

The background of the cover is a vibrant blue with a repeating pattern of circular, metallic-looking motifs. On the left side, a red fabric element with a silver metal fastener is visible, and a wooden handle extends downwards. The text is overlaid on this background in a clean, white, sans-serif font.

Georges  
Descombes

Esther  
Eppstein

Vivian  
Suter



Georges  
Descombes

Esther  
Eppstein

Vivian  
Suter



Georges  
Descombes

Esther  
Eppstein

Vivian  
Suter

Schweizer Grand Prix Kunst  
Grand Prix suisse d'art  
Gran Premio svizzero d'arte  
Grond premi svizzer d'art  
Swiss Grand Award for Art

# Prix

# Meret Oppenheim



Georges  
Descombes

Esther  
Eppstein

Vivian  
Suter

9

Vorwort/Avant-propos/  
Prefazione/Foreword

13

Einleitung/Introduction/  
Introduzione/Introduction

25

Vivian Suter  
in conversation with Julie Enckell Julliard

My pieces are like nature,  
they carry on living

61

Georges Descombes  
en conversation avec Victoria Easton

Un rapport retrouvé au monde

97

Esther Eppstein  
im Gespräch mit San Keller  
Kunst braucht Raum und Zeit

129

Übersetzungen/Translations

148

Anhang/Annexe/Appendice/Appendix

## Vorwort

Am 1. März 2021 konnten die Schweizer Museen und Kulturinstitutionen vorsichtig wieder für das Publikum öffnen, nach wiederholten, plötzlichen und schmerzhaften Schliessungen aufgrund der Pandemie, von der die Welt seit 2020 betroffen ist. Ich erinnere mich an diesen einen Nachmittag im Aargauer Kunsthhaus, wo ich kürzlich die Ausstellung *Kosmos Emma Kunz* besuchte. Es tat gut und war sehr tröstlich, Kunst wieder live sehen zu können.

Als ich die Ausstellung betrat, sah ich als Erstes das Werk Nr. 114 der Aargauer Heilpraktikerin: eine symmetrische Form auf blauem Untergrund, deren Zentrum ein rotes Kreuz darstellt, mit Blei- und Farbstift auf braunem Millimeterpapier gezeichnet, undatiert und aus einer Privatsammlung. Die Form wurde anhand der Ausschläge eines Pendels definiert. Ich hatte die Zeichnung in ihrem matten versilberten Rahmen vor vielen Jahren zum ersten Mal im Tessiner Dorf Carona gesehen – im Haus von Meret Oppenheim. Die Künstlerin hatte das Werk gekauft, als sie Emma Kunz 1973 an deren erster Museumsausstellung in Aarau entdeckte.

Diese Anekdote hat mich daran erinnert, wie richtig die Eidgenössische Kunstkommission 2001 gelegen hatte, als sie Meret Oppenheim zur Schirmherrin erklärte und diesen Preis nach ihr benannte. Die Neugier auf die Arbeit anderer Künstlerinnen und Künstler, das Interesse für aussergewöhnliche Praktiken und mäandrierende Laufbahnen: Diese Werte verkörpern den Auftrag des Prix Meret Oppenheim auch zwanzig Jahre nach dessen Gründung.

Wir freuen uns, Ihnen die Ausgabe 2021 vorzustellen. Der Prix Meret Oppenheim geht in diesem Jahr an Georges Descombes, Esther Eppstein

und Vivian Suter. Der Präsident und die Mitglieder der Kommission werden Ihnen die faszinierenden Persönlichkeiten der Preisträgerinnen und des Preisträgers auf den folgenden Seiten vorstellen.

Die Auszeichnung wurde vor zwanzig Jahren durch das Bundesamt für Kultur (BAK) auf Initiative der Eidgenössischen Kunstkommission eingerichtet. Sie würdigt Kulturschaffende aus den Bereichen Kunst und Architektur, Kuratorinnen und Kuratoren, Forschende sowie Kritikerinnen und Kritiker, die das Schweizer Kulturschaffen langfristig voranbringen und bekannt machen. Sie drückt unsere Wertschätzung aus für die Persönlichkeiten aus Kunst und Architektur, die auf dem Höhepunkt ihrer Arbeit ein Werk geschaffen haben, das die Zeit überdauert. So wie es zuvor Meret Oppenheim gelungen ist.

Unsere Publikationen zum Prix Meret Oppenheim sind eine Sammlung wertvoller Zeugnisse der zeitgenössischen Schweizer Kulturgeschichte und ein kollektives Gedächtnis. Sie sollen unser Kultur-, Kunst- und Architekturerbe fördern, vermitteln und erhalten. Auf diesem Erbe beruht unser Gefühl der Zugehörigkeit zu einer weltweiten kulturellen Gemeinschaft.

Meret Oppenheim überrascht uns einmal mehr und wir feiern in diesem Jahr das zwanzigjährige Jubiläum des Preises symbolisch im Kontext ihrer ersten transatlantischen Retrospektive, die diesen Herbst im Kunstmuseum Bern eröffnet wird und 2022 im Museum of Modern Art in New York und in der Menil Collection in Houston gezeigt wird. Wir wünschen Ihnen eine spannende Lektüre.

Léa Fluck  
Kulturschaffen,  
Leitung Kunstförderung



## Avant-propos

A partir du 1<sup>er</sup> mars de cette année, les musées et institutions culturelles suisses ont pu prudemment rouvrir leurs portes au public après les douloureuses fermetures, répétées mais toujours inopinées, dues à la pandémie qui a frappé le monde début 2020. Je me rappelle cet après-midi passé au Aargauer Kunsthaus, où j'ai pu récemment visiter l'exposition *Kosmos Emma Kunz*: il faisait doux et il était très réconfortant de pouvoir revoir de l'art *in vivo*.

La première création de la guérisseuse argovienne que l'on apercevait en entrant dans l'exposition était l'œuvre N°114, une forme symétrique sur fond bleu, dont le centre représentait une croix rouge, tracée au crayon sur du papier brun millimétré, non datée et provenant d'une collection privée. La forme a été définie en suivant les indications d'un pendule. Ce dessin, présenté dans un cadre mat argenté, je me suis souvenue l'avoir vu pour la première fois il y a des années dans une maison du village tessinois de Carona, celle de Meret Oppenheim. L'artiste a en effet acheté cette pièce en découvrant la première présentation muséale de Emma Kunz à Aarau en 1973.

Cette anecdote m'a fait penser à quel point la Commission fédérale d'art avait vu juste en 2001 en faisant de Meret Oppenheim une protectrice des arts, la patronne et l'éponyme du Grand prix suisse d'art. La curiosité pour le travail d'autres artistes, praticiennes et praticiens, l'intérêt pour les pratiques hors-champ ou les carrières riches de méandres: ces valeurs incarnent toujours la mission du Prix Meret Oppenheim vingt ans après sa création.

C'est pour nous une joie de vous présenter l'édition 2021 du Prix Meret Oppenheim, décerné cette année à

Georges Descombes, Esther Eppstein et Vivian Suter. Je laisse au Président et aux membres de la commission l'honneur de vous révéler les personnalités fascinantes des lauréates et du lauréat dans les pages suivantes.

Cette récompense a été créée il y a vingt ans par l'Office fédéral de la culture (OFC), à l'initiative de la Commission fédérale d'art. Elle honore des artistes, architectes, commissaires, chercheuses, chercheurs et critiques qui font avancer et rayonner la création suisse au fil des ans. Elle témoigne de notre considération pour celles et ceux qui, au zénith de leur maturité créatrice dans les domaines de l'art et de l'architecture, ont inscrit une œuvre importante dans la durée, comme l'a fait Meret Oppenheim au siècle dernier.

Regroupées en une collection, les brochures accompagnant le Prix Meret Oppenheim offrent un témoignage précieux de l'histoire culturelle contemporaine suisse et constituent notre mémoire collective. Elles visent sous cette forme à promouvoir, diffuser et conserver notre patrimoine culturel, artistique et architectural, sur lequel se fonde notre sentiment d'appartenance à une communauté culturelle.

Une fois de plus, Meret Oppenheim nous surprend et, cette année, nous saluerons symboliquement les vingt ans de la création du Prix Meret Oppenheim dans le contexte exceptionnel de sa première grande rétrospective transatlantique, qui débutera cet automne au Kunstmuseum de Berne pour se poursuivre en 2022 au Museum of Modern Art de New York et à la Menil Collection à Houston. D'ici là, nous vous souhaitons une lecture passionnante.

Léa Fluck  
Création culturelle,  
responsable de l'encouragement  
de l'art

## Prefazione

Dal 1° marzo di quest'anno i musei e le istituzioni culturali della Svizzera hanno potuto prudentemente riaprire al pubblico le loro porte dopo le dolorose e ripetute chiusure, sempre improvvise, dovute alla pandemia che ha colpito il mondo all'inizio del 2020. Ricordo quel pomeriggio alla Aargauer Kunsthaus, dove ho avuto l'occasione di visitare la mostra *Kosmos Emma Kunz*: il tempo era mite ed è stato molto confortante poter tornare ad ammirare l'arte dal vivo.

La prima opera della guaritrice argoviese che si incontra entrando nella mostra è la numero 114, una forma simmetrica su sfondo blu, con al centro una croce rossa disegnata a matita su carta marrone millimetrata, non datata e proveniente da una collezione privata. La forma era stata definita seguendo le indicazioni di un pendolo. Era presentata nella sua cornice color argento opaco. All'improvviso ho realizzato che avevo già visto quel disegno una volta, molti anni fa, in una casa del paesino ticinese di Carona, quella di Meret Oppenheim. L'artista aveva infatti acquistato quell'opera dopo aver scoperto la prima presentazione museale di Emma Kunz ad Aarau nel 1973.

Questo aneddoto mi ha fatto riflettere su quanto sia stata perspicace la Commissione federale d'arte nel 2001, nominando Meret Oppenheim protettrice delle arti e patrona del Gran Premio svizzero d'arte, che porta oggi il suo nome. Vent'anni dopo la sua creazione, la curiosità per il lavoro di altri artisti e artiste e l'interesse per le pratiche fuori dal coro o le carriere non lineari continuano a incarnare la missione del Prix Meret Oppenheim.

Siamo entusiasti di presentarvi l'edizione 2021 del Prix Meret Oppenheim, attribuito quest'anno a Georges Descombes, Esther Eppstein e Vivian

Suter. Lascio al presidente e ai membri della commissione l'onore di presentarvi nelle prossime pagine le due magnifiche vincitrici e il brillante vincitore.

La distinzione, istituita 20 anni fa dall'Ufficio federale della cultura (UFC) su iniziativa della Commissione federale d'arte, onora artisti, architetti, curatori, ricercatori e critici che fanno progredire e risplendere l'operato svizzero nel corso degli anni. Esprime la nostra stima a coloro che, giunti all'apice della maturità espressiva nell'arte e nell'architettura, con il loro lavoro hanno lasciato un segno indelebile nel tempo, proprio come fece Meret Oppenheim.

Questa collana di pubblicazioni costituisce un prezioso intreccio di testimonianze della storia culturale contemporanea svizzera e vuole essere un contributo alla memoria collettiva. Il suo intento è promuovere, diffondere e conservare il nostro patrimonio culturale, artistico e architettonico. Proprio quel patrimonio su cui si fonda il nostro senso di appartenenza a una comunità culturale globale.

Ancora una volta, Meret Oppenheim ci sorprende. E quest'anno festeggeremo simbolicamente i 20 anni dalla creazione del Prix Meret Oppenheim nel contesto unico della prima grande retrospettiva transatlantica dedicata all'artista, che sarà inaugurata il prossimo autunno al Kunstmuseum di Berna, per proseguire nel 2022 al Museum of Modern Art di New York e alla Menil Collection di Houston. Fino ad allora, non mi resta che augurarvi una piacevole lettura.

Léa Fluck  
Creazione culturale,  
responsabile Promozione artistica

## Foreword

From 1 March this year, Swiss museums and cultural institutions were permitted to cautiously reopen their doors to the public, following a series of painful and unanticipated closures due to the pandemic that engulfed the world in early 2020. I well remember that afternoon recently at the Aargauer Kunsthaus when I was able to visit the exhibition *Emma Kunz Cosmos*, and how delightful and heartening it was to see art *in vivo* once again.

The first work by the healer from Aargau that one noticed on entering the exhibition was No.114, a symmetrical form on a blue background, at its centre a red cross drawn in pencil on brown graph paper, undated and from a private collection. The form was plotted by the movements of a pendulum. The drawing was presented in a silvered matt frame, and I thought back to when I'd first seen it some years previously in the village of Carona, Ticino, in the house of Meret Oppenheim, who had bought it on discovering the first museum presentation of Emma Kunz's work in Aarau in 1973.

This anecdote prompted me to reflect on what an astute choice the Federal Art Commission made when, in 2001, it selected Meret Oppenheim as protector of the arts and patron of the award named after her. Curiosity about the work of other artists and practitioners, as well as an interest in out-of-the-ordinary practices and careers full of twists and turns, are values that now, twenty years on, still exemplify the mission of the Prix Meret Oppenheim.

We are delighted to present to you the 2021 edition of the Prix Meret Oppenheim, which has been awarded to Georges Descombes, Esther Eppstein and Vivian Suter. I leave it to the Chair and members of

the Commission to introduce the three fascinating laureates in the pages that follow.

The award was created twenty years ago by the Federal Office of Culture (FOC) at the instigation of the Federal Art Commission to honour artists, architects, curators, researchers and critics who have advanced and enhanced the reputation of the creative arts in Switzerland over many years. It manifests our appreciation for practitioners who, at the peak of their creative maturity in the fields of art and architecture, have – like Meret Oppenheim before them – produced an oeuvre of enduring importance.

These publications are an invaluable collection of testimonies to contemporary Swiss cultural history and collective memory. Its aim is to promote, disseminate and preserve our cultural, artistic and architectural heritage, on which we base our sense of belonging to a global cultural community.

Once again, Meret Oppenheim has managed to surprise us, and this year we will symbolically mark two decades of the award that bears her name in the exceptional context of her first major transatlantic retrospective, which opens this autumn at the Kunstmuseum Bern before travelling in 2022 to the Museum of Modern Art, New York and the Menil Collection in Houston. In the meantime, we hope you enjoy reading this publication.

Léa Fluck  
Cultural Production,  
Head of Art Promotion

## Einleitung

## Introduction

## Introduzione

## Introduction

«Es war nicht klar, was kommt, aber wir wollten zusammenkommen.»

Es ist mir eine Ehre, die Preisträgerinnen und den Preisträger des Prix Meret Oppenheim 2021 vorstellen zu dürfen: Esther Eppstein, Vivian Suter und Georges Descombes. Die Eidgenössische Kunstkommission fällt die Entscheidung mit grosser Überzeugung und Freude im Spätsommer 2020. Wir sassen dabei gemeinsam in einem Raum, in einem der wenigen Momente im Jahr 2020, als solche Treffen möglich waren. Eine kurze, trügerische Verschnaufpause, mit der Vorahnung, dass das Covid-19-Virus, dieser unvorstellbar kleine Partikel aus der Natur, das Leben der Menschen weltweit weiterhin so stark betreffen würde; dass menschliche Begegnungen, die sozialen Beziehungen noch länger beeinträchtigt sein würden. Ohne hier die vielschichtigen Werke der drei Prämierten über einen Kamm scheren zu wollen, scheint mir, dass sie – auf ganz unterschiedliche Weise – unter dem Gesichtspunkt von Begegnungen und Beziehungen zwischen Menschen einerseits und dem Verhältnis von Menschen zu nichtmenschlichen Lebewesen andererseits betrachtet werden können.

«Es war nicht klar, was kommt, aber wir wollten zusammenkommen», sagt Esther Eppstein im Interview in dieser Publikation über die Situation in Zürich Mitte der 1990er-Jahre. Der Satz scheint aktueller denn je. Ihre damals begonnenen Projekte wie message salon und Perla-Mode waren und sind stets ein Insistieren auf Kunst(orte) als echte, unabhängige Freiräume, die Begegnungen zwischen unterschiedlichen Menschen ermöglichen. Sie sind von unschätzbarem Einfluss darauf, wie Kunst heute im Zusammenkommen von Menschen erlebt und vermittelt wird, wie die Fäden weitergesponnen werden. Während Eppsteins Praxis an einen engen Raum voller Menschen denken lässt (eine Situation, nach der wir uns zurzeit sehnen), entsteht die Kunst von Vivian Suter aus der bewusst gewählten Abgeschiedenheit inmitten tropischer Natur (ein ganz anderer Sehnsuchtsort). Sie lebt bekanntlich seit den 1980er-Jahren im guatemaltekischen Panajachel. Ihre Malerei entsteht in der Kommunikation mit der Flora und Fauna des Ortes.

Eine «osmotische Beziehung zur Natur» nennt sie das im Interview. In den letzten Jahren bekam sie die längst verdiente Anerkennung für ihr Werk. Abgeschiedenheit und Teilnahme am internationalen Kunstbetrieb schliessen sich hier nicht aus.

Kommunikation des Menschen mit der Natur – in aller Komplexität des Begriffs – ist auch das Metier des dritten Preisträgers, des Architekten und Landschaftsarchitekten Georges Descombes. Es ist treffend, dass er im Gespräch in dieser Publikation den Spaziergang durch die Landschaft als Moment der Konversation erwähnt. Er tut dies im Zusammenhang mit der Geschichte des Gebietes des Flusses Aire, die er in seinem wichtigen Langzeitprojekt, dessen Renaturierung (die er lieber Restaurierung nennt), nicht negiert, sondern transformiert und reaktiviert. Nicht nur wegen seiner Lehrtätigkeit ist Descombes belesenes Handeln und Denken für mehrere Generationen einflussreich. Ohnehin lässt sich sagen, dass alle drei Prämierten mit ihren Werken, Taten und Gedanken Vorbilder für verschiedene Generationen sind und auch damit bestens in den Kreis der Trägerinnen und Träger des Prix Meret Oppenheim passen. Ich danke Esther Eppstein, Vivian Suter und Georges Descombes für ihr Schaffen, für die Anstösse zum Denken und Handeln und freue mich sehr, ihnen zum Prix Meret Oppenheim gratulieren zu dürfen!

In einer Zeit, in der Begegnungen beeinträchtigt sind (und Gelegenheiten wie Preisverleihungen unsicher), haben wir uns entschlossen, den Austausch zwischen der Kommission und den Prämierten für die Texte in dieser Publikation zu intensivieren. Ich danke meinen Kommissionskolleginnen Victoria Easton und Julie Enckell Julliard sowie meinem Kommissionskollegen San Keller für ihre Bereitschaft, die Gespräche mit den Preisträgerinnen und dem Preisträger zu führen, und für die wunderbaren Texte, die dabei entstanden sind und die zu lesen ich Sie nun einladen möchte.

