-Braus: Künstlerinnen, Vermittlerinnen, Ehefrauen
Viviane Mathis

Felicitas «Chichio» Haller-Trillhaase (1894–1961) und Hedwig Haller-Braus (1900–1989) waren Künstlerinnen, Netzwerkerinnen und Kunstvermittlerinnen, die das Zürcher Kulturleben der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf unterschiedliche Weise mitprägten. Beide verfügten über eigene künstlerische Karrieren, bewegten sich in weitreichenden sozialen und institutionellen Netzwerken und entwickelten Strategien, um sich innerhalb eines von Männern dominierten Kunstfeldes zu positionieren. Dennoch werden sie bis heute meist lediglich als Ehefrauen, Modelle oder Weggefährtinnen des Bildhauers Hermann Haller (1880–1950) erwähnt.
Der Beitrag untersucht die Karrieren dieser beiden Frauen im Spannungsfeld von eigener künstlerischer Praxis und der Präsenz eines kanonisierten männlichen Künstlers. Ausgehend von bislang wenig beachteten Archivalien aus dem Kunstarchiv des SIK-ISEA, dem Kunsthaus Zürich sowie weiteren Schweizer Sammlungen werden die sozialen und institutionellen Netzwerke rekonstruiert, in denen sich beide Frauen bewegten.
Dabei zeichnen sich zwei unterschiedliche Konstellationen ab: Chichio Haller bewegte sich als Künstlerin und spätere Galeristin zwischen eigener künstlerischer Tätigkeit, Vermittlungsarbeit und weitreichenden Kontakten im Kunstbetrieb. Hedwig Haller-Braus kam mit 19 Jahren nach Zürich, um bei Hermann Haller zu studieren. Obwohl sie lange als dessen «begabteste Schülerin» wahrgenommen wurde, entwickelte sie eine eigenständige bildhauerische Position und pflegte ein weitreichendes Netzwerk innerhalb der Schweizer und internationalen Kunstszene. Anhand dieser beiden Biografien fragt der Beitrag nach den unterschiedlichen Wegen, auf denen Künstlerinnen neben, mit und nach einem prominenten Künstler Sichtbarkeit, Handlungsspielräume und berufliche Eigenständigkeit gewinnen konnten.

Viviane Mathis, Kunsthistorikerin, M.A., ist Doktorandin am Lehrstuhl für Moderne und zeitgenössische Kunst der Universität Zürich bei Prof. Bärbel Küster. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen auf transnationalen Netzwerken der Moderne, Kunst im öffentlichen und halböffentlichen Raum sowie der Zürcher Kunst- und Kulturgeschichte. In ihrem Dissertationsprojekt *Hermann Haller transnational. Netzwerke, Skulptur und die Avantgarde* erschliesst sie den Schweizer Bildhauer und sein Umfeld aus einer internationalen und netzwerkorientierten Perspektive neu. Forschung, Kuration und Vermittlung verbindet sie in ihrer Tätigkeit unter anderem im Atelier Hermann Haller und im Schauplatz Brunngasse.

Créatrices 1900. « Faire réseau » : entre liens associatifs, personnels et professionnels
Julie Ruppen

En 1902 est créée à Lausanne la Société romande des femmes peintres et sculpteurs. L’année suivante, elle étend ses activités à Genève et Neuchâtel, et devient en 1908 la Société suisse des femmes peintres et sculpteurs (SSFPS), dont le siège du comité central est transféré de Lausanne à Genève en 1909, tandis que deux nouvelles sections voient le jour à Berne et à Zurich. La section bâloise sera quant à elle ouverte en 1923.