Raffael Dörig  
Präsident der Eidgenössischen Kunstkommission

« Nous ne savions pas ce que cela allait donner, mais nous voulions nous rencontrer. »

Je suis très honoré de pouvoir vous présenter les lauréates et le lauréat du Prix Meret Oppenheim 2021: Esther Eppstein, Vivian Suter et Georges Descombes. C'est avec beaucoup de conviction et une grande joie qu'à la fin de l'été 2020 la Commission fédérale d'art a décidé de remettre le prix à ces trois artistes. Nous nous trouvions ensemble dans la même pièce, dans un des rares moments de l'année 2020 où une telle rencontre a été possible. Nous avons alors bénéficié d'une brève pause qui nous a permis de reprendre un peu haleine et de nourrir quelques illusions, mais sans faire taire notre pressentiment que le Covid-19, cette infinitésimale particule de la nature, allait continuer de marquer si fortement la vie de l'humanité entière, que les rencontres avec nos semblables, les relations sociales, demeureraient compromises. Je ne voudrais pas faire ici un amalgame des œuvres si multiformes de nos lauréates et lauréat, mais il me semble qu'ils peuvent tous trois – quoique chacun à sa façon – être considérés sous l'angle des rencontres et des relations interhumaines, d'une part, et sous celui de la relation entre l'humanité et le vivant non humain, d'autre part.

« Nous ne savions pas ce que cela allait donner, mais nous voulions nous rencontrer », explique Esther Eppstein dans l'entretien publié dans ce volume, en se référant à la situation de Zurich au milieu des années 1990. Cette phrase nous paraît aujourd'hui plus actuelle que jamais. Les projets qu'Esther Eppstein a lancés alors, comme le message salon et la Perla-Mode soulignaient – et soulignent encore – que la vocation des espaces d'art (et de l'art lui-même) est d'offrir de véritables espaces de liberté qui permettent les rencontres entre des personnes différentes. Ces projets ont exercé une influence inestimable sur la manière dont nous vivons et communiquons aujourd'hui l'art dans la rencontre humaine, sur notre façon de tisser des liens entre les œuvres et les personnes. Alors que la pratique artistique d'Esther Eppstein nous suggère un espace étroit bondé de monde (une situation qui nous fait aujourd'hui rêver), l'art de Vivian Suter surgit de la solitude volontaire au milieu d'une nature tropicale (un rêve aussi, mais d'un tout autre genre). On sait que Vivian Suter vit depuis les années 1980 au Guatemala, à Panajachel. Sa peinture naît de la communication avec la flore et la faune locales, ce qu'elle nomme dans l'entretien que nous publions « une relation d'osmose avec la nature ». Ces dernières années, son œuvre a enfin commencé à être reconnu à sa juste valeur: il arrive que la solitude et la participation au monde de l'art international ne s'excluent pas.

Faire communiquer l'homme et la nature – dans toute la complexité de cette notion – c'est aussi le métier du troisième lauréat, l'architecte et paysagiste Georges Descombes. Il est à cet égard révélateur que, dans l'entretien publié ci-après, le lauréat caractérise la promenade dans la nature comme un moment d'une conversation. Cette déclaration s'inscrit dans le contexte de la renaturation (qu'il préfère nommer restauration) du cours et de la plaine de l'Aire, à Genève, un de ses projets de longue haleine, où, au lieu de nier l'histoire du lieu, il préfère la transformer et la réactiver. Les interventions et les réflexions de Georges Descombes, empreintes d'une grande érudition, marqueront plusieurs générations, et pas seulement en raison de son activité d'enseignant. D'ailleurs, nos trois lauréates et lauréat serviront d'exemple aux nombreuses générations à venir par leurs œuvres,

leurs interventions et leurs pensées. Ils correspondent ainsi aux genres d'artistes couronnés par le Prix Meret Oppenheim. Je remercie Esther Eppstein, Vivian Suter et Georges Descombes de nous avoir offert leurs créations, de nous inciter à la réflexion et à l'action et je me réjouis de les féliciter de ce Prix Meret Oppenheim.

En ces temps où les rencontres sont compromises (et les cérémonies de remise de prix incertaines), nous avons décidé de renforcer les échanges entre les membres de la commission et les lauréates et lauréat dans le cadre de l'élaboration des textes du présent volume. Je remercie mes collègues de la commission, Victoria Easton, Julie Enckell Julliard et San Keller, d'avoir accepté de se charger des entretiens avec les lauréates et lauréat et de nous avoir ainsi offert de si beaux textes, dans lesquels je vous invite maintenant à vous plonger.

Raffael Dörig  
Président de la Commission fédérale d'art

«Non si sapeva ancora bene  
cosa sarebbe successo, ma volevamo incontrarci.»

È per me un onore poter presentare le vincitrici e il vincitore del Prix Meret Oppenheim 2021: Esther Eppstein, Vivian Suter e Georges Descombes. Con grande convinzione e gioia sono stati scelti dalla Commissione federale d'arte nella tarda estate del 2020. In uno dei pochi momenti dell'anno in cui simili incontri erano possibili, ci eravamo riuniti in una sala. Si è trattato di una breve e illusoria parentesi, in cui avevamo già il presentimento che il virus del COVID-19, questa minuscola particella della natura, avrebbe continuato a condizionare fortemente la vita di tutta l'umanità e che gli incontri tra le persone e i rapporti sociali sarebbero rimasti ancora a lungo limitati. Senza voler fare di tutta l'erba un fascio dimenticando la grande e complessa varietà di opere delle tre personalità premiate, mi sembra che l'aspetto degli incontri e delle relazioni interpersonali da un lato e il rapporto delle persone con altri esseri viventi dall'altro possa essere considerato un denominatore comune (seppure con modalità totalmente diverse) di tutti e tre.

«Non si sapeva ancora bene cosa sarebbe successo, ma volevamo incontrarci». La frase che Esther Eppstein ha pronunciato nell'intervista per questa pubblicazione in riferimento alla scena artistica di Zurigo nella metà degli anni Novanta, ci appare oggi più attuale che mai. I progetti cui ha dato vita in quel periodo, come message salon o Perla-Mode, sono stati e rappresentano ancora una maniera di promuovere l'arte e i luoghi in cui viene prodotta come veri e propri spazi di libertà indipendenti, che permettono a diverse persone di incontrarsi. Spazi che hanno un influsso determinante sul modo in cui l'arte oggi viene vissuta e mediata attraverso l'incontro tra le persone, e su come si continuerà a tessere la rete dei rapporti. Mentre la pratica di Esther Eppstein ci trasporta in piccoli spazi pullulanti di gente (una situazione di cui oggi abbiamo molta nostalgia), l'arte di Vivian Suter emerge da posti isolati e remoti della natura tropicale scelti consapevolmente (un tipo di luogo della nostalgia totalmente diverso). Dagli anni Ottanta vive infatti a Panajachel (Guatemala) e i suoi dipinti nascono dal dialogo con la flora e la fauna del posto, da un «rapporto osmotico con la natura», come afferma nella nostra intervista. Negli ultimi anni la sua opera ha ricevuto il riconoscimento che meritava già da tempo. L'isolamento e la partecipazione alla scena artistica internazionale non si escludono a vicenda nella sua attività.

La comunicazione dell'uomo con la natura, in tutta la sua complessità, è anche il mestiere del terzo vincitore del premio, l'architetto e paesaggista Georges Descombes. Non meraviglia che nel colloquio riportato in questa pubblicazione l'artista citi come momento più adatto alla conversazione proprio una passeggiata attraverso il paesaggio, nello specifico in riferimento alla storia della zona del fiume Aire, che nel suo importante e pluriennale progetto di rinaturazione (che lui preferisce definire «restauration») non nega, bensì trasforma e riattiva. Non è quindi soltanto per la sua attività di insegnamento che il pensiero erudito e la pratica di Georges Descombes plasmano diverse generazioni. È indubbio che attraverso le loro opere, azioni e pensieri tutte e tre le personalità insignite sono importanti modelli di ispirazione per diverse generazioni. Anche per questo rientrano perfettamente

nella cerchia dei vincitori e delle vincitrici del Prix Meret Oppenheim. Desidero ringraziare Esther Eppstein, Vivian Suter e Georges Descombes per la loro creazione artistica e gli stimoli alla riflessione e all'azione. Congratulazioni vivissime per il Prix Meret Oppenheim!

In un periodo in cui gli incontri sono soggetti a restrizioni (e occasioni come le premiazioni restano incerte), per produrre i testi di questa pubblicazione abbiamo deciso di intensificare gli scambi tra la Commissione federale d'arte e le vincitrici e il vincitore del Premio. Ringrazio il collega e le colleghe della Commissione Victoria Easton, Julie Enckell Julliard e San Keller per la loro disponibilità a svolgere i colloqui e per gli splendidi testi che ne sono risultati e che desidero ora invitarvi a leggere.

Raffael Dörig  
Presidente della Commissione federale d'arte

‘It wasn’t clear what would happen next  
but we wanted to come together.’

I am honoured to present the laureates of the Prix Meret Oppenheim 2021: Esther Eppstein, Vivian Suter and Georges Descombes. The Federal Art Commission made its decision with great conviction and pleasure in late summer 2020. At the time, we were sitting together in a room on one of the few occasions last year when such a gathering was possible. It was a brief, deceptive respite, overshadowed by the sense that the COVID-19 virus, that unfathomably minute particle of nature, would continue to weigh just as heavily on the lives of people around the world; and that human encounters and social relationships would remain inhibited for some time to come. Without wishing to generalise about the multi-layered work of our three very disparate laureates, it seems to me that – each in their own way – they can be viewed through the prism of encounters and relations between people on the one hand, and the relationship between human beings and non-human life forms on the other.

‘It wasn’t clear what would happen next but we wanted to come together’, says Esther Eppstein in her interview for this publication about how things were in Zurich in the mid-1990s. That sentence seems more pertinent than ever today. The projects she embarked on back then, such as message salon and Perla-Mode, have always emphasised that the places where art is staged are truly independent spaces enabling encounters between diverse personalities. They have exerted an inestimable influence on the way art today is experienced and mediated through people coming together, and how ideas are picked up and developed. While Eppstein’s practice puts us in mind of a confined space thronged with people (something we all long for right now), the art of Vivian Suter is nurtured in deliberately sought isolation amidst tropical nature (very different, but equally enviable). She has, as we know, lived since the 1980s in Panajachel, Guatemala. Her painting comes about through communication with the local flora and fauna: an ‘osmotic relationship with nature’, as she calls it in her interview. Over recent years, she has received long-overdue recognition for her work. Hers is a case where seclusion and participation in the international art world are not mutually exclusive.

Communication between human beings and nature – with all the complexity that term implies – is also the metier of our third laureate, the architect and landscape architect Georges Descombes. It is appropriate that, in his interview for this publication, he describes a walk through the landscape in terms of a conversation. His context is the history of the area around the River Aire that his vital long-term renaturation project (though he prefers to call it a ‘restoration’) sets out to transform and reactivate rather than negate. Descombes’s erudite ideas and actions have influenced several generations in ways that go beyond his teaching activities. In any event, it is true to say that through their works, deeds and thoughts, all three laureates have been role models for a number of generations, and are therefore ideal additions to the roll call of Prix Meret Oppenheim recipients. I should like to thank Esther Eppstein, Vivian Suter and Georges Descombes for their body of work and for inspiring others to think and act, and I am delighted to congratulate them on receiving the Prix Meret Oppenheim!

At a time when encounters are constrained (and occasions such as award ceremonies beset with uncertainty), we decided to take the exchange between the Commission and the laureates to another level for the texts in this publication. I should like to thank my Commission colleagues Victoria Easton, Julie Enckell Julliard and San Keller for agreeing to conduct the conversations with the laureates, and for the marvellous texts that have resulted – which I now invite you to read.

Raffael Dörig  
Chair of the Federal Art Commission

# Vivian Suter



My pieces are  
like nature,  
they carry on living

Vivian Suter  
in conversation with Julie Enckell Julliard

It took a long time for the art world to rediscover Vivian Suter. When she left Switzerland at the beginning of the 1980s, just after her first solo shows in the country, people in the art scene didn't understand why and quickly dismissed her. 'Out of sight, out of mind', as the saying goes. Much has happened since then, and her radical decision nowadays seems the most appropriate thing an artist could do. Many artists are now much more concerned about climate change than about the art market, or want to combine both in a new context governed by sustainable conditions. For the young generation, Vivian Suter has therefore become an inspiring model who found a way to deal with her environment respectfully, without making concessions; for the others, she is an independent and powerful ecofeminist. Over recent decades, though, the Swiss artist living next to a volcano in the rainforest by Lake Atitlán hasn't attracted much interest. It was only recently that several of her paintings were bought by the prestigious Art Institute of Chicago and she was invited to participate in documents. Finally, her time had come. More than that, her singular way of life became an asset, her off-centre position a curiosity. Curators felt as if they were discovering a hidden treasure, rather like a previously unknown species of bird.

Back in prestigious museums, Vivian has been moved by the professionalism of the restorers, who handle her paintings carefully, discuss how to protect them and think about the best way to store them. She has admired the way they have embraced canvases still full of wildness, bearing the marks of nature – leaves, mud, smells. Indeed, her paintings are the memory of an experience, the record of a very site-specific moment of creation, which can only be understood if we consider all the traces of the very specific context of production. But although her primary aim was to start making art from scratch, without any influences, the paintings of Vivian Suter bring together several heritages as well as nature, such as American Expressionism, Latin American magic realism and, clearly, something she inherits from her beloved mother, the artist Elisabeth Wild (1922–2020). While Wild was very controlled in her art (as Vivian recalls below), we can see her taste for assembling images or making collages in the imaginative way that Vivian Suter installs the artworks in space. Among Swiss artists, we can identify links to painters such as Martin Disler or Miriam Cahn, both close friends of hers.

Vivian hangs the canvas at different heights, sometimes even laying it on the ground. She creates an environment where the viewpoint is constantly shifting. Put together in space, the paintings become pieces of a giant textile sculpture. Moving into it is an immersive experience that makes you feel as if you are travelling far away and feeling deeply the density of the rainforest. Being literally inside her work as in a labyrinth, feeling a sense of oppression as if picking our way among tropical trees, we can see the huge variety of compositions and colours. From a virtual monochrome to a representation of a plant, from the prints of her dog's paws to an expressive ascending wave, we invariably slip from nature to culture and back again without any barrier in between, but with a constant feeling of hybridisation, of a mental collage unfolded in space. Our encounter is a direct engagement with the material aspect of the canvas, a physical contact with the textile and the landscape at the same time. That is what Vivian Suter looks for while painting outside her studio. Surrounded by trees, sounds, wind and light, she adopts the rhythm of the sun, acts

in a symbiotic movement with rustling nature. She sets up an immediate confrontation between herself and the stretched canvas, just as her art is embedded in nature, its continuity or its echo. Moving back and forth, from inside to outside and vice versa, painting is, then, a way for Vivian Suter to express her constant communication with all the living creatures that surround her, as well as the natural continuity of kingdoms that connects her, productively, to her environment. The rainforest is where the artist draws her energy before giving it back to the earth.

The interview below is the result of an encounter on Skype, she in her beautiful house surrounded by the jungle, me by Lake Geneva. Despite the bad connection, we tried to reduce the distance between us. Both with rather limited English, intimidated by the weird conditions, we gathered images, anecdotes and figures in order to reconstruct the life and work of a fascinating artist who, four decades ago, chose to communicate with dogs and plants rather than with Swiss curators. In the end, our conversation draws a portrait of Vivian Suter as a collage of many small pieces of her life and practice, which includes voids and silences. So this is an interview where much is outside the picture frame, reflecting the impression we all have as we view the paintings, when the context of their production comes through in the traces and clues that lead us to the magic environment of the living forest.

I'd like to get an impression of your everyday life:  
can you describe an ordinary day?

Vivian Suter

When I get up in the morning, I have to feed my three dogs first. Then I walk around the house. I look at the mail and walk around the garden and look what happened there with the wind or whatever. Then I go up the mountain. I have to put on my painting clothes and shoes. It is steep but not very far away. I also have to go to where my 'store' is and take the paintings out to see how they look in daylight. After that I put them inside on the white walls so that I can view them in different ways. Then I put a new canvas on the stretcher; I have someone to help me do that. I work. After lunch I'm ready to go up into the studio – sometimes I go in the morning, but mostly in the afternoon. I like very much the time when the light fades, and the colours are pink, yellowish. I hear the sounds of the village. I like to work until it gets dark. Then I come down with a flashlight. I have no electricity up there. I like the way the light changes, and I catch the last light. Sometimes I carry on working when it's already dark, by the light of a candle. Finally I come back down. I have a stick to support me. I did fall recently on my face, but I treated it with aloe vera. Mostly it's dark. I told the guard that if he does not see me, he has to come and look for me on the way...

<sup>JEJ</sup> Let's talk about the artistic process. How do you start with your paintings? Do you ever draw first? How long does it take to get to the point, and so on?

<sup>VS</sup> I try to stay as open as possible. I do make sketches, but rarely, and not on purpose. I work on different paintings at the same time. Sometimes many at the same time. But I rarely go back to the painting when it's done. Although maybe I feel it's not perfect, I try to leave it and look at it again later.

<sup>JEJ</sup> Do you paint on the ground?

<sup>VS</sup> Sometimes. But mainly against the wall, in my studio outside, or against a tree with the stretcher too.

<sup>JEJ</sup> We could say that nature is your studio. You have to climb to get there and when you arrive, you've passed through the plants and the trees, you're already immersed in the chirping

of birds, the smell of the soil and fruits, and so on. It seems that you have to look for space in the forest in order to paint... How do you stay focused in the middle of your very living garden?

<sup>VS</sup> My state of mind is like meditation, I am in an osmotic relationship with nature, which is changing all the time. I think that mobility is in my work too.

<sup>JEJ</sup> Are you ever surprised by what you are making?

<sup>VS</sup> Yes, I like it very much when the painting surprises me. Sometimes I leave my painting when it's already dark. I have to go down the mountain with the flashlight and wait until the next day to see what I have done.

<sup>JEJ</sup> If you are disappointed, do you throw the canvas away?

<sup>VS</sup> No, I don't, I just put it aside and see. And sometimes the ones that were the worst are the ones I like when I look at them the next day.

<sup>JEJ</sup> Could you tell me more about the material aspect of your painting?

<sup>VS</sup> I have to stretch them while I paint, but then I remove the stretcher. I let the paintings be free. I mix pigments with fish glue, I use oil, acrylics, powder paint and of course rain water... They are like a continuation of the environment I'm working in, part of it. When I put the pieces together, I can show better what I mean.

<sup>JEJ</sup> How did you find your way within the artistic scene of the 1970s, which was very conceptual?

<sup>VS</sup> I made paintings of different shapes; they were quite big, and that was a success when I was in Switzerland. Then I left, and I felt I had to explore some more. I decided to stay in Guatemala and gave birth to my son here. Later my mother came to live here as well. This changed the form of my painting too. I couldn't continue with the way I was making art in Switzerland. The outer form was very important, but I wanted to concentrate more on the inside. I couldn't transport that kind of painting either, because it would have been complicated with shipping boxes. So I started to use material I found here, the kind of canvas and paint I got here, although I always have to bring some here from abroad.

JEJ Moving was a big decision to go back to the continent where you were born. Was it about finding a freedom you couldn't find in Basel?

vs Yes, absolutely. I didn't like the social part of the job, like going to the openings and so on. But I had no success at all when I came to Guatemala; I barely had any exhibitions, but I always continued working.

JEJ In the 1970s, the back-to-nature movement was something shared by many artists. You settled in a garden-studio surrounded by tropical trees such as coffee plants, mango and avocado trees.

vs I was not aware of that when I moved into the forest. I just didn't want to be influenced from outside. I wanted everything to be born from scratch.

JEJ You grew up as the daughter of a woman artist and became a woman artist yourself, living in Guatemala. What was that like?

vs When I showed my work at the Galleria Diagonale in Milan in 1981, I remember there were very few women. I was of course a feminist, but it was never a theme for me. I feel more strongly about it now, being in a macho country!

JEJ Did you ever, when you were depressed, feel the patriarchal society was not encouraging women artists?

vs No, because I was encouraged from a very early age. I was born into a family of women artists. My great-grandmother was an artist. I grew up surrounded by this very specific sensitivity toward art. My mother was a model. I had my first show when I was nineteen.

JEJ So why did you eventually feel so isolated?

vs The Swiss artistic scene pushed me aside because I left Switzerland, not because I am a woman. People took it really badly. They didn't understand why I wanted to get away, as I had had an early success with a first solo show very young, and so on.

JEJ Do you remember people being angry about that?

vs Yes. You are 'out of the game', that's what they told me. That I should not expect anything because I'd gone away, it was my choice. I wanted to prove to them that it was not like that, but it took me over thirty years...

JEJ Who told you that?

vs Some gallerists and especially artist friends...

JEJ One aspect that I feel is very feminist in your work is the way of occupying space. Yours isn't a self-effacing work. It's something very strong, an affirmation. When you set up an exhibition, you sort of envelop all the space.

vs That is an intention of mine, a need. But yes, my work is a physical experience. I am a physical painter. I like big gestures, I need to move, I'm not someone who sits at the table, I like to stand and need to move. I'm active. It's my way of liberating myself.

JEJ You want us to feel this movement in the exhibition and the paintings?

vs Yes!

JEJ When we look at your art now, it seems close to the aesthetic of the 1970s: the taste for nature, textile, colours, the hippies. What was your relationship to the hippie movement?

vs I married very early, when I was nineteen. Probably in part so as to get away from home. But neither my husband nor I were hippies.

JEJ I can see some hints of Expressionism in your paintings: the movements and colours reflect the powerful energy you put into making them. Would you say that artists such as Sam Francis and Morris Louis are in your mind alongside the colours of traditional Argentinian art? Is it a mixture with that heritage?

vs Yes, I met those American artists at documenta 5 curated by Harald Szeemann in 1972. I wasn't aware of the influence at the time. But yes, we have these colours here in Guatemala too. When I lived in Basel, I was also close to the Swiss artists of that time; some of them, such as Martin Disler and Miriam Cahn, had affinities with Expressionism. I was also a friend of Markus Raetz, but I could add many more names.

J EJ What about the influence of the Latin American avant-garde, magic realism?

VS I got to know some very interesting artists in Mexico, Guatemala, Argentina and São Paulo. Maybe the magic realism in Latin American art and literature is more of an influence than I think, as my grandmother always told me many stories as well.

J EJ Moving to Guatemala, you wanted to find the very origin of art.

VS Yes, that was my idea and an ideal. I wanted to escape the scene and focus on the art. I didn't care at that time about being looked at. But of course, now that I'm more conscious of it, it is difficult to get to this point of radicality. Now I work for projects, shows, it changes a lot and I'm not innocent anymore.

J EJ Could you briefly describe your experience with curators such as Jean-Christophe Ammann and Adam Szymczyk?

VS I first met Adam Szymczyk when he was director of the Kunsthalle Basel and invited the same group of artists from the show *6 Künstler aus Basel* in 2011 that Jean-Christophe Ammann presented 30 years earlier when he was directing the Kunsthalle Basel. After that, he invited my mother and me to a group show called *Olinka, or Where Movement Is Created* (2012) at the Museo Tamayo Arte Contemporáneo in Mexico City, and our relationship has grown since then. Meeting him was magical for us, as it changed our lives for the better. I was suddenly back on the radar and eventually had several shows. My work aroused the curiosity of curators abroad.

J EJ There was this important moment of your retrospective show *Vivian Suter: el bosque interior* (2018) at the Art Institute of Chicago and the very first acquisitions of your work by an institution.

VS I was very glad when the works were looked at by the restoration team at the Art Institute. They bought many artworks, about seventeen, and we exhibited them. But before that, they looked at them and it was very good to know that they accepted them.

J EJ Were you afraid that they would not accept them?

VS Yes. Because the canvases had natural things on them, the rain was on them, and so on. But that was fine, and now the paintings are there in Chicago. For my exhibition at Tate Liverpool 2019 they also bought one piece, the one from Kassel. Their restoration team took things very seriously. I realised that it is possible to preserve them, it's not dangerous or anything.

J EJ Some time ago, in 2005, a hurricane flooded your studio. What happened to your paintings?

VS I saw all the works there in the mud, floating around. The ones hanging on this structure I used were also muddy, and it was devastating for me to see that. My life's work was gone. In the house everything was destroyed, we had to move away, a dog drowned. My mother was in a wheelchair. The rescue service came and we had to stay with the neighbour and spend two months in a hotel near the houses until they had all dried out again. It was a while until I went back into the studio, I was scared. But slowly we let the mud out and I saw all the pieces drying. And I saw this other possibility, that what happened could be a part of the work. The paintings were buried for weeks. They had marks of water, mud, leaves. It was a turning point when I accepted that my paintings were not destroyed but transformed. They recorded an experience. After that, I decided that I would not fight against nature anymore, but work with it.

J EJ Before that, would you say that the canvases were considered as precious objects?

VS Never really, because I already worked up in the mountains, so it was always a bit rough for the paintings. But after the hurricane, my point of view changed.

J EJ How did these events change your way of painting, and how do you think about nature since then?

VS I accepted the weather as part of life, so to say. I accepted that other factors also influence the treatment of my painting. I let nature come into it. When it rained, I left the painting outside and looked at it the next morning to see what had happened. It was a decision I made. Rain could fall, an animal could come along, whatever... Guaranteeing a long life for my painting is not an issue for me. But on the other hand I can say that my encounters with the restorers

at Tate or the Art Institute of Chicago were very interesting. They accepted the state of my painting. I never thought of preservation.

J EJ How do you deal with the white cube, then?

vs I don't have a big problem with that. It sometimes happens that I put my paintings inside and also look at them in a space where there are white walls. In the exhibition space, I try to create something that is close to where I am working.

J EJ Do you mean that the shows have to look like the place where you are working in the forest?

vs Yes, I establish a proximity with where I stay outside. I need that feeling to come across. That's why I hang the paintings differently, and that's why they are not stretched. Some of them even lie on the ground. That said, sometimes I leave some stretched to make a comparison with the unstretched ones.

J EJ Do you try to reproduce a kind of density in the exhibition space?

vs Yes, an environment. I imagine how visiting the exhibition could feel like being in the forest. It is always a challenge for me to create a dialogue between one painting and another.

J EJ It seems as if you are making a big collage in space. How do you deal with figuration?

vs It is like a big, space-related composition. Some paintings can have figuration, some express only atmosphere, some both. I don't think about that before. I lay out all the material I have. Then I start with one corner, and continue working from there. It can happen that when I look at the painting I think 'oh, this is like a tree', and then I make the atmosphere to go with it.

J EJ Which museum bought a piece of yours first?

vs It's very recent. It was Chicago, I think.

J EJ That might be something important for you. The young generation is looking for female models, and there aren't so many around as yet. Is transmission important for you?

vs Very much. I want to capture the moment, and it would be great to experience that with the young generation, especially with the special circumstances of climate change. I hope that I can transmit through my work at least.

J EJ When you talk about that, it sounds like an encounter between two different worlds. The paintings entering civilisation, a shock of cultures!

vs Yes. But I feel welcome in this environment of museums. It is very nice for me, I don't have a problem with it. It has been nice to see how people care about my paintings, how they touch them; it's something special and gratifying, I have to say.

J EJ As an artist living in the forest, how do you feel in the museum surroundings?

vs It was very nice to see my works in a different context from where they were made. I was often asked 'why don't you make smaller paintings, so that you can sell them?' I always thought, no, I make these paintings, I like to work big. There will be museums that will buy them. It was in the back of my mind, just like a dream. And now it is coming true.

J EJ Was it ever difficult, lacking the recognition that you now enjoy more and more?

vs Yes it was. It needed a lot of willpower to continue working even though I didn't get any recognition at all, or the little that I had was always very critical. The criticism wasn't very inspiring, I have to say. But nevertheless, I carried on.

J EJ Where did you find the strength?

vs In nature. And in my will to be here. I stayed here because I wanted to work here and to find a way to express myself.

J EJ You were always convinced this was the right choice, even though you had some hard times?

vs Yes. I didn't see any other alternatives. I really liked working here and being exposed to nature. But I also liked it when I was in Greece, where I could paint on the beautiful volcano on the island of Nisyros

to produce my work for documenta 14 in Athens. That's when I realised it was also possible to make my work somewhere else. It was a very nice experience. It was also great to be able to show my work outdoors at a very special place.

J EJ You realised that your creativity wasn't in Guatemala but inside yourself?

vs Yes, exactly!

J EJ You're not a nomadic person?

vs I used to be, when I was younger. I travelled a lot, all over the world. I was in Africa, Asia, Australia. I enjoyed getting to know people there and being in the natural environment. It came into my art and sometimes I worked on it while I was travelling. During a trip to North and Central America I discovered Lake Atitlán...

J EJ And then you settled here and became sedentary...

vs Yes.

J EJ Let's talk about your son. Is he interested in art?

vs Yes. He is an audio engineer. Now I've started painting with him. I also did it when he was a child. I think he is very talented but he is more into music. But he supports me, helps me a lot. He was in Mexico City for about sixteen years. Now he's back and has a two-year-old son. He also built a sound studio where he works on our property.

J EJ Your mother (Elisabeth Wild, 1922–2020) was an important artist, and you lived very close together until she died last year. Could you tell us about the first moments of your fascination with the arts and the role your mother played?

vs I grew up while my mother was painting, so I don't remember any time in my childhood without art. We lived in Argentina until I was thirteen. Then we moved in Switzerland, where I finished school. I went to the arts and crafts school in Basel. I attended the painting class but I also studied sculpture, colour, writing, and so on.

J EJ Do you remember a particular professor you liked most?

vs Yes, Franz Fedier (1922–2005) was my painting teacher. He was nice and very supportive. We kept in touch afterwards and he always came to visit my shows. Franz taught us to paint on different media besides canvas, such as paper, wood, even snow. He was a very open-minded teacher and I was his student for four or five years. When I started, I was his youngest student. I remember that he liked us to be punctual and to attend class. We kept in touch after I moved to Guatemala, and he was a very important person for me until he died.

J EJ Do you remember visiting exhibitions while at school back then in Basel?

vs When I moved to Switzerland, I was very much taken by everything that was going on in the Kunstmuseum. I went there every Sunday; it was like a high point for me to go there and, more generally, visit all kinds of museums. I was very much interested in American artists and luckily they were all in the Kunstmuseum.

J EJ This is when Dieter Koeplin was curator?

vs Yes. It was there that I discovered Jasper Johns, Joseph Beuys, Sam Francis, Frank Stella, Morris Louis, and so on. It was very stimulating. We also went with Franz Fedier to documenta 1972; that was a big thing too. I still have the catalogue.

J EJ How did it feel to be the daughter of an artist?

vs I didn't feel any pressure. But we didn't talk so much about what I was doing. At first I showed my mother my work, then I stopped because she was very critical. But I always looked at her work. We mostly discussed her work.

J EJ I can imagine that for your mother, being an artist was a real challenge. She was close to Fernand Léger, and so on. Your work seems much wilder. Do you think you developed your style in opposition to her?

vs She was very strong, stubborn and hard-headed. She loved that I could be so free. She couldn't, she was very controlled. It happened that we exhibited our work together sometimes. You could feel a strong proximity and a completely different way of approaching art at the same time.

J EJ I'm curious about your childhood and if you still have any of your early drawings.

vs My mother kept them, they're nothing spectacular. But as I watched my mother working in her studio, I had to sit as a model for her, and I hated it. But there was no question of doing something else. My father wanted to get me away from art, because he didn't believe that I could make a living from it. So I had to try commercial school, but in the end I persuaded him that I should go to the school of arts and crafts in Basel instead.

J EJ What was your father's job?

vs He printed fabrics for clothing. He had a factory in Argentina. My mother helped by making the designs. I was always there, it was fascinating. I also was always surrounded by printed fabrics.

J EJ You still have something to do with textiles, don't you?

vs Yes exactly. But not deliberately. It just happened. Sometimes things come back and you don't realise.

J EJ Can you tell me about the relationship between your parents?

vs My mother came from a Jewish family from Austria. When Nazism started to rise, her parents decided to flee to Latin America. They were very much interested in culture and the arts.

J EJ There is an interesting anecdote about Venice...

vs Yes. Since they had to cross Europe to get to the Netherlands, they decided they couldn't possibly leave Europe without seeing Venice. So they decided to spend a few days there, before catching the very last cargo boat leaving for Buenos Aires. They narrowly escaped the atrocities that were happening in Europe. They arrived in Argentina in 1939.

J EJ Your mum immediately enrolled in an art school.

vs No, she had to work to support her family. My grandfather had a disease of the eyes, he went blind for a while. But she became a member of Círculo de Bellas Artes in Argentina. She had private

lessons with an old painter from Vienna and then another German painter. After that, while I was still very young, she took me to classes where she made pottery. She had her first shows at the Fine Art Institute of Buenos Aires. Her parents helped and encouraged her to do that. My mum was sixteen when she started work. She was a nanny for very rich Argentine families. That's what she learned earlier in Vienna. She also worked in Yugoslavia and learned the Montessori principles there.

J EJ Do you think she educated you in the Montessori principles?

vs Maybe, but I don't think she was aware of it.

J EJ How did she meet your father?

vs My father was a Swiss industrialist with a factory. He was doing very well, but after Perón started to nationalise industry in the mid-1950s, he decided to pack up and go back to Switzerland in 1962, when I was thirteen. My parents met when my mother went to offer her design to my father in his factory. He was much older than her and already had children. One was the same age as my mother and the other was older. My mother was in between two generations. It was quite odd and difficult for her. The communication was not very good between my parents. I was closer to my mum, although my dad was very loving. He had his own world...

J EJ It seems that in the family everybody had a 'world of their own'...

vs Yes. My father went to France, then to Turkey and then Argentina. He moved around a lot and each time he created his own environment.

J EJ How was it for your mother moving to Basel as an artist?

vs She did sell a small number of paintings. When she had her antique shop in Basel, she liked to buy old paintings and do them up so that they could be sold. She also painted cupboards and restored ceramics, porcelain. But she was very much isolated in Switzerland. She didn't know many artists, and that's why she opened a shop.



vs At first she came almost every year to visit us, until there was an opportunity to buy a little piece of land behind where I live. Ever since then, we lived next to each other, until she died last year. We lived close together, working every day in our own studios, meeting for lunch and dinner, helping each other, sharing almost everything.

Some 45 years after her first trip to documenta 5 in 1972, Vivian Suter came back on the scene while taking part in the famous art exhibition in Athens, at the invitation of Adam Szymczyk. As things came full circle, she regained the visibility she had had when she started her career in Basel as a young artist. Far from the 'milieu', she managed to develop a language which is unlike any other. In a quest for purity of gesture, detached from all influences, Vivian discovered how much her work was able to find an echo among people who didn't know anything about her life in Guatemala. While immersed in the contemporary art world, she felt people were expecting her, viewing her 'eco art' as an anticipation of something all of them will soon have to do.

As a member of the Swiss Federal Art Commission who is used to talking to artists, I confess that my encounter with Vivian Suter remains one of the most beautiful moments of art criticism I've ever experienced. Despite the frustration of being far apart and her extremely shy reserve, discovering her world, remote from all the usual landmarks of a conventional artistic career, allowed me to enter the inner universe of a woman who made radical choices and never gave up until the art scene came to find her. In addition to being a great artist amidst an enchanting forest, I'm convinced Vivian Suter is a strong model for the young generation, whose future is more than ever beset with doubts at the moment.

1949  
Born in Buenos Aires (AR)

1962  
Moves back to Basel with her family

1972  
Graduates from the Kunstgewerbeschule, Basel; first solo show at Galerie Stampa, Basel; first visit to documenta 5

1983  
Discovers Guatemala

1985  
Birth of her son Frank

2002  
Her artist mother Elisabeth Wild moves out to Guatemala and settles down next to Vivian's house

2005  
Paintings and house flooded by a hurricane

2011  
Meets Adam Szymczyk

2014  
First Swiss exhibition with her mother: *Vivian Suter: intrépida*, featuring *Elisabeth Wild: Fantasias 2*, Kunsthalle Basel

2015  
First show with Karma International, Zurich

2017  
documenta 14, Athens (GR); first acquisitions by the Art Institute of Chicago; production of *Vivian's Garden*, a film by Rosalind Nashashibi

2019  
Solo shows at Tate Liverpool (GB) and Gladstone Gallery, New York (US)

2020  
Exhibition *Vivian Suter: Tintin's Sofa* at Camden Arts Centre, London (GB); death of her mother Elisabeth Wild

2021  
Retrospective show at the Kunstmuseum Lucerne; solo show at the Museo Reina Sofia, Madrid (ES)

2022  
Solo show at the Secession, Vienna (AT)

1974  
Born in Lausanne

1993  
Double high school degree (art and Latin)

1994  
Working with orphan children at the Department of Public Welfare, Bangkok (TH)

1999  
Master's Degree in Art History, Lausanne

2001  
Postgraduate Certificate in Curatorial Studies (CCC), HEAD, Genève

2002  
Member of the Swiss Institute, Rome (IT)

2004  
PhD in Art History, Lausanne/Poitiers

2013–2017  
Director of Musée Jenisch Vevey; first monograph of Pierrette Bloch

2018  
Head of Cultural Development, HEAD, Genève; publication of *Thomas Hirschhorn: Maps and Ulla von Brandenburg: Dessins*

2020  
Start of a first fiction writing project

2021  
Launch of the *Off Words* series (Scheidegger & Spiess), co-founded with Federica Martini

Vivian Suter

photographed by

Flavio Karrer





















# Georges Descombes

Georges Descombes est un architecte du territoire. Praticien avant tout, il mène des projets dans le paysage en groupes interdisciplinaires. Son approche, fortement historique sans jamais être nostalgique, témoigne de son intérêt pour le passé, et pour ce que celui-ci peut nous apprendre sur le présent et, surtout, sur le futur. Dans ses premières réalisations comme le parc de Lancy, l'itinéraire genevois de la Voie Suisse autour du lac des Quatre Cantons, ou le Bijlmer Monument à Amsterdam, il traite le territoire comme un palimpseste à la recherche de traces visibles et invisibles. Plus récemment, il se confronte avec la ville à Lyon Confluence, les docks du sud à Anvers, et le quai des Matériaux à Bruxelles, où il tente de répondre à la question « Qu'est-ce que cela veut dire faire un paysage aujourd'hui? » en usant par exemple de processus participatifs. Convaincu des gestes forts, il aspire à susciter l'émotion et cherche toujours à « élever la température des choses existantes » selon Ludwig Hohl qu'il aime particulièrement citer.