La réunion d'artistes femmes au sein d'une même société témoigne de leur forte détermination à être reconnues. Elles sont mues par la volonté de sauvegarder leurs intérêts tout en promouvant des échanges entre artistes suisses et étrangères et en mettant sur pied notamment des expositions. La première est organisée en 1903 à la Grenette, dans la capitale vaudoise. Elle présente les œuvres de quarante-six artistes qui résident dans les cantons de Vaud, Genève, Neuchâtel, Bâle et dans le Jura bernois, mais aussi à l'étranger (Paris, Barbizon, Orélans, Cannes, Liège, Halle). Elle sera suivie d'une seconde en 1906 dans le même lieu, puis de plusieurs autres dans différentes régions de Suisse (Genève en 1908 au Bâtiment électoral, Zurich en 1911 au *Kunsthaus*, Neuchâtel en 1916 dans la salle Léopold Robert, etc.).
Si ces évènements marquent un tournant historique et politique pour la reconnaissance des artistes femmes en Suisse, il se trouve que la majorité des premières exposantes – peintres, sculptrices ou décoratrices –, nées pour la plupart entre 1855 et 1885, sont aujourd'hui absentes de l'historiographie et des livres d'histoire de l'art helvétiques. Cette intervention dans le cadre du colloque présentera les premiers résultats d'une étude qui entend contribuer à la mise en lumière de ces artistes, de leurs liens. Elle exposera d'abord des similitudes chez plusieurs d'entre elles (originaires, dans le cadre de cette recherche, des cantons de Vaud, Genève et Neuchâtel) quant au milieu social, aux formations ou encore aux voyages entrepris. À l'instar de leurs homologues masculins, elles se forment dans des écoles d'art ou dans des ateliers privés (par exemple à l'école des demoiselles ou auprès de Barthélémy Menn à Genève, dans l'atelier de Théophile Bischoff à Lausanne ou encore auprès de Charles l'Eplattenier à la Chaux-de-Fonds) ; elles « montent » à Paris et fréquentent l'académie Julian, les cours de Grasset ou l'atelier de Rodin ; elles voyagent en Hollande ou en Italie pour se confronter aux toiles des maîtres anciens. Cette présentation indiquera ensuite que la volonté de ces artistes de se constituer en une société d'intérêts n'est pas le résultat d'une décision hâtive et désordonnée, mais la réponse réfléchie et organisée à leur marginalisation au sein du champs artistique, et tout particulièrement de leur exclusion de la Société suisse des peintres et sculpteurs. En somme, il s'agira de montrer qu'à l'examen des réseaux formés par ces actrices culturelles de la « Belle Époque », se dévoilent des interconnexions complexes (liens professionnels, personnels, associatifs) qui aident à mieux comprendre chacune d'entre elles personnellement, mais aussi l'entité collective qu'elles ont formée.

Titulaire d'un Master ès Lettres en histoire de l'art et histoire et sciences des religions (UNIL), **Julie Ruppen** est au bénéfice de cinq années d'expérience dans le domaine culturel et patrimonial en Suisse romande, dont quatre années comme historienne de l'art indépendante. Depuis 2021, dans la continuité de son Mémoire de Master, elle poursuit des recherches sur les parcours et les modalités de formation des artistes femmes en Suisse romande à la Belle-Époque.

Bienne et les arts au féminin : réseaux, trajectoires et stratégies de visibilité
Coraline Gajo, Caroline Ferrazzo

« Ce n'est certainement pas dans la catégorie des "ouvrages de dames" que nous classerons les portraits qu'Ida Brandt expose [...] D'un dessin beaucoup plus observé qu'il n'y paraît d'abord, d'une tonalité sévère et d'une pâte solide, appliquée au couteau avec vigueur, ils témoignent d'une autorité dont peu de femmes peuvent se prévaloir. »

Par cette remarque publiée en 1942 à l'occasion d'une exposition de la peintre biennoise Ida Brandt à la Galerie Nieudan (L. S., « Les portraits d'Ida Brandt à la Galerie Nieudan », *La Petite Gironde. Les Arts,* décembre 1942), la critique d'art révèle combien l'appréciation des œuvres féminines demeure prisonnière de catégories genrées. Loin d'être un cas isolé, cette critique invite à interroger plus largement la place des artistes femmes dans le paysage artistique biennois entre 1850 et 1950, ainsi que les conditions de leur formation, de leur visibilité et de leur reconnaissance. Depuis 2020, le projet de recherche « Bienne et les arts au féminin » s'attache à documenter les parcours de dix artistes femmes actives à Bienne durant cette période.
L'étude de ces trajectoires révèle des parcours variés, de la pratique dilettante à la carrière professionnelle, et met en lumière des artistes qui s'inscrivent au cœur de réseaux communs, partageant les mêmes lieux de formation, d'exposition et de collaboration. Présentée à deux voix, cette contribution s'appuiera sur ce corpus pour analyser les stratégies de formation, de visibilité et de professionnalisation développées par ces artistes biennoises entre 1850 et 1950. À partir de plusieurs études de cas, elle montrera comment l'étude d'un contexte artistique local permet de contribuer à renouveler notre compréhension des trajectoires des artistes femmes en Suisse et des réseaux dans lesquels elles s'inscrivent. Elle abordera également les défis méthodologiques liés à la reconstitution de carrières longtemps restées dans l'ombre, en raison de la dispersion des sources et de invisibilisation des créatrices dans l'historiographie

Caroline Ferrazzo est historienne de l'art. Depuis 2019, elle exerce en tant que chercheuse de provenance au sein du bureau Lange & Schmutz Provenienzrecherchen GmbH (Bienne). En parallèle, elle assure depuis 2021 la gestion administrative et fait partie de la direction des CAS en « Recherche de provenance » et « Gérer et promouvoir une institution culturelle » à l'Université de Neuchâtel.
Coraline Gajo est docteure en Sciences humaines et sociales. Elle a soutenu sa thèse en 2024 à l'Université de Neuchâtel en Histoire moderne avec une cotutelle internationale à l'École du Louvre de Paris. Depuis 2023, elle est conservatrice du Musée de Saint-Imier.