Après avoir étudié l'architecture à Genève et à Zurich, et suivi des années formatrices chez Pier Luigi Nervi et Marc-Joseph Saugey, il découvre Londres – la ville qui expérimente le *low-rise/high-density* – et revient enseigner à Genève. Il débute sa carrière académique qui le mènera souvent aux États-Unis, où il sera confronté à l'échelle de la grande plaine. En parlant avec Georges Descombes, je regrette de ne pas avoir pu suivre ses enseignements et l'effervescence disciplinaire qu'il a su créer au sein de l'école d'architecture de Genève, dans ce séminaire *Architecture et Paysage*, entouré de coryphées du territoire et de la philosophie. En parallèle, il commençait l'étude de la renaturation de l'Aire, qui est devenue l'un de ses projets les plus emblématiques. Tel un manifeste du paysage et de l'urbanisme « révélateur », ce projet amène à réfléchir sur la nature dans sa violence et son artificialité, dominée et dominante, et de son rapport à l'être humain responsable et victime de l'Anthropocène.

## Un rapport retrouvé au monde

Dès la fin du 19<sup>e</sup> siècle, Guillaume-Henri Dufour fait progressivement drainer la rivière Aire pour maîtriser ses crues, puis elle est canalisée jusque dans les années 1940, sous la direction de Maurice Braillard. Le canal en résultant, une parfaite ligne droite, illustre les défis rencontrés par une rivière urbaine au sein d'une société industrialisée. Lorsque le programme de renaturation des rivières a été lancé en 1998, l'Aire était l'un des cours d'eaux les plus dégradés du canton de Genève. En 2000, un appel d'offres a donc été lancé pour sa renaturation en zone rurale. Votre proposition gagnante dessinait une infrastructure qui s'étend sur 4,5 kilomètres. Aujourd'hui, c'est un terrain hybride ou un jardin urbain dans un contexte rural. Comment définissez-vous cette intervention?

Georges Descombes

On hésite entre parc, jardin, rivière. Il y a dans le projet une double composante, l'espace retrouvé de la rivière et le canal transformé. Disons que c'est une suite de jardins, un jardin linéaire, un «jardin rivière». Maurice Braillard est l'auteur d'un fameux *Plan directeur urbain* pour Genève en 1935, mais aussi, en 1936, d'un *Plan directeur cantonal* très novateur. Il s'agit de la proposition d'une structure territoriale et paysagère, une maille verte qui capte toutes les particularités et inflexions de la campagne genevoise, traçant un nouveau réseau «d'espaces publics ruraux» entre les villages existants. C'était un concept nouveau et assez surprenant, car à la campagne il n'est pas toujours facile de se promener. Les champs sont le plus souvent enclos, pour la production agricole ou pour l'élevage. Il est difficile d'y trouver un espace public qui soit l'équivalent des *Ramblas* ou du *Corso* italien, où l'on se promène, où l'on va et vient. Ce site des bords de l'Aire, je le connais depuis mon enfance. Il a toujours été très fréquenté et je sais bien que si l'on s'y promène tant, c'est aussi parce le sol y est plat, sans obstacles. C'est vraiment comme sur ces bords de mer, on se parle, on rit, sans penser à ses pieds.

<sup>VE</sup> Ce projet est issu d'un concours, dont le programme implicite était de détruire le canal et de remettre la rivière dans ses anciens méandres. Pourquoi n'avez-vous pas suivi cette piste?

<sup>GD</sup> Parmi les quatre équipes sélectionnées, deux équipes l'ont fait. C'était vraiment la chose à faire pour gagner. Tout le monde attendait qu'on enlève cette ligne droite si peu naturelle. Une autre équipe, celle d'Inès Lamunière et Patrick Devanthéry, a gardé le canal et remis la rivière dans les anciens méandres. C'était très intéressant, mais cela avait l'inconvénient d'un corridor biologique trop fréquemment traversé par la promenade inscrite dans l'empreinte du canal. Notre idée proposait l'établissement d'un nouvel et vaste espace de divagation pour la rivière reprenant l'amplitude des anciens méandres, translatés parallèlement au canal qui a été l'élément décisif, celui qui nous a fait remporter le concours. C'était un choix risqué, car cet espace était pris sur la zone agricole – ce qui avait sans doute effrayé les autres équipes en lice.

<sup>VE</sup> Le maintien du corridor biologique était-il la seule raison pour laquelle vous n'avez pas repositionné la rivière dans ses anciens méandres?

<sup>GD</sup> Non, l'intention est d'abord née de la conviction qu'il fallait travailler avec «ce qui était déjà là» et le transformer. Cela impliquait d'associer le canal existant transformé avec le nouvel espace du cours d'eau. Dans ce nouveau dispositif, le canal devenait l'indicateur des transformations en cours, une ligne de référence donnant la possibilité de comprendre les déplacements opérés sur le site, de ressentir un avant et un après. Par ce projet, il s'agissait de renvoyer dos à dos l'éradication de toute l'histoire du site et la conservation intégrale qui ne prendrait en compte que la valeur d'ancienneté. Cette dernière interprétation entre le contexte et le projet étant celle qui tend malheureusement à dominer aujourd'hui à Genève.

<sup>VE</sup> Cette planification de l'Aire a commencé en 2002 et elle devrait s'achever en 2022. Vous avez défini ce projet comme un laboratoire à ciel ouvert. Comment avez-vous géré cette longue durée?

<sup>GD</sup> Aujourd'hui les projets sont souvent de longue durée, mais, oui, vingt ans c'est beaucoup. Et alors deux dangers guettent: se répéter et l'on sait que se copier soi-même, c'est le pire; ou trop changer parce que dans l'air du temps d'autres formes, d'autres matériaux vous font de l'œil. Un projet devrait toujours être un risque, aller au-delà de ce que l'on peut assurer. Nous sommes face à cette question aujourd'hui, alors que s'ouvre le chantier d'une quatrième étape: comment garder cette tension, le résultat ne pouvant que s'affaiblir si elle disparaît?

<sup>VE</sup> Au lieu de renaturation, vous parlez de restauration.  
Quelles règles avez-vous établies afin de guider le processus?

<sup>GD</sup> Toute restauration modifie les situations trouvées, et n'est jamais un retour à un soi-disant état des choses originel, historique. Dès les années 1980, cette attitude fut reprise à l'École d'architecture de Genève, sous l'influence d'André Corboz et de Bernardo Secchi. Au début, il y eut une tentative par Corboz de transposition des méthodes de la restauration des peintures dans le projet architectural. Puis, il s'agissait de l'élargir à l'ensemble du territoire. Cette approche méthodologique établissait le champ d'action sur lequel des points de modifications radicales étaient choisis. Dans cet examen patient du contexte d'intervention, les documents historiques, les plans et les images d'archives étaient pris en considération à l'égal des observations et des relevés sur le site même. Passer du terme de «renaturation» à celui de «restauration», nous assurait un corpus méthodique plus précis. On sait qu'il y a des choses que l'on ne fait pas. Dans la restauration de la peinture, on ne complète pas une œuvre en dissimulant. Le travail sur les vides, les manques, est fait de telle façon que l'on puisse identifier ultérieurement ces modifications, pour, si nécessaire, pouvoir revenir à l'état antérieur. Les restaurateurs et restauratrices ne font rien d'irréversible. L'erreur n'est pas exclue, donc on ne fait rien qui mette en danger la structure fondamentale d'une œuvre, qu'elle soit une peinture, une architecture ou un paysage. A l'origine, le concours de l'Aire visait le contraire d'une logique de la restauration. Pourtant, notre projet vise bien à restaurer l'écosystème. On devait le faire prudemment et de manière à ce que cela soit compréhensible. C'est pour cela que c'est une suite de jardins, un jardin linéaire, un «jardin rivière». Un jardin, contrairement à une idée trop répandue n'est pas conservateur, mais expérimental. C'est un lieu d'investigation, de recherche, de plaisir et de risque.

<sup>VE</sup> Est-ce que le rapport autobiographique que vous avez avec ce paysage, qui est celui de votre enfance a beaucoup influencé vos idées?

<sup>GD</sup> Sans doute, car ce territoire je l'ai tellement parcouru, j'y ai si souvent joué. Nous habitons une petite maison, avec un grand pré qui descendait jusqu'au bord de l'Aire. Tout près des champs, des fermes, des animaux. Je suis un enfant des campagnes, mais mon père était libraire, et je suis aussi un enfant des livres. Deux sortes de forêts.

<sup>VE</sup> Donc c'était une nature intellectuelle.

<sup>GD</sup> Oui, j'ai toujours mélangé littérature et nature, lu très tôt beaucoup de récits d'aventures, James Fenimore Cooper, Jack London, bien d'autres encore, maintenant oubliés. Enfant, j'avais un chien que j'attelais à une luge, et je partais dans la neige, dans le blizzard, vers les grands espaces. A ces découvertes d'une campagne proche et sans grands risques, se superposait une autre expérience de la nature, celle de la montagne, bien plus rude. Chaque été, j'allais en colonie de vacances dans la vallée de Zermatt. Je détestais partir de Genève, je craignais la vie rude qui nous attendait là-haut à cette époque. Mais, j'ai aimé grimper sur les sommets et me laisser glisser sur les glaciers. J'ai vu des morts, des alpinistes dans des sacs informes, sur des luges que l'on ramenait au village. Mais j'ai aussi senti l'odeur des forêts de mélèze, aimé la beauté des fleurs et la végétation rare des altitudes, les filets d'eau miroitants dans les gneiss et les schistes. Toute cette splendeur, et les risques insensés pris en escalade ou pour cueillir un edelweiss, peut-être était-ce ma découverte d'un sublime que, bien sûr, je ne savais pas encore nommer.

<sup>VE</sup> Est-ce que cette émotion est nécessaire pour atteindre «un urbanisme de révélation» dont parle l'architecte et critique Françoise Fromonot à propos de votre travail?

<sup>GD</sup> Sans doute veut-elle dire qu'un projet fait ressurgir des présences oubliées. On peut s'interroger sur ce qui se passe aujourd'hui sur le site de l'Aire, dans cet «espace public rural», ce «jardin rivière» libre d'accès. N'assiste-t-on pas à la constitution d'une sorte de communauté, qui peu à peu se réapproprie les lieux, et les charge de toute une série de relations symboliques? Le site se remplit de récits, de désirs, d'une sorte de ravissement, fait du bonheur de redécouvrir la rivière et toute sa beauté. Un choc émotionnel qui peut faire naître, rendre urgent, le besoin de retrouver des relations sensibles avec un monde merveilleusement complexe. Pas des caresses, des chocs. C'est la raison de ces grandes dalles de béton en porte-à-faux au-dessus de l'eau. Du béton et pas des roches. Une mise en tension pour inquiéter la banalité d'une situation. Des dispositifs pour réveiller des forces devenues imperceptibles, engendrer un sentiment d'étrangeté, donner naissance à une attention différente. Ce processus de révélation, qui ne peut être réalisé que par des transformations du site, seules capables de réactiver cette part du passé qui nous parle encore, doit être conduit avec précision, avec une sorte d'élémentarité, pour ne pas dire de minimalisme, qui ne brouille ou ne dissout pas la piste fragile d'un rapport retrouvé au monde.

VE Quel fut le rôle de la forme dans ces décisions?

GD Elle est au centre bien sûr. Elle advient – souvent difficilement – de la concentration d'éléments disparates, et reste toujours à trouver. A la recherche des forces, des mouvements. Jim Harrison dit «*How the water goes, is how the earth is shaped*». Ne pas voir les arbres, mais le vent qu'ils rendent visible. Les tourbillons des eaux plus que les rives. La forme est un choix, un risque, une hypothèse, la possibilité d'une intervention entrevue dans la complexité d'un site, puis l'ajustement de contraintes de plus en plus proches. C'est dans la confrontation avec la résistance des choses, du monde, qu'on trouve la forme.

VE Est-ce que vous développez cette forme principalement à travers le dessin?

GD Oui, bien sûr, le bonheur du dessin. Inlassablement. Le dessin demande un choix dans la profusion des choses. Un tri pour trouver la ligne juste où la forme est devenue évidente. Les esquisses, notes tracées très vite sur des carnets, pour garder présent quelque chose d'entrevu, un mouvement, un souffle fragile. Et puis un autre dessin: pour préciser, un autre rythme, plus calme, plus laborieux, à la recherche des dimensions et des rapports justes. L'ordinateur, lui, ajuste, reprend, toujours dans sa même fenêtre, dans la beauté de sa précision. Mais aussi les modèles, les maquettes. Impossible de faire quoi que ce soit sans maquette. Par exemple, l'ouverture triangulaire de la grande digue sur l'Aire a été étudiée essentiellement en maquette, et un modèle à l'échelle 1:40 a été réalisé au laboratoire d'hydraulique de l'HEPIA à Genève. La diversité de ces modèles est aussi grande que celle des dessins.

VE Ce travail formel sur la digue est donc absolument raisonné. La magie de la forme se révèle quand elle reste pragmatique mais qu'elle développe son propre dessein. Comment avez-vous dessiné cette rivière?

GD Dès le début des études, les premiers dessins pour exprimer la manière d'aménager le nouveau lit de la rivière étaient un faisceau de lignes de couleurs, évoquant une indéterminable forme à venir, manifestant clairement la conviction de l'impossibilité de fixer à l'avance cette forme. Dans les études ultérieures, cette question est restée ouverte, sans qu'y soit vraiment apportée une réponse satisfaisante. Plus tard, en prévision des plans de terrassement, le dessin a tendu à se simplifier, le nouveau lit du cours d'eau perdant de

cette complexité non prévisible que nous cherchions à préserver. En mai 2007, le colloque *Spatial Recall*, au département de *Landscape Architecture* de l'université de Berkeley, où j'ai présenté le projet de l'Aire, allait avoir des conséquences décisives sur la suite. Matthias Kondolf, géomorphologue fluvial enseignant dans cette université, y donna une conférence critiquant deux manières d'aménager le nouveau lit d'un cours d'eau, celle des ingénieurs et celle des paysagistes, partageant trop souvent la même caractéristique désastreuse d'un lit «fixé» dans une forme donnée. Il y opposa une approche différente: ouvrir un «espace de jeu» suffisant où le cours d'eau, issu cette fois de véritables processus morphogéniques autonomes, atteint cette forme complexe. Comme j'avais eu la prudence de ne montrer que nos premiers dessins, ces faisceaux de lignes incertaines, Kondolf réagit par un vigoureux «*I love your dancing river!*». Je revins de Berkeley avec la certitude que la meilleure chose à faire était de décaper le terrain sur la plus grande largeur possible, et de «laisser faire la rivière». Ce que nous avons fait lors d'une première tentative.

VE Et d'où sont issues les formes en losange que vous avez développées?

GD A la différence d'un projet où un nouveau lit mineur est immédiatement aménagé, le succès d'une telle morphogenèse autonome du cours d'eau dépend des crues de la rivière, seules capables de fournir l'énergie indispensable à l'activation de ce processus. C'est pourquoi, lors de l'étape de réalisation suivante, afin de répondre aux inquiétudes exprimées au sujet de la trop longue durée prévisible du processus, une mise en œuvre alternative a été recherchée, un tracé préparatoire, capable d'amorcer et d'accélérer l'auto-morphogenèse du nouveau lit du cours d'eau. C'est dans les travaux de Pierre-Gilles de Gennes que nous avons trouvé une description de la «percolation», que l'on peut définir grossièrement comme le passage d'un liquide à travers un corps poreux. Ce qui était le cas de notre rivière: eau et graviers. Et ce sont les diagrammes de représentation de ce phénomène, grosso modo une division en polygones, à travers lesquels le liquide se répand de manière aléatoire, qui nous ont incité à chercher un diagramme analogue, adapté à notre problème. Ce diagramme en losanges forme une matrice agissant comme «déclencheur» du processus de la morphogenèse, sans prédéterminer les formes du nouveau lit, la configuration diagonale des sillons devant favoriser les bifurcations des courants d'eau, et générer rapidement la complexité recherchée du nouveau lit. Et c'est la recherche d'un équilibre entre la résistance des rives et l'intensité des courants d'eau qui a

déterminé les dimensions des losanges de la grille, l'épaisseur des strates de décapage des sols, la largeur et la profondeur des chenaux, éléments déterminants auxquels s'ajoute la corrélation entre les dimensions des courbes des anciens méandres de la rivière et celles du diagramme.

<sup>VE</sup> Dans le film consacré au processus, intitulé *Dessiner une rivière*, vous dites que ce n'est pas du Land Art.

<sup>GD</sup> Ce n'est pas du Land Art. Dans les écrits de Robert Smithson sur l'entropie, on voit qu'il était fasciné par la géologie. Il parle du paysage, jamais des arbres. Et dans le fond, lui aussi, il anticipe une destruction de la forme. En ce sens-là, on peut dire qu'on n'a pas fait du Land Art mais quelque chose qui a à voir avec ce phénomène d'entropie qu'il voulait mettre en évidence.

<sup>VE</sup> Plus la grille est ferme, plus la rivière est libre. La recherche de la contrainte pour atteindre l'autonomie est un processus courant dans la quête de la forme architecturale.

<sup>GD</sup> On peut voir une sorte de «leçon de la rivière», dans ce temps laissé à l'évolution d'un diagramme agissant comme amorce de formes à venir. Personne ne peut dessiner la complexité de ce que le diagramme a provoqué. La force inaugurale d'une forme qui se déforme, qui engendre sa propre destruction. Quand on voit cette rapidité d'évolution, comment ne pas penser à la grille urbaine? A New York, la grille reste, et c'est la forme des constructions qui monte, qui s'enfoncé, qui interprète la partition. La grille urbaine qui a l'air d'être une absence de liberté, génère des villes qui vivent plus que ces villes nouvelles où la forme est venue trop vite. Il faut trouver des formes ouvertes, qui sont des lignes de possibles. Et évidemment, dans ce projet de l'Aire, c'est peut-être la chose qui m'intéresse le plus, c'est cela peut-être la leçon de la rivière.

<sup>VE</sup> Est-ce dans la définition de cette forme que se trouve la différence entre l'architecture et l'art?

<sup>GD</sup> Récemment, Robert Cramer, président de la fondation du nouveau quartier du PAV à Genève, a terminé un entretien dans la revue *Interfaces* par un appel: «Nous devons être capables de créer ensemble des quartiers poétiques, de proposer de l'enchantement à la ville, des choses inattendues. Nous n'osons pas encore

le faire, mais insuffler de la poésie dans nos horizons urbains, c'est essentiel» en soulevant alors la très complexe et controversée question des rapports entre l'art et l'architecture. Par «poétique», il ne faut pas entendre une imprécision que le mot véhicule trop souvent, mais comme «la force d'une émotion, d'un mouvement transformateur, où le corps et l'esprit se recomposent, la conscience d'une expérience entre un fait psychique et un fait physique» tel qu'il fut relevé par le compositeur Pascal Dusapin. Alors ce qui est en question, c'est le rapport entre l'art et la vie ou l'expérience quotidienne. En voulant donner à l'art une place au-dessus des contingences, dans un espace sublime au-dessus de tout, on a cru tout lui donner, mais en fait on lui a tout enlevé, on l'a privé de toute puissance d'action sur nos vies. En distinguant les arts et l'utilité, on a empêché l'enchaînement entre les actes de nos vies quotidiennes et l'intensification de ces expériences dans une dimension esthétique. Une capacité d'accroissement de l'être a été amputée en coupant les liens avec un poids du monde, avec sa matérialité. L'architecture, processus intellectuel et technique d'abord, trouve sa réalisation poétique dans une sensibilité à la nature des matériaux, à leurs résistances, textures, couleurs, aussi bien qu'à l'épaisseur des sites qu'elle découvre et transforme. L'architecture est par excellence un art de l'expérience. Nos villes actuelles témoignent hélas des conséquences de l'abandon d'une telle «tension créative».

<sup>VE</sup> Si l'architecture est utile, elle doit être capable d'affronter le défi écologique qui nous incombe. Qu'est-ce que peut concrètement faire une architecture du territoire ou une architecture du paysage?

<sup>GD</sup> Félix Guattari disait déjà en 1989: «Le drame écologique dans lequel est engagée la planète humaine a longtemps été l'objet d'une méconnaissance systématique. Cette période est désormais révolue. À travers des médias devenus hyper-sensibles à la répétition des accidents écologiques, l'opinion internationale se trouve de plus en plus mobilisée. Tout le monde aujourd'hui parle d'écologie: les politiques, les technocrates, les industriels... (...) Or les perturbations écologiques de l'environnement ne sont que la partie visible d'un mal plus profond et plus considérable, relatif aux façons de vivre et d'être en société sur cette planète. L'écologie environnementale devrait être pensée d'un seul tenant avec l'écologie sociale et l'écologie mentale, à travers une écologie de caractère éthico-politique. Il s'agit de faire s'étayer les unes les autres des pratiques innovatrices de recombinaison des subjectivités individuelles et collectives».

Donc nous pouvons très bien participer à cela et comme il le dit, il ne s'agit pas seulement d'environnement mais d'écologie, d'esprit. Ce «jardin rivière» de l'Aire, c'est une scène qu'on a construite avec des points de vue, des situations, des emplacements, des sites où des chocs émotionnels enclenchent une réflexion sur ce qui se passe. Peut-être qu'un acte d'architecture peut jouer un rôle dans une prise de conscience, par la mise en place exacte des choses, les géométries, les positions, les matériaux, les couleurs... Une sorte d'expérimentation sensorielle.

VE Qu'en est-il de l'architecte en tant que professionnel, représentant d'une discipline? Se trouve-t-on face à une perte de légitimité pour laquelle il faut lutter?

GD Je ne sais pas trop. Mais c'est sûrement une tendance en marche, on le voit bien. On ne devient pas architecte pour gagner sa vie, mais pour ne pas la perdre. C'est très différent. Mais le risque est de devenir totalement intransigeant, de se couper de toute expérimentation possible. Et être bloqué, c'est le pire. J'ai travaillé pour Jean-Luc Godard une fois, au moment de *Sauve qui peut la vie*. Il trouvait qu'il y avait dans ce film «un plan de deux minutes que j'aime bien». Je me dis qu'on en est peut-être là aujourd'hui. Que de nos projets, il en restera peut-être une ou deux minutes. Et moi je préfère faire ça que d'arrêter. C'est aussi une manière de résister, de vivre.

VE Est-ce qu'une autre manière de lutter est à travers l'érudition? Vous êtes un architecte qui cherche à comprendre. Vos références touchent à énormément de domaines différents. Vous me rappelez un Aldo Rossi à l'époque où il écrit *L'architecture de la ville*, qui foisonne de citations toutes disciplines mélangées.

GD Vous exagérez... Peut-être ai-je des lacunes dans mon ignorance. Pour moi il y a une autre figure semblable, c'est celle de Colin Rowe. Il critique le modernisme mais il est conscient que la ville historique ne peut pas simplement être reproduite. Il dit que notre tâche d'architecte c'est de savoir combiner un théâtre de la mémoire et un théâtre de la prophétie. Je trouve cela magnifique. J'aimerais que l'Aire soit aussi un théâtre de la mémoire et de la prophétie.

VE Où vous essayez de conjuguer le passé avec l'avenir. Comment abordez-vous cet aspect dans votre enseignement?

GD L'enseignement a joué un grand rôle car ce fut pour moi avant tout un lieu d'explicitation. Et pour une part importante, mais non exclusive bien sûr, nos propres projets étaient souvent soumis à cette sorte d'auto-analyse. Tous ont très vite été conçus dans cette recherche des déplacements possibles à opérer dans un contexte déchiffré, découvert. La Voie Suisse a peut-être porté à son comble ce redéploiement des choses présentes. Nous avons décidé de ne rien ajouter «à ce qui était déjà là», mais d'intensifier des traces, des indices redécouverts dans le site. Notre manière de refuser de suivre l'appel trop lourdement commémoratif de l'événement. Cette réserve a été très mal reçue par certains, la presse genevoise titrant: «Ils n'ont rien fait!» Beaucoup d'autres plans ont suivi, où toujours étaient présentés et commentés ces passages entre une situation, une empreinte, une trace, et ce que le projet y avait changé.

VE Est-ce que l'on peut déduire que vous ne vous êtes pas directement intéressé au paysage, mais que vous y êtes arrivé à travers l'architecture?

GD Question difficile. Je vous ai déjà parlé de cette «invention du paysage» qui fut la mienne au cours de mon enfance. Mais là encore, cette façon de projeter sous l'influence d'André Corboz, faisait peu de cas d'une coupure entre architecture et paysage. Ayant fait mes études à Genève, j'ai été marqué par l'école tessinoise, par Tita Carloni, Peppe Brivio, ou Luigi Snozzi. J'ai connu tous ces architectes vers la fin des années 60. Au début ils étaient très wrightiens, organiques, et surtout Carloni et Snozzi portaient une extrême attention au contexte territorial de leurs planifications. J'ai découvert l'Italie pour la première fois à la fin de ma première année à l'école d'architecture, et depuis, un sentiment ne m'a jamais quitté: dedans et dehors, c'est la même chose. Quand on voit Urbino ou Sienne, paysage et ville, on sait que c'est la même chose. Des campagnes cultivées en terrasses qui deviennent des jardins et des villes. Vittorio Gregotti venait d'écrire *Il Territorio dell'Architettura*, on lisait aussi William Morris. On pensait au rapport entre architecture et terre, paysage, agriculture, travail, en lisant Peter Kropotkin. Et puis, le projet *Roq et Rob* de Le Corbusier à Cap-Martin, où l'on perçoit sa relation complexe au paysage, sa manière de s'y inscrire, de le marcher, mais aussi son intérêt pour les architectures vernaculaires. Dès ce moment-là m'est apparu un thème qui ne m'a jamais quitté, ce *low-rise/high-density*. Dans l'atelier de Marc-Joseph Saugey où j'ai travaillé pendant trois ans, nous avons tenté d'appliquer cette conception, en proposant une sorte de nappe basse et dense qui épousait les inflexions du site.



Lors d'études postgrades à l'*Architectural Association* à Londres, j'ai pris connaissance des recherches d'un centre d'étude à Oxford qui travaillait sur ces questions, le *Land Use and Built Form Studies*. Beaucoup plus tard, Alvaro Siza a réalisé, à Lisbonne et Evora, des groupements de ce type avec une sensibilité exceptionnelle. Ancrant ses constructions sur des traces, des murs abandonnés par la croissance de la ville, il a su y inscrire des œuvres presque intemporelles, subtiles collisions de passé et de présent. Quand je suis revenu à Genève, je suis entré à l'École d'architecture comme assistant, après avoir été charpentier pendant une année.

En 1981, Tita Carloni, directeur de l'école à cette époque, m'a donné carte blanche pour un programme d'invitation à l'école. J'ai invité Luigi Snozzi, Mario Botta, mais aussi des architectes d'Angleterre comme Ralph Erskine, Walter Segal, et puis bien d'autres. Parmi eux, Hermann Hertzberger m'a mis en contact avec l'école du structuralisme hollandais, qui par certains côtés recoupait mes préoccupations d'organisation urbaine. Un peu plus tard, Bernardo Secchi et Hertzberger sont devenus professeurs à Genève, ce qui a ouvert deux filières de relations internationales et d'échanges, en particulier à l'occasion des séminaires *Indesem (International Design Seminar)* vers l'Europe du Nord, et *ILAUD (International Laboratory of Urban Design)*, vers le domaine italien. Dès 1990 et pendant cinq ans, j'ai participé à l'enseignement au Berlage Institute, alors à Amsterdam. Kenneth Frampton, qui avait en charge les recherches théoriques, partageait cet intérêt pour ces systèmes urbains à bas gabarit et haute densité. Je suivais de mon côté les projets territoriaux et paysagers, et nous avons tenté, sans vraiment y arriver, de remédier à ce que Frampton a décrit comme une catastrophe, cette séparation des métiers d'architecte et de paysagiste. J'ai passé beaucoup de temps à la GSD d'Harvard, à Virginia University, en Pennsylvanie ou Berkeley entre autres. J'ai pris connaissance des œuvres de paysagistes comme Garrett Eckbo, Dan Kiley, James Rose, ces fameux « Trois mousquetaires » du paysage américain. Avant qu'on ne parle de *landscape urbanism* ils affirmaient qu'il fallait donner à la dimension paysagère des espaces publics un caractère structurel, au lieu d'en faire un *by product* de l'architecture. Plus tard, la firme de Garrett Eckbo est devenue énorme et ils se sont tournés vers l'écologie. C'est l'époque du livre de Ian McHarg *Design with Nature*, qui rassemble toute une série de considérations de type écologique pour concevoir des établissements humains. Mais c'est aussi l'arrivée massive et dominante d'une sorte d'ingénierie verte, l'abandon d'une complexité du monde, la fin de l'importance donnée à la forme dont on a parlé. Le début de l'écologisme.

<sup>VE</sup> Concrètement, comment votre enseignement à Genève était-il organisé, et comment voyez-vous l'avenir de l'enseignement de l'architecture ?

<sup>GD</sup> A Genève on a vécu un moment passionnant et rare. Malheureusement, cette école n'existe plus, telle que nous avons tenté de la faire vivre. Cette ouverture vers d'autres œuvres, d'autres personnalités nous a alors incités à tenter un regroupement à Genève des personnalités dont nous nous sentions le plus proches, celles dont les recherches nous semblaient être les plus importantes. Le moment peut-être le plus intense, en tout cas pour moi, ce fut, entre 2000 et 2005, ce séminaire *Architecture et Paysage* que nous avons mis en œuvre. Le projet était au cœur de l'enseignement qui était exclusivement fait sous forme de séminaires regroupant, à chaque réunion, l'ensemble du corps enseignant et des étudiants et étudiantes. Plutôt que d'avoir des professeurs qui venaient séparément, ils venaient tous ensemble le même jour, chaque semaine, et tous les étudiants étaient là. On était donc vingt, trente, et on faisait un séminaire tous ensemble. L'enseignement se faisait à la table et au tableau noir, après les séances de travail on était couverts des couleurs des craies. Cette structure d'enseignement était fortement influencée par la pensée de Jean Piaget et son rapport pour l'Unesco de 1971, *Où va l'éducation*, qui préconisait la suppression des facultés universitaires pour des regroupements transdisciplinaires de la recherche et la suppression des notes. D'autre part, nous étions très proches des idées du pédiatre et psychanalyste anglais Ronald Winnicott, sur la créativité et l'importance du jeu dans le développement de l'enfant. Comment, nous qui croyons si fort à ces relations entre le trouvé et le transformé, aurions-nous pu être insensibles à un homme qui déclare « qu'il faut accepter ce paradoxe, qu'un enfant ne peut créer un objet que parce que cet objet existe déjà ». L'enfant trouve un morceau de bois, et il en fait un sabre. Sans ce morceau de bois, pas de sabre.

<sup>VE</sup> Mais il faut être capable de voir ce qui est là. C'est probablement la chose la plus difficile. Sinon, ce sont « des yeux qui ne voient pas » pour revenir à Le Corbusier ...

<sup>GD</sup> Paul Klee a dit « l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible ». Michel Foucault accentue encore : « il faut rendre visible ce qui est visible. »

<sup>VE</sup> Cette période d'enseignement est contemporaine au début du projet de l'Aire. Avez-vous profité de cet environnement pour préciser et travailler l'ébauche ?

<sup>GD</sup> Oui, comme pour l'enfant de Winnicott, le canal trouvé est devenu «jardin rivière». Parce que cette question de la créativité, de ce que nous voyons et faisons des choses du monde, est au cœur de l'enseignement. Cela a sans aucun doute aiguë notre acuité et notre capacité à définir les éléments constitutifs forts d'une intention. Ces examens croisés, venant de savoirs différents, tout cela nous a aidé à le stabiliser. Parce qu'il est fragile, ce projet. Il n'y a pas beaucoup de choses. Des géométries précises, des empreintes, des traces soulignées, mais il n'y a pas tellement d'objets sur place. Il fallait résister au fait de vouloir marquer le site tous les 10 mètres, comme on le voit si souvent. Cet invraisemblable délire d'objets et de couleurs. Il faut savoir laisser chaque promeneur et promeneuse découvrir le paysage, sans lui dire ce qu'il doit voir. Le paysage a besoin de silence.

<sup>VE</sup> Le risque est de devenir trop romantique, en se laissant porter par une idée trop naïve de la nature.

<sup>GD</sup> Oui, c'est ce que vous disiez au début. Dans une discussion entre le philosophe Baptiste Morizot et le naturaliste Gilbert Cochet, qui s'occupe de «ré-ensauvager» la France, ce dernier disait que seul le vivant peut recréer le vivant, la seule chose que l'on peut faire c'est de l'aider, déclencher des processus. Le titre donné à la quatrième étape de l'Aire qui commence ces jours, au cours de laquelle on va démolir un barrage près de Certoux et qui aura pour conséquence de laisser descendre les sédiments et remonter les poissons, sera «l'effacement d'un barrage».

<sup>VE</sup> Cette réalisation se trouve exclusivement à la campagne, en périphérie de Genève. Mais, comment introduire la nature en ville? Tout le monde y voit une solution inespérée. Est-ce que c'est vraiment la chose à faire? Ou alors faut-il abandonner et laisser la ville être la ville, «la chose humaine par excellence»?

<sup>GD</sup> Au moins il faut d'abord se poser ces questions parce qu'on a l'impression qu'aujourd'hui il suffirait de planter des arbres partout. Planter des arbres en ville ce n'est pas si simple avec les réseaux existants. Mais cela pose surtout le problème de l'échelle des villes et des raisons de certaines croissances vertigineuses. Saskia Sassen a décrit peut-être mieux que personne ces processus de destruction des campagnes et d'engorgement dramatique des mégapoles. Donc il faut se poser la question en amont, réfléchir à ces mécanismes de croissance. On fait des expositions sur la question des rapports

villes-campagne. On y prend souvent le *country's side*. On revisite *Broadacre City* de Frank Lloyd Wright. Robert Cramer, dans l'entretien dont nous avons déjà parlé, propose pour le PAV de donner la priorité à des espaces publics arborés, associés à la remise à ciel ouvert des deux cours d'eau qui traversent le site, la Drize et l'Aire, aujourd'hui canalisées. C'est une manière intéressante d'envisager la place des arbres en ville, qui rejoint l'idée de Garrett Eckbo, sur l'importance «structurelle» de ces espaces publics pour la ville. Et de continuer à penser à l'Aire, cette fois au cœur de la ville.