Von der Einzelbiografie zum Netzwerk: Künstlerinnen der Moderne im SIKART Lexikon
Patricia Bieder

Mit dem «SIKART Fokus» stärkt die Redaktion des Online-Lexikons zur Kunst in der Schweiz gezielt die Sichtbarkeit und Repräsentation von historischen Künstlerinnen durch die Vergabe neuer Lexikonartikel. Vor dem Hintergrund einer wachsenden Sensibilisierung für dieses Thema – sichtbar in zahlreichen wissenschaftlichen Projekten, Publikationen und Ausstellungen – hat die Redaktion im Rahmen des Fokusprojekts ihre Beurteilungskriterien reflektiert und an die spezifischen Berufs- und Lebensrealitäten weiblicher Kunstschaffender der Moderne angepasst. Ziel ist es, einer tradierten kunsthistorischen Geschichtsschreibung entgegenzuwirken, die weibliche Positionen, auch in Lexika, häufig strukturell vernachlässigt hat, und die Präsenz von Künstlerinnen im Lexikon auszubauen.
Seit 2025 werden systematisch neue monografische Lexikonartikel zu weiblichen Kunstschaffenden publiziert, zunächst für zwischen 1850 und 1900 geborene Künstlerinnen, aktuell bis zum Geburtsjahr 1925, später dann Künstlerinnen der älteren Kunstgeschichte. Mit der Erarbeitung weiterer Künstlerinnenbiografien entsteht jedoch nicht nur neues biografisches Wissen, sie stellen auch ein Potenzial für weiterführende kunsthistorische Erkenntnisse dar – insbesondere dann, wenn die einzelnen Artikel miteinander in Beziehung gesetzt werden. Die Lexikonartikel sind dabei nicht allein

als abgeschlossene biografische Einheiten zu verstehen, sondern zugleich als Knotenpunkte eines historischen Netzwerks. Die Netzwerkperspektive eröffnet Einblick in die spezifischen Voraussetzungen und Strategien weiblicher Professionalisierung im Kunstbetrieb.
Ausgehend von diesem Ansatz richtet der Beitrag den Blick zunächst auf ausgewählte Biografien einzelner Künstlerinnen, um auf dieser Grundlage in einer kurzen «Tour de SIKART» Netzwerke zu skizzieren. Beleuchtet werden u. a. Adèle Lilljeqvist-Wieland (1862–1927), Anita Nespoli (1894–1974), Susanne Schwob (1888–1967) oder Valentine Métein-Gilliard (1891–1969). Im Zentrum stehen dabei unterschiedliche Formen der Vernetzung: persönliche und berufliche Kontakte zwischen Künstlerinnen, gemeinsame Ausbildungs- und Ausstellungszusammenhänge, Einsitze in Kommissionen sowie Mitgliedschaften in Vereinigungen. Gerade für Künstlerinnen um 1900 hatten solche Netzwerke eine besondere Bedeutung. Während Künstler auf etablierte Ausbildungswege, Künstlergesellschaften und institutionelle Förderstrukturen zurückgreifen konnten, waren Künstlerinnen vielfach darauf angewiesen, eigene Wege der Professionalisierung zu erschliessen. Freundschaften, gemeinsame Ausbildungsaufenthalte, Damenateliers und Künstlerinnenvereinigungen ermöglichten deshalb nicht nur den künstlerischen Austausch, sondern boten auch Möglichkeiten, fehlende Ausbildungsangebote auszugleichen, soziale und materielle Unterstützung zu erfahren und die eigene berufliche Sichtbarkeit zu stärken.
Anhand der ausgewählten Beispiele soll auch das Potenzial des Rechercheportals von SIK-ISEA – zu dem auch das Lexikon gehört – als relationsbasierte Plattform in den Vordergrund rücken, die Informationen zu Personen, Ausstellungen, Institutionen und mehr miteinander verknüpft. Der Beitrag präsentiert Beobachtungen, welche die Redaktion von SIKART bei der Bearbeitung der Artikel und der Erfassung von Ausstellungen und Publikationen festgestellt hat; sie eröffnen weitere thematische Anknüpfungspunkte für weitere Recherchen und Untersuchungen zur Schweizer Kunstgeschichte.

Patricia Bieder studierte an der Universität Bern Englische Literaturwissenschaften und Kunstgeschichte. 2017 schloss sie in Basel einen MAS in Kulturmanagement ab. Von 2012 bis 2018 war sie am Kunstmuseum Solothurn tätig. 2020 wechselte sie ans Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA), wo sie zunächst als wiss. Mitarbeiterin am Werkverzeichnis des plastischen Schaffens von Markus Raetz mitwirkte. Seit 2023 leitet sie die Redaktion des SIKART Lexikons zur Kunst in der Schweiz. Autorin von Beiträgen über Schweizer Kunst der Moderne und Gegenwart.