## Georges Descombes

- 1939  
Né à Genève
- 1960–1969  
Études d'architecture  
à l'université de Genève et  
à l'ETH de Zurich
- 1967  
Travaille dans l'atelier  
Beaudouin, Camenzind,  
Nervi, projet du BIT  
à Genève
- 1968–1971  
Travaille dans l'atelier de  
J.-M. Saugey à Genève
- 1972–1974  
Travaille dans l'atelier  
à Londres (GB) de Llewelyn-  
Davies, Weeks, Forestier-  
Walker and Bor, projet du  
centre de Téhéran
- 1973  
Diplôme de l'Architectural  
Association Graduate  
School à Londres (GB)
- 1975  
Fondation du CREX  
(centre de réalisation  
expérimentale) à l'école  
d'architecture de Genève
- 1979–1988  
Parc de Lancy à Genève
- 1987–1991  
Secteur genevois de la  
Voie Suisse le long du lac  
des Quatres-Cantons,  
avec Richard Long, Carmen  
Perrin, Max Neuhaus
- 1990–1995  
Professeur au Berlage  
Institute, Postgraduate  
School of Architecture  
à Amsterdam (NL)
- 1992–1994  
Projet pour la Promenade  
Saint-Antoine à Genève,  
concours, 1<sup>er</sup> prix,  
avec Julien Descombes  
et Mario Cuccinella
- 1994–1998  
Bijlmer Monument  
à Amsterdam (NL), avec  
Herman Hertzberger et  
Julien Descombes
- 1996  
Projet de la rive De Grote  
Rietplas à Emmen (NL)
- 1996–1999  
Masterplan de l'extension  
de l'aéroport de Genève,  
avec entre autres Joan  
Busquets, André Corboz,  
Michel Desvigne, Bernardo  
Secchi
- 1999  
Professeur invité à la  
Harvard University,  
Graduate School of Design,  
Cambridge (US)
- 2000  
Professeur invité  
à l'University of Virginia,  
School of Architecture,  
Charlottesville (US);  
Professeur invité à la  
Katholieke Universiteit,  
Instituut voor Stedenbouw  
en Ruimtelijke Ordening,  
Leuven (BE)
- 2003–2007  
Cour du Maroc à Paris (FR),  
concours sur invitation,  
1<sup>er</sup> prix, avec Michel Corajoud,  
ADR architectes et LEA
- 2004–2011  
Place nautique à Lyon (FR),  
concours sur invitation,  
1<sup>er</sup> prix, avec ADR architectes
- 2005–2011  
Promenade de Saône  
à Lyon (FR), concours sur  
invitation, 1<sup>er</sup> prix, avec  
ADR architectes
- 2007–2015  
Restauration de la rivière  
Aire à Genève, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup>  
phases, avec l'équipe  
Superpositions
- 2012  
Goen Lint Park à Ostende  
(BE), avec ADR architectes  
et Technum;  
Parc urbain Aire à Saint-  
Julien (FR), avec ADR  
architectes et Grumbach  
architecte;  
Regents Lecturer  
à l'University of California,  
School of Architecture  
Berkeley (US)
- 2013  
Quai des Matériaux  
à Bruxelles (BE), avec ADR  
architectes et Technum
- 2014  
Dok Zuid museums gardens  
à Anvers (BE), avec ADR  
architectes et Technum
- 2015  
Prix *Schulthess*  
*Gartenpreis* pour le projet  
de l'Aire, Zurich;  
Prix culturel Fondation  
Leenaards Lausanne
- 2016–2023  
Stiemerbeck River Valley  
à Genk (BE), avec ADR  
architectes et Technum;  
Restauration de la rivière  
Aire à Genève, 4<sup>e</sup> phase
- 2018  
Prix Européen du Paysage  
pour le projet de l'Aire,  
Conseil de l'Europe  
à Strasbourg (FR)
- 2019–2023  
Groeninge Museum  
extension à Brugge (BE),  
concours sur invitation,  
1<sup>er</sup> prix, avec Robbrecht  
en Daem

## Victoria Easton

- 1981  
Née à Lausanne
- 1999–2005  
Études d'architecture  
à l'EPFL Lausanne et  
à l'ETH Zurich;  
obtention du master en  
architecture à l'ETH Zurich
- 2005–2008  
Architecte, chef de projet  
à l'agence Christ &  
Gantenbein
- 2008–2010  
Assistante du  
Prof. Jean-Paul Jaccaud  
à l'EPFL Lausanne
- 2010–2015  
Assistante de E. Christ  
et C. Gantenbein  
à l'ETH de Zurich;  
direction de la recherche  
*Typology*
- Depuis 2011  
Auteure indépendante,  
contribution à divers  
magazines ou monographies  
d'architecture
- Depuis 2012  
Associée de l'agence  
Christ & Gantenbein
- 2015–2017  
Assistante de recherche  
au Harvard GSD,  
Cambridge (US)
- 2016  
Curatrice de l'exposition  
*The Books of the  
Architecture of the City*  
à l'Istituto Svizzero Milano  
(IT) et à l'EPFL Lausanne
- Depuis 2017  
Membre de la Commission  
fédérale d'art, et du jury  
des Swiss Art Awards  
pour l'art, la médiation et  
l'architecture
- Depuis 2018  
Chargée de recherche  
à l'ETH Zurich
- 2020–2021  
Curatrice adjointe  
du premier pavillon  
de l'Ouzbékistan  
à la Biennale d'architecture  
de Venise (IT)

Georges Descombes

photographié par

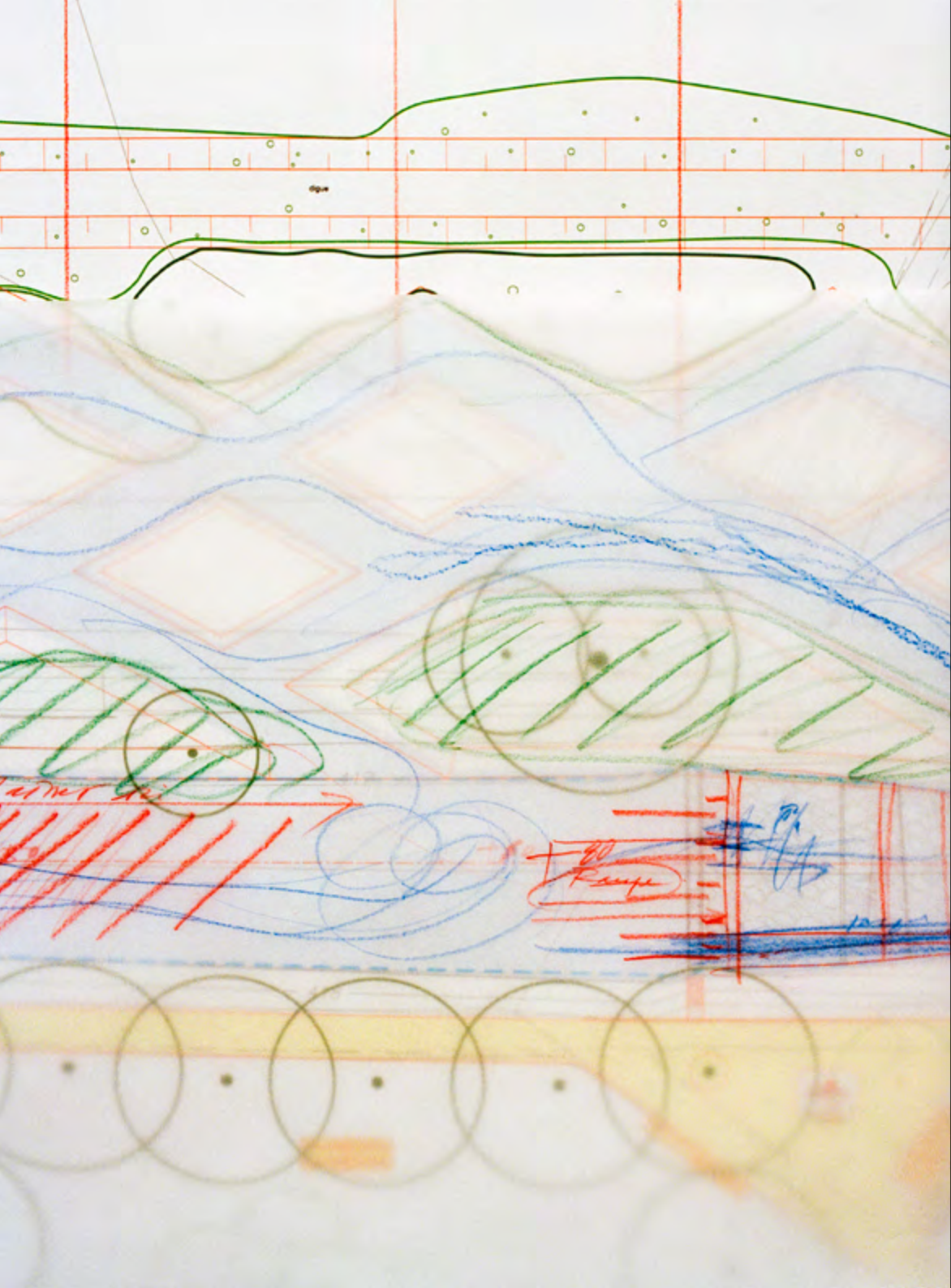
Karla Hiraldo Voleau



















# Esther Eppstein



## Kunst braucht Raum und Zeit

Ich kann mich noch gut daran erinnern, wie ich vom schwarzen Schriftzug mit Kleinbuchstaben auf dem Schaufenster angezogen war. Dass das kleine A ein kleines E war und die Schrift so angebracht war, wie ich es von anderen Etablissements in der Umgebung kannte. Noch war ich nicht so lange in Zürich, kannte jedoch bereits jede Ecke im Quartier. Gegenüber hatte ich gerade in einer Autogarage eine Ausstellung mit meinen Zeichnungen von allen Migros-Filialen in der Stadt Zürich organisiert. Ich bin mir sicher, dass ich Esther erzählte, wie ich täglich die Milch in einer anderen Filiale einkaufen ging und die Rückseite der Tetrapak als Zeichenpapier verwendete. Bestimmt war sie leicht irritiert, doch schneller, als ich dachte, gehörte ich irgendwie dazu zum message salon. Esther interessierte sich allerdings nicht nur für mich als jungen ambitionierten Künstler, sondern auch für die Design-Projekte meiner Freundin. Sie machte und macht da keine Trennung, weil Menschen verbinden, und lud uns zusammen für eine Woche ein, ihren Wohnwagen im Appenzell zu betreuen. Und so ging unsere Freundschaft immer weiter und weiter. Uns verbindet das Staunen über die Stadt, das Spielen mit der Rolle der Künstlerin in der Gesellschaft, wir sind beide gut im Machen und Machenlassen, darin, einen einfachen Rahmen zu schaffen, in dem man sich begegnen kann. Tatsächlich bin ich ein wenig stolz, Esther bereits so lange zu kennen und mit ihr dieses Gespräch zu führen.

Anfang Januar haben wir uns bei mir zu Hause zum *Zmittag* getroffen, um das Gespräch vorzubereiten, und das *Zmittag* ging dann nahtlos in ein *Znacht* über. Das darauffolgende Gespräch über Zoom hat uns beide nicht ganz glücklich gemacht. Esther weiss Situationen präzise festzuhalten, auch wenn sie anderen Künstlerinnen und Künstlern immer viel und gerne Raum gibt, um sie machen zu lassen. So haben wir das Gespräch während vier Wochen über Google Docs im Pingpong-Verfahren verfasst.

Zürich ist für dich Sowohl-als-auch: dein Zuhause, Arbeitsmaterial und Display. Du verfügst über einen siebten Sinn für die Entwicklung dieser Stadt. Warum bist du in letzter Zeit öfters im Restaurant und Café Schlauch im Niederdorf anzutreffen, obwohl jede Woche irgendwo ein neues Lokal eröffnet?

Esther Eppstein

Unterdessen sind Restaurants ja vor allem zu... Tatsächlich aber zog es mich auf meinen Spaziergängen während des vergangenen Herbsts vermehrt ins Niederdorf zurück, dieses für die Touristenschar geputzte Quartier, das von der coolen Szene eher gemieden wird. Das einst verruchte Niederdorf war zu meiner Jugendzeit das Quartier der Künstlerinnen und Künstler, der schrägen Vögel und aufregenden Damen in Strapsen. Hier hockten Stadtoriginale in den vollgerauchten Beizen, und hier schleppte mich mein Vater als Kind in die Malatesta-Bar, wo ich auf dem Tresen tanzte und Münzen einsammelte. Im Rosenhof hatte ich meinen ersten Auftritt als Schlangenmensch im Kinderzirkus und als Sek-Schülerin verkaufte ich lautstark die WOZ am Stüssihof, ich wurde während der Opernhaus-Krawalle am Limmatquai mit Tränengas eingenebelt und später knüpfte ich als Post-Punk in der Züri-Bar und auf dem Hirschenplatz erste Kontakte in die noch überschaubare und versteckte Szene der späten 1980er-Jahre. Vielleicht ist es auch ein bisschen Nostalgie und *back to the roots*, ich denke zurzeit viel darüber nach, wie sich die Kulturszene und die Stadt verändert haben.

SK Ach so schade, damals kroch ich noch in Bern durch die Lauben. Bin mit der bernischen Resilienz gross geworden, dem Warten von Verhältnissen, dem Wahren der Macht. Dem Vergangenen wird mehr Wert zugemessen als dem Kommenden. Wie siehst du das Zürich von heute und seine Qualitäten?

EE Mittlerweile ist Zürich eine kleine Metropole geworden und trotzdem ein bisschen provinziell geblieben, was auch charmant ist. Zürich hält sich natürlich für den Nabel der Welt. Für mich ist es ein guter Ort, hier kann ich Dinge zum Laufen bringen, hier habe ich mein Netzwerk, meine Wurzeln und Geschichte. Zürich ist die Stadt des Geldes, der Medien, es gibt Mittel und Aufmerksamkeit. Das habe ich im Dienst der Sache und der Kunst genutzt und davon profitiert.

SK Mit dem message salon an der Ankerstrasse und dem Perla-Mode hast du massgeblich zur Entwicklung des Kreis *Cheib* (Kreis 4) beigetragen. Was ist dies für ein Gefühl,

sowohl ein künstlerisches Werk zu schaffen als auch die Wahrnehmung eines ganzen Quartiers mitzuprägen, dieses zu enttabuisieren und in den Fokus der Öffentlichkeit (und der Investoren) zu rücken?

EE Das ergab sich aus der Voraussetzung, dass die Stadt sich Mitte der 1990er-Jahre neu erfinden musste, nach niedergeschlagenen Jugendunruhen und Krawallen, der Auflösung der Drogenszene am Bahnhof Letten, der Abwanderung der Industrie. Die Stadtkreise 4 und 5 hatten als Problemquartiere einen schlechten Ruf. Hier gab es leer stehende Ladenlokale oder Industriehallen, Zürich war im Umbruch. Der Fall der Mauer war auch im verknorzten Zürich angekommen. Diese Stimmung der Veränderung hatte mich getragen, es war nicht klar, was kommt, aber wir wollten zusammenkommen und organisierten unsere eigenen Räume und Treffpunkte, denn es gab nichts, und so begann die prägende und einflussreiche Zeit der Off-Spaces in Zürich. In kurzer Zeit war message salon ein angesagter Treffpunkt, nicht nur in der Kunstszene. Es kreuzten auch immer öfter Sammlerinnen, Galeristen, Kuratorinnen oder Journalisten auf, *high* und *low*, man traf sich im message salon. Es galt als abenteuerlich, sich in die wenig attraktive No-go-Area zu wagen. Dass sich Kulturschaffende in problematischen Quartieren niederlassen, ist ja auch kein explizites Zürcher Phänomen. Stadtentwicklung sowie Subkultur- und Kulturleben waren und sind miteinander verbunden. Eine Stadt als ein lebendiger Organismus in stetiger Veränderung ermöglicht Frei- und Zwischenräume. In der reichen und teuren Stadt Zürich sind es die Provisorien, die jene Lebendigkeit und Beweglichkeit haben, die in der Institution zwangsläufig verloren gehen.

SK Als ich dich Ende der 1990er-Jahre kennenlernte, hattest du gerade den message salon eröffnet. Natürlich war ich angezogen, weil der Raum eine mir unbekannte Mischung aus szeniger Coolness und familiärer Atmosphäre ausstrahlte. Deine beiden Kinder waren auch immer mit dabei. Du wurdest für uns zu einem Rollenmodell, dass man als junge Mutter auch eine aktive Künstlerin sein und einen Ausstellungsraum betreiben kann. Dass mit der Familie nicht aller Glamour flöten geht. Wie kam es dazu? Warum gerade zu diesem Zeitpunkt?

EE In der Tat war die junge Mutterschaft der Grund dafür, dass ich überhaupt einen Kunstraum eröffnete. Ich musste raus aus dem isolierten Hausfrauendasein, wollte mich mit Leuten treffen und

zusammen Kunst machen. Meine Ausbildung an der Fachklasse Grafik in Luzern hatte ich nach einem längeren Warschau-Aufenthalt abgebrochen und war danach in illegalen Kellerbars und besetzten Häusern herumgehangen. Ich wusste gar nicht, was aus mir werden sollte, einfach nur Mutter zu sein, konnte ich mir nicht vorstellen. In Luzern hatte ich mit «Kunsti»-Freundinnen bereits ein paar Aktionen und Konzerte in Altbauwohnungen und Kellern organisiert. Zu dieser Zeit gab es noch keine Kunstdiplome, die Definition, jetzt Künstlerin zu sein, konnte man sich nur selber geben, indem man es einfach machte, einen Ort zum Kunstraum erklärte, einen handgemachten Flyer koptierte und paar Biere kaufte. Mit einer Freundin funktionierte ich unser Atelier am Rennweg, ein Showroom im ersten Stock mit Spannteppich und Schaufenstern, zum Kunstraum Monotony um und wir luden Bekannte ein, auszustellen. Monotony war eine kurze Episode, danach zog ich weiter an die Ankerstrasse und nannte meinen neuen Kunstraum message salon in Anlehnung an die damals zahlreichen Massagesalons im Quartier. Irgendwie Kunst zu machen, ein Künstlerleben zu führen, Kunst und Leben zusammenzubringen, das war meine Vision. Von Beginn weg war message salon auch ein Familienprojekt, alle waren involviert. Weitere junge Künstler-Eltern gehörten zum Umfeld, wir halfen uns aus, ob mit Ausstellungen oder Kinderbetreuung. Man musste sich selber organisieren. Message salon wurde so auch zu einem Treffpunkt der Kinder, die im Umfeld der Kunstszene und mit message salon gross wurden. Ein paar dieser Kinder haben später als junge Erwachsene in der Perla-Mode ausgestellt. Ich wollte einen Ort schaffen, wo Menschen unabhängig ihrer Herkunft oder ihres Alters zusammenkommen.

<sup>SK</sup> Heute würden wir von gelebter Inklusion und Diversität sprechen. Kannst du mir sagen, wie deine Herkunft dein Verständnis von Gesellschaft, deine Sicht auf die Kunst und die Künstlerinnen und Künstler geprägt hat?

<sup>EE</sup> In meiner Kindheit bin ich bereits früh mit der Kunstwelt in Kontakt gekommen, meine Eltern haben Kunst von Zürcher Künstlerinnen und Künstlern gesammelt, Kulturschaffende aus allen Richtungen gehörten zum Freundeskreis. Meine Schwester und ich wuchsen in einem Haus voller Kunst auf. Meine Mutter war Grafikerin, sie hatte ebenfalls in Luzern an der Fachklasse Grafik gelernt, und mein Vater war seit den späten 1940er-Jahren Teil der damals noch kleinen Zürcher Kunstszene, als Tausendsassa, Entertainer, Organisator, Künstlerfreund. Er war in Zürich geboren und im Langstrassenquartier, dem «Schtetl an der Sihl», aufgewachsen. Seine Jugend in

Zürich war überschattet vom Krieg und dem Überleben in der Schweiz, als Ausgestossener, als Staatenloser ohne Rechte, als Jude. Man liess ihn seine Herkunft spüren. Er erlebte Diskriminierung und als der Krieg vorbei war, dauerte es noch einige Jahre, bis er endlich das Schweizer Bürgerrecht erhielt. Er fand neue Freunde in Künstlerkreisen, die er auf der Radrennbahn in Oerlikon getroffen hatte. Eine Fortsetzung seiner Karriere im Radsport, so wie er sie vor dem Krieg begonnen hatte, war unmöglich geworden. In der Kunstwelt fand er, der nirgends dazugehörte, eine Art neue Heimat. Wenn ich darüber nachdenke, war dies wohl eine starke unbewusste Prägung für mich. Denn etwas, das ich von klein auf eingeimpft und vorgelebt bekam, ist: Kunst ist ein Ort der Freiheit, Kunst und Kunstschaffende sind wichtig und wertvoll für die Gesellschaft, ein Künstlerleben ist eine Option, Kunst braucht Freunde und Solidarität.

<sup>SK</sup> Ich spüre bei dir eine grosse Wertschätzung gegenüber der Herkunft, dem Umfeld, in dem du aufgewachsen bist, der Zürcher Luft inklusive Tränengas, die du weiterhin täglich ein- und ausatmest. Du hast «die Scholle» der Familie übernommen und bewirtschaftest diese weiter. Wie ging und geht dies zusammen mit der Attitude einer Punkerin? Das möchte ich gerne verstehen.

<sup>EE</sup> Unter Punk-Attitude verstehe ich eher eine grundsätzliche Haltung, im Sinne von *do it yourself*. Es war meine Absicht, rund um den physischen Raum message salon ein Netzwerk und eine neue Szene, eine Art Kunstfamilie als soziale Skulptur zu kreieren.

<sup>SK</sup> Ich würde behaupten, dass sich die Antriebskraft für deine künstlerische Praxis aus einer konstanten Spannung zwischen Autonomie und Solidarität speist. Von 2006 bis 2013 hast du den Kunstraum Perla-Mode an der Langstrasse geführt. Für mich war das Perla-Mode immer so etwas wie ein kleines Löwenbräukunst-Areal. Wo früher Mode verkauft wurde, da gab es jetzt eine Galerie, einen Ausstellungsraum, ein Kino, einen Zines-Shop, eine Bar und viele Partys. Da waren ganz viele Players involviert. Ist *do it yourself* wirklich so zu verstehen, dass du jeden Nagel selbst eingeschlagen hast?

<sup>EE</sup> DIY meint in meiner Definition, selbst zu bestimmen. Es braucht keine Autorität, die mich dazu ermächtigt. DIY heisst, Spass zu haben mit den Mitteln, die zur Verfügung stehen, und sich nicht von

Konventionen bremsen zu lassen. Es gibt diese Skizze in einem Buch über Punk-Rock, sie zeigt in ein paar Strichen einen Gitarrenhals mit drei Akkorden und dazu gekritzelt die Aufforderung: «*Now Form a Band!*» Wir waren ein selbstverwaltetes Haus. Wir haben alles gemacht, von Ausstellungen programmieren, Geld auftreiben, gemeinsame Eröffnungen organisieren, Party-Siff putzen und Heizöl bestellen bis zu Verhandlungen mit dem Vermieter oder der Polizei. Perla-Mode war ein Zusammenschluss diverser Akteurinnen und Persönlichkeiten aus der kreativen, experimentellen Szene in Zürich, mit meinem Kunstraum message salon war ich eine davon. Über die Jahre gab es zahlreiche Wechsel und während ich mich konstant für das Haus und die Idee dahinter weiter engagierte, wurde ich in der Öffentlichkeit zunehmend als das Gesicht von Perla-Mode wahrgenommen. Perla-Mode war auch deshalb über die Jahre hinweg so erfolgreich, weil es die diversen Szenen und Genres eingebunden hat. Mein Credo war Inklusion, anstatt sich abzugrenzen und in Konkurrenz aufzubreiten, und dabei auch immer wieder neue, junge Kräfte ins Haus zu holen, um nicht zu erstarren. Perla-Mode bestand aus eigenständigen Zellen mit ihrem jeweiligen Programm und entsprechendem Umfeld. Wir rauften uns zusammen, betrieben gemeinsam ein ganzes Eckhaus, das ehemalige jüdische Textilgeschäft «Perla-Mode» von Rubinfeld mit Ladenlokal, Schaufenster, Dachterrasse und mehreren Stockwerken, an der berühmtesten Strasse im interessantesten Quartier der Stadt. Der Standort war entscheidend, das Kulturhaus als ein unübersehbares, selbstbewusstes Statement der unabhängigen Kunstszene erhielt hier grösstmögliche Aufmerksamkeit und Sichtbarkeit.

<sup>SK</sup> Ist der message salon als Bild für einen Gemeinschaftsraum in einer liberalen Gesellschaft zu verstehen und verkörpern die Künstlerinnen und Künstler darin die Prototypen des Individualismus? So im Sinne von, wenn Gemeinschaft unter ihnen möglich ist, dann doch bitte auch unter allen ändern, die in Einfamilienhäuschen wohnen und mit dem Auto zur Arbeit fahren.

<sup>EE</sup> ...Als Ideal, ja!... Doch... um es mit den Worten von Bertolt Brecht zu sagen, ... «die Verhältnisse, sie sind nicht so». Spiessigkeit im Denken, eine Art von Schrebergärtchenmentalität, findet sich in der Kunstwelt ebenso. Kunschtchaffende brauchen ihre Gemeinschaft, um die Auseinandersetzung zu proben, doch die *Bubbles*, die nun immer kleinteiliger werden und sich nur noch über Abgrenzung zum anderen definieren können, das ist nicht gut für die Kunst. Und nicht gut für die Entwicklung einer diversen Gesellschaft. Ich sehe

auch die Institutionalisierung der Kunst, die Vereinnahmung und Einbindung der Kunschtchaffenden, den Druck, sich einem gewissen Mainstream anzuschliessen, kritisch. Die Deutungshoheit über die Kunst ist den Künstlerinnen und Künstlern irgendwo zwischen coolem Hype, Star-Kurator und Kreativwirtschaft entglitten. Wer definiert künstlerischen Erfolg? Der Markt und die Kulturförderung zwingen den Kunschtchaffenden einen andauernden Produktionsdruck auf. Doch wir Kunschtchaffenden funktionieren ganz anders. Kunst braucht Raum und Zeit, braucht die Freiheit zum Experiment und dabei auch die Möglichkeit, zu scheitern.

<sup>SK</sup> Letzte Nacht habe ich mir vor dem Einschlafen die monströse message-salon-Publikation mit Auszügen aus deinen Fotoalben Seite für Seite angeschaut. Obwohl sie 2016 erschien, habe ich bisher noch nie darin geblättert. Du fotografierst jetzt seit 25 Jahren «deine Familie», auch die künstlerischen Arbeiten, doch hauptsächlich die Menschen, wie sie sich in dem von dir geschaffen Umfeld bewegen. Dabei bist du immer nah dran. Was willst du damit festhalten? Welche sind deine Referenzen, deine Kriterien, nach denen du fotografierst, auswählst und die Fotografien ordnest?

<sup>EE</sup> Ich war in jeder Hinsicht inspiriert von Gertrude Steins Salon im Paris der Jahrhundertwende. Weshalb ich ja auch meinen eigenen Salon wollte. Die Fotografien aus dem Pariser Salon sind in die Kunstgeschichte eingegangen und ich wollte das Treiben in meinem Salon und damit auch einen Zeitabschnitt der Zürcher Kunstgeschichte festhalten. Andy Warhol hat mit der Factory ebenfalls eine Art von Salon geführt und dies ununterbrochen fotografiert und dokumentiert. Mir war von Beginn weg bewusst, dass das, was nicht dokumentiert ist, vergessen geht, insbesondere wenn es sich um etwas Flüchtiges und Immaterielles handelt, wie ich es vorhatte. Message salon ist in gewisser Weise ein Gesamtkunstwerk. Die Künstlerinnen, die Ausstellungsbesucher, die Partygäste sind Teil einer ewigen Performance. Wer bei mir zu Besuch kommt, wird fotografiert, eine Art Tauschgeschäft. Es ist klar, dass in meinem Raum auch meine Regeln gelten. Die belichteten Filme gehen ins Labor, erst Wochen später kommen die entwickelten Fotos zurück. Einzelne Fotos tauchen bis heute in wechselnden Kombinationen als Elemente in message-salon-Installationen und -Settings auf, die auf das Archiv und die Geschichte verweisen. Die Fotoalben waren anschliessend exklusiv im message salon zu sehen, nirgends sonst, es gab keine digitale Version davon.



<sup>SK</sup> Du hast also quasi die Effekte von Facebook und Instagram analog vorweggenommen?

<sup>EE</sup> Gewissermassen, ja. Es war die Zeit vor Social Media und im message salon konnte man sich im Album wiederfinden und Bekannte wiedererkennen – oder sehen, was man alles verpasst hatte und wer sonst noch ein und aus ging. Die konstant wachsende Anzahl der Alben war sozusagen ein analoges Facebook, noch bevor es Facebook gab. Die Menschen entdeckten sich im Album und begriffen sich als Teil von etwas Grösserem, das nur durch ihren Beitrag und ihre Anwesenheit existiert und zu einem Ganzen wird. Während der acht Jahre in der Perla-Mode editierte ich die Bilder jeweils fortlaufend, chronologisch in Einsteckfotoalben à jeweils 100 Fotos. Sobald ein Album voll war, habe ich es im message salon, im ersten Stock der Perla-Mode, zur Ansicht aufgelegt, und als ich Perla-Mode verliess, waren es 58 Alben. Diese Alben waren die Grundlage für das Buch.

<sup>SK</sup> Nächste Woche werden wir die erste Runde der Swiss Art Award 2021 jurieren. Meine Jury-Kollegin Laura Arici sendete uns gestern einen Bericht mit dem Titel *The rise of bad figurative painting*. Die *zombie figuration*, die Interpretation von Klassikern mit der Zugabe von schlechtem Geschmack, ist aktuell *the hottest shit* auf dem Markt. Welche Trends hast du in den letzten 25 Jahren im message salon kommen und gehen sehen? Wird davon etwas bleiben und auch auf dich abstrahlen oder eher Staub ansetzen?

<sup>EE</sup> In den letzten Jahren ist der Kunstbetrieb zunehmend zu einer atemlosen Entertainment-Maschine verkommen, die verwertbare Produkte ausspuckt – immer im Wettbewerb um den neusten *hot shit*, um die besten Rankings, die grösste mediale Aufmerksamkeit. Mir aber fehlen zunehmend die Freiräume für Experimente, das Unfertige, das Widerspenstige, da wo noch nichts sicher, festgelegt und definiert ist. Die Pandemie hat vorerst einen brutalen Stopp gebracht. Wir sollten nun alle darüber nachdenken, was wir hier eigentlich machen. Könnte es sein, dass wir in einer Zeitenwende sind? Diese Pandemie ist ein Bruch, noch ist offen, wohin es geht. Und obwohl ich in grosser Sorge bin um die junge Generation der Künstlerinnen und Künstler, die jetzt mit Kunst, Gemeinschaft und Gesellschaft experimentieren und unterwegs sein müsste und stattdessen zu Hause auf dem Sofa sitzt und eine soziale, wirtschaftliche und ökologische Krise auf sich zukommen sieht, habe ich eben auch ein Urvertrauen in die Jugend und in die Kraft

des Undergrounds. Meine Vision: Nach 2022 starten die *Roaring Twenties* und all die aufgestaute Energie und Kreativität wird explodieren.

<sup>SK</sup> Du hast auf dem Tresen der Malatesta-Bar getanzt, die WOZ am Stüssihof verkauft, warst Partyqueen und Mutter, Türsteherin vor dem eigenen Lokal, die letzten Jahre lernten wir dich als Madame l’Ambassadeur neu kennen. Du hast einen roten Pullover mit deinem Porträt im Che-Guevara-Stil produzieren lassen. Auch wenn dir die Unsicherheiten, das Unfertige, das Widerspenstige fehlen, auf deine Werte ist Verlass. Sag, welche Rolle wirst du 2022 spielen, wenn all die aufgestaute Energie explodiert? Wählst du deine Rollen oder wählst dich die Gunst der Stunde?

<sup>EE</sup> Diese Frage beschäftigt mich auch und ich habe keine Antwort darauf. Es ist etwas zwischen einem Weg, der kontinuierlich weiterführt, eine Art Schicksal als Kind dieser Zeit, und dem Abenteuer, sich diesem nicht zu verschliessen, sich auf unbekanntes Terrain vorzuwagen, mutig zu sein. Meine Energie verändert sich, ich habe ein anderes Tempo.

<sup>SK</sup> Wow, der Blick in die Zukunft führte zur kürzesten Antwort! Schauen wir also nochmals zurück oder gehen wir zumindest vom Heute aus. Wie gross ist dein Kleiderschrank? Wie viele Gürtel besitzt du? Gibt es mehrere Esther Eppsteins, die Private, die Künstlerinnen, die Madame l’Ambassadeur; und ganz vergessen, es gibt ja auch noch Sistaesta? Wie sind diese Identitäten entstanden? Befolgst du Auftrittsregeln? Danke, wir haben da einiges gemeinsam. Würde ich immer noch Stefan Keller heissen, dann würde ich dich jetzt wohl nicht interviewen.

<sup>EE</sup> Ich stelle mich hin, auch vor «meine» Künstlerinnen und Künstler. Und wenn ich schon im Scheinwerferlicht stehe, dann bitte mit Style und Glamour, *there’s no business like showbusiness!* Mir ist bewusst, dass ich mich damit aussetze, verletzlich und angreifbar mache, damit aber auch die Künstlerinnen und Künstler ermutige, ihrerseits etwas zu riskieren. Exzentrik und Showtime, noch dazu einer Frau, das ist hierzulande nicht gern gesehen, obwohl es doch insgeheim bewundert wird, denn es gilt als die schönste Tugend, bescheiden zu sein. Ich war in meiner Jugend Fan von Nina Hagen und bei Madonna sah ich, dass eine Frau Boss sein kann. In meinem

geheimsten Innern schwebt mir noch immer so etwas wie Molières Theatertruppe oder der Zirkus vor. Das Kunsthaus Perla-Mode war dieser romantischen Vorstellung zeitweise schon sehr nahegekommen. DJ Sistaesta ist ein weiteres Mitglied dieser Zirkustruppe, zuständig für die Party. Mein DJ-Set ist meine seit dreissig Jahren wachsende Vinyl-Single-Sammlung, mit ewigen Discohits, vergessenen Rockhymnen, Pop, Schlager, Punk, Trash. Ein Spiel mit *high* und *low* und die pure Lust am Spass haben. Als DJ bringe ich die Party aktiv in Gang, auch hier geht es darum, die Menschen zusammenzubringen und einzubeziehen, der Dancefloor als eine Bühne, alle spielen mit und alle tanzen, irgendwie!

<sup>SK</sup> Romantisch, stimmt, im Perla-Mode war spürbar, dass etwas zu Ende geht. Es fühlte sich an wie ein sehr langgezogener Moment, der Moment, an dem die Party kippt, wenn einem dämmert, dass man am nächsten Tag wieder zur Arbeit muss. Man zehrt von den Reserven, verklärt vergangene Zeiten, fühlt sich jünger, als man es in Wirklichkeit ist. Wie ging es danach weiter?

<sup>EE</sup> Nach der Perla-Mode war für mich das Format «Ausstellungsraum» an ein Ende gekommen und ich wollte einen Bruch. Ich spürte ein zunehmendes Unbehagen gegenüber dem Kunstbetrieb, das konstante Ringen mit der lokalen Kulturpolitik hatte mich ermüdet und ich fühlte mich ausgebrannt von den turbulenten Jahren an der Langstrasse. Ich verschwand für längere Zeit nach Tel Aviv, um «nichts zu tun», mich umzuschauen, in der Szene unterwegs zu sein, neue Freundschaften zu schliessen. Als Künstlerin bin ich immer im Dienst und ich spürte eine Dringlichkeit zur Veränderung, suchte neue Inspiration, wollte zur Besinnung kommen und abtauchen. Meine Kinder waren nun erwachsen und ich konnte erstmals länger raus aus Zürich. In Tel Aviv entwickelte ich die Idee zu message salon embassy, einer Art von «Artist Run Artist Residenz». Madame l'Ambassadeur nimmt ihre internationalen Gäste mit auf Expedition in die Zürcher Kunstszene. Es geht nicht darum, im Atelier Kunst oder Ausstellungen zu produzieren, sondern um Freundschaft, die Pflege des Künstlernetzwerks und die gemeinsam verbrachte Zeit. Message salon embassy ist ohne festen Standort, nistet sich temporär da oder dort ein. Recherchereisen, das Erforschen der Kunstszene und des Undergrounds der jeweiligen Städte ist ebenso eine Tätigkeit von Madame l'Ambassadeur. Die Figur Madame l'Ambassadeur verkörpert die Idee der Embassy, ihre Anwesenheit definiert den Raum und das Happening, da wo Madame l'Ambassadeur ist, ist message salon embassy.

Es ist auch ein ironisches Spiel mit der Aneignung von Begriffen aus der Diplomatie, ein performatives Moment, wenn ich mit meinen Gästen in der Szene unterwegs bin, Begegnungen vermittele oder Visitenkarten tausche.

<sup>SK</sup> Es gefällt mir, wie du von «deinen» Künstlerinnen und Künstlern sprichst. Ich habe die Namen nicht gezählt, doch es müssen über 100 sein, welchen du in den letzten 25 Jahren deinen Freiraum für künstlerische Experimente zur Verfügung gestellt hast. Du hast mir auch schon gesagt, dass du «eine Begegnung» brauchst, bevor du jemanden einlädst. Du meinst eine Begegnung mit dem Menschen und nicht mit dem Werk, richtig? Hast du Beispiele für solche Begegnungen?

<sup>EE</sup> Message salon ist kein *White Cube*, sondern aufgeladen von meiner Person und allem, was im message salon bereits stattgefunden hat. Die Künstlerinnen und Künstler werden von mir eingeladen. Dabei gibt es jene, die ich unterwegs in der Szene beobachte, und andere kommen auf mich zu. Was mich zunächst jedenfalls nicht interessiert, ist ein Portfolio. Ich habe immer wieder junge Kunstschaffende eingeladen, obwohl ich nicht wirklich verstehe, was diese machen, ob das jetzt was ist oder nicht, oder ich fühle mich herausgefordert, irritiert und irgendwie berührt. Es braucht den gewissen Twist, etwas, das ich nicht genau beschreiben kann. Eine Begegnung an einer Grillparty, das vertiefte Gespräch an einer Bar in einem Kunstraum oder eine zufällige Beobachtung auf dem Dancefloor haben mich neugierig gemacht. Ich biete den Rahmen, den Raum, meine Erfahrung, Hilfe und Loyalität und im Gegenzug erwarte ich Verständnis und Respekt für den Kontext und für meine Rolle und Regeln. Es geht im message salon nicht nur um junge Kunst. Eine künstlerische Laufbahn zu begleiten, mit aufzubauen, gemeinsam zu wachsen, dranzubleiben und immer besser zu werden in dem, was man tut, ist genauso wichtig. Einzelne Namen tauchen nur einmal, andere über die Jahre regelmässig oder sporadisch auf – im Monotony, im message salon Wohnwagen, im message salon am Rigiplatz, in der Perla-Mode, bei message salon embassy. Das Schönste ist es, etwas Gemeinsames vollbracht zu haben und Teil zu haben an dieser Welt, in dieser Zeit, die wir mitgestalten können, wenn wir es nur einfach machen, uns einmischen, etwas wagen, den Raum beanspruchen und sichtbar sind.

## Esther Eppstein

Esther Eppstein, geboren 1967 in Zürich, ist Künstlerin, Kunstvermittlerin, Gastgeberin und unter dem Namen Sistaesta auch DJ. Message salon ist seit 1995 ihr Kunst- und Kunstraumprojekt, welches sie mit der Figur Madame l'Ambassadeur 2015 zur message salon embassy, einem Artist-Run-Artist-Residency-Projekt, und den message salon embassy Zines, einer eigenen publizistischen Reihe, erweitert hat. Für ihr Werk wurde Esther Eppstein mehrfach ausgezeichnet, unter anderem mit dem Swiss Art Award (2003 und 2006), einem Stipendium der Stadt Zürich für Kunstvermittlung (2011) sowie mit dem Förderpreis des Kantons Zürich, Bereich Musik, Tanz und Theater (2014) und der London Residency von Landis & Gyr (2019). Werke von Esther Eppstein befinden sich in der Sammlung des Migros Museum für Gegenwartskunst und der Grafischen Sammlung des Kunsthaus Zürich.

1995  
Monotony, Rennweg, Zürich

1996–1997  
message salon,  
Ankerstrasse, Zürich

1998  
message salon Wohnwagen,  
Appenzell;  
message salon goes NYC,  
SI New York (US)

1998–2001  
message salon  
Campingplatz mit Snackbar  
(message salon Wohnwagen)  
Pfungstweidstrasse, Zürich

2000  
message salon à Paris,  
CCS Paris (FR);  
message salon Wohnwagen,  
Fri Art Fribourg

2001–2006  
message salon, mit message  
salon shop und videoclub,  
Rigiplatz, Zürich

2006–2013  
message salon, Perla-Mode,  
Langstrasse/Brauerstrasse,  
Zürich

2015  
message salon embassy,  
Grubenstrasse, Zürich

2016  
message salon embassy  
Dependance Tbilisi (GE)

2017  
message salon embassy  
Hotel, 25h Hotel  
Langstrasse, Zürich

2017–2018  
message salon  
embassy Zürich Nord,  
Genossenschaft mehr  
als wohnen, Zürich

2019  
message salon embassy  
tour d'Europe;  
message salon embassy  
Dependance London (GB)

2019–2020  
message salon embassy,  
Die Diele, Zürich

## Publikationen

Esther Eppstein, *message salon*, Verlag Scheidegger & Spiess, 2016

Esther Eppstein, *message salon, Ankerstrasse 6, 8004 Zürich*. Mit VHS-Kassette, Andreas Züst Verlag c/o Scalo Verlag, 1998 (vergriffen)

messagesalon.ch

## Dank

an alle beteiligten Künstlerinnen und Künstler für das Vertrauen, die Unterstützung, Inspiration, Kritik und Freundschaft. Insbesondere an Benjamin Sommerhalder, Selina Trepp, Mauro Arnold, Davix, Alexis Saile, Laurent Goei, Susann Walder, Franziska Koch, Jörg Köppl, Sandra Künzi, Kerim Seiler, Serge Pinkus, Saskja Rosset, San Keller, Felipe Mujica, Ruth Erdt, Karin Müller, Stini Arn, Mayo Irion, Veli & Amos, Martin Lorenz, Mario Marchisella, Zainab Lascandri, Mark Divo, Alain Kupper, Kay-Zee, Lukas Müller, Maria Pomiansky, Roy Menachem Markovich, Anna Lukashevsky, Jonathan Touitou, Daniela Palimariu, Rafał Pierzyński, Ninutsa Shatberashvili, Sandro Sulaberidze, Desislava Pancheva, Valentina Stieger sowie meine Familie Moe Arnold, Maria Arnold, Golda Eppstein und meine Eltern Pierrette und Paul Eppstein.

Dank an Perla-Mode und allen, die gemeinsam mit message salon – über kurz oder lang – das Kunsthaus an der Langstrasse betrieben haben: Wartesaal, Jean-Claude Freymond-Guth Fine Arts, Zebra Kabinett, Nieves Verlag, Corner College, 400asa, Le Foyer, Galerie Weiss, Friction, The Billboard, Atelier Perla, Perlaton, Cine-Club Perla-Mode.

Danke Maria Pomiansky für den Atelierbesuch bei dir.

## San Keller

San Keller nimmt als «artist artist» mit viel Skepsis, Selbstironie und Energie verschiedene Rollen und Positionen im Kunstbetrieb ein. Was andere nicht tun, macht er populär. Ein Fragender, der einfache Antworten liefert. San kennt keine Öffnungszeiten. Alles ist da, jederzeit und überall. Unnachgiebig gewöhnt er uns an das Gewohnte. Ein Meister der Echtzeit, der Unwägbarkeiten und ein Romantiker, der an die Freiheit im Bestehenden glaubt.

Künstlerische Co-Leitung, Bachelor K++V, mit Sebastian Utzni als San Sebastian, HSLU, Luzern

Künstlerische Co-Leitung, mit Thea Reifler und Philipp Bergmann, Performance Art Festival Bone, Bern

Mitglied Eidgenössische Kunstkommission des Bundesamtes für Kultur

museumsankeller.ch

Esther Eppstein

fotografiert von

Douglas Mandry





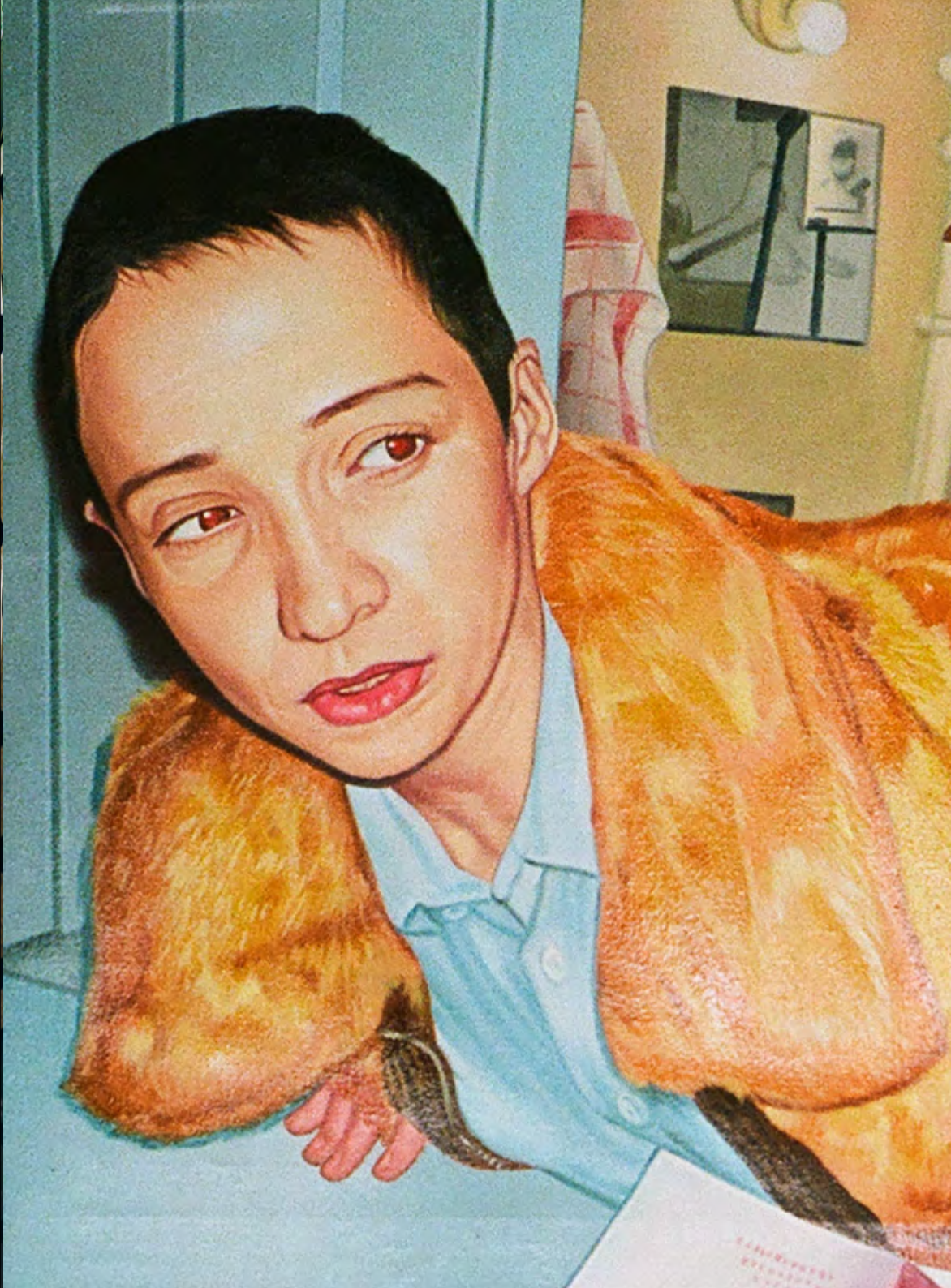














«Meine Werke sind wie die Natur, sie leben weiter»

Vivian Suter im Gespräch mit Julie Enckell Julliard

Es hat lange gedauert, bis die Kunstwelt Vivian Suter wiederentdeckte. Die Kunstszene hatte wenig Verständnis dafür, dass sie nur kurz nach ihren ersten Einzelausstellungen in den frühen 1980er-Jahren die Schweiz verliess, und so geriet Vivian Suter rasch in Vergessenheit. «Aus den Augen, aus dem Sinn», wie es heisst. Seither ist viel passiert und ihre radikale Entscheidung erscheint heute als das Beste, was sie als Künstlerin tun konnte. Viele Kunstschaffende beschäftigt der Klimawandel heute weit mehr als der Kunsthandel – oder sie versuchen beides zu kombinieren, in einem von Nachhaltigkeit geprägten Ansatz. Für die junge Generation wurde Vivian Suter zu einem inspirierenden Vorbild, da sie es geschafft hat, respektvoll mit ihrer Umwelt umzugehen, ohne Kompromisse einzugehen. Sie gilt heute als unabhängige und starke Ökofeministin. Während Jahrzehnten interessierte sich jedoch kaum jemand für die Schweizer Künstlerin, die im Regenwald in der Nähe des Atitlán-Sees neben einem Vulkan lebt. Erst vor kurzem wurden einige ihrer Gemälde vom renommierten Art Institute of Chicago angekauft und sie wurde an die Documenta 14 eingeladen. Endlich war es so weit. Ihre eigensinnige Lebensweise fern der grossen Zentren weckte die Neugierde. Kuratorinnen und Kuratoren fühlten sich, als hätten sie einen versteckten Schatz gefunden – oder eine unbekannte Vogelart entdeckt.

Zurück in den prestigeträchtigen Museen, war Vivian Suter beeindruckt von der Professionalität der Restauratorinnen und Restauratoren, die ihre Bilder mit grösster Vorsicht behandelten und sich darüber austauschten, wie sie am besten zu schützen und zu lagern seien. Sie bewunderte es, wie sie mit den

Leinwänden umgingen, die noch voller Wildnis sind und die Spuren der Natur aufweisen: Blätter, Schlamm und Gerüche. Ihre Bilder sind die Erinnerung einer Erfahrung, das Festhalten eines ortsgebundenen Schaffensmoments, den wir nur verstehen können, wenn wir den Entstehungskontext in seinen Einzelheiten betrachten. Obwohl es Vivian Suters wichtigstes Ziel war, ohne jegliche Einflüsse von aussen völlig neue Kunst zu machen, treffen in ihren Bildern verschiedene Kunstrichtungen auf die Naturverbundenheit: etwa der amerikanische Expressionismus, der magische Realismus Lateinamerikas und natürlich das Erbe ihrer geliebten Mutter, der Künstlerin Elisabeth Wild (1922–2020). Während Elisabeth Wild in ihrer Kunst sehr kontrolliert war (wie Vivian Suter im Gespräch erzählt), so sieht man doch den Einfluss ihrer Kompositionen und Collagen in der einfallsreichen Art und Weise, wie Vivian Suter ihre Werke im Raum installiert. In Bezug auf die Schweizer Malerei erkennen wir Bezüge zu Martin Disler, der mittlerweile verstorben ist, und Miriam Cahn – beide enge Freunde von ihr.

Vivian Suter hängt ihre Leinwände in verschiedenen Höhen auf und legt sie manchmal auch auf den Boden. Sie schafft eine Umgebung der ständig wechselnden Blickpunkte. Im Raum fügen sich die Bilder zu einer grossen textilen Skulptur zusammen. Wenn wir uns darin bewegen, meinen wir, weit weg zu sein und die Dichte des Regenwaldes zu spüren. Wir befinden uns im Innern ihres Werks und fühlen uns wie in einem engen Labyrinth aus tropischen Bäumen, durch dessen Kompositionen und Farben wir uns einen Weg schlagen müssen. Vom Monochrom zur Darstellung einer Pflanze und von den Abdrücken einer Hundepfote zur expressiven Welle gelangen wir von der Natur in die Kultur und wieder zurück – ohne Hindernisse, aber mit dem ständigen Gefühl einer Vermischung, einer mentalen Collage, die sich im Raum ausbreitet. Wir lassen uns direkt auf den materiellen Aspekt der Leinwand ein und erleben einen physischen Kontakt mit den Textilien und gleichzeitig mit der Landschaft. Das sucht Vivian Suter, wenn sie



ausserhalb ihres Ateliers malt. Umgeben von Bäumen, Geräuschen, Wind und Licht übernimmt sie den Rhythmus der Sonne und handelt in symbiotischer Bewegung mit der raschelnden Natur. Sie konfrontiert sich selbst unmittelbar mit den gespannten Leinwänden, so wie ihre Kunst mit der Natur verknüpft ist, als ihre Fortsetzung oder ihr Echo. Vivian Suter bewegt sich hin und her, von innen nach aussen und wieder zurück, und das Malen ist für sie ein Mittel zum Ausdruck ihrer ständigen Kommunikation mit den lebenden Kreaturen, die sie umgeben. Die natürliche Beständigkeit des Pflanzen- und Tierreichs verbindet sie produktiv mit ihrer Umwelt. Aus dem Regenwald schöpft die Künstlerin ihre Energie, bevor sie sie an die Erde zurückgibt.

Das Gespräch haben wir per Skype geführt: sie in ihrem schönen Haus im Urwald, ich am Genfersee. Trotz der schlechten Verbindung gelang es uns, die Entfernung zwischen uns zu überwinden. Mit beschränktem englischem Wortschatz sammelten wir unter schwierigen Bedingungen Bilder, Anekdoten und Informationen, um das Leben und Werk einer faszinierenden Künstlerin zu rekonstruieren, die vor vierzig Jahren entschieden hatte, sich lieber mit Hunden und Pflanzen zu unterhalten als mit Schweizer Kuratorinnen und Kuratoren. Unser Gespräch lässt ein Porträt von Vivian Suter entstehen, das wie eine Collage aus vielen kleinen Teilen ihres Lebens und ihrer Arbeit besteht und auch Leere und Stille enthält. In diesem Interview findet vieles zwischen den Zeilen statt. Es widerspiegelt unseren Eindruck beim Betrachten ihrer Werke, wenn wir den Kontext ihrer Entstehung nach und nach erkennen – in den Spuren und Zeichen, die uns in die magische Welt des Regenwalds führen.

Julie Enckell Julliard: Ich möchte etwas über Ihren Alltag erfahren: Können Sie mir einen typischen Tag beschreiben?

Vivian Suter: Wenn ich am Morgen aufstehe, muss ich zuerst meine drei Hunde füttern. Dann spaziere ich um das Haus. Ich lese die Post, gehe durch den Garten und schaue, was sich dort getan hat, etwa durch den Wind. Dann

gehe ich auf den Berg. Zuerst muss ich meine Malkleider und Schuhe anziehen. Es ist steil, aber nicht weit. Ich gehe zu meinem «Lager» und nehme die Bilder hervor, um sie bei Tageslicht zu sehen. Ich hänge sie an die weissen Wände, damit ich sie aus verschiedenen Winkeln betrachten kann. Danach spanne ich eine neue Leinwand ein. Ich habe jemanden, der mir dabei hilft. Dann arbeite ich. Nach dem Mittagessen bin ich bereit für das Atelier – manchmal gehe ich schon am Vormittag hinauf, aber meistens erst später. Ich liebe die Tageszeit, wenn das Licht blasser wird und die Farben rosa und gelblich. Ich höre die Geräusche aus dem Dorf. Am liebsten arbeite ich, bis es dunkel wird. Dann komme ich mit einer Taschenlampe zurück. Ich habe dort oben keinen Strom. Es gefällt mir, wie sich das Licht verändert, und ich fange das letzte Licht ein. Manchmal arbeite ich auch weiter, wenn es schon dunkel ist, bei Kerzenschein. Schliesslich steige ich hinunter. Dabei stütze ich mich auf einen Stock. Kürzlich bin ich auf das Gesicht gefallen, ich habe es mit Aloe vera behandelt. Meistens ist es schon dunkel. Ich habe dem Wächter gesagt, er soll mich auf dem Weg suchen, wenn ich nicht zurückkomme...

JEJ: Sprechen wir über den künstlerischen Prozess. Wie beginnen Sie Ihre Bilder? Zeichnen Sie manchmal vor? Wie lange dauert es, bis Sie zum Abschluss kommen?

VS: Ich versuche, so offen wie möglich zu bleiben. Skizzen mache ich nur selten, und nicht absichtlich. Ich arbeite an mehreren Bildern gleichzeitig, manchmal an sehr vielen. Aber ich nehme selten ein Bild wieder hervor, wenn es fertig ist. Auch wenn es mir nicht perfekt scheint, versuche ich es beiseitezulegen und später wieder anzuschauen.

JEJ: Malen Sie am Boden?

VS: Manchmal. Aber meistens an der Wand, in meinem Atelier oder draussen, dann stelle ich den Spannrahmen an einen Baum.

JEJ: Die Natur ist sozusagen Ihr Atelier. Sie müssen klettern, um dorthin zu kommen, und durch Pflanzen und Bäume gehen.

Sie sind mitten im Vogelgezwitscher und im Geruch der Erde und der Früchte. Anscheinend müssen Sie zuerst einen Platz suchen im Wald, um malen zu können... Wie bleiben Sie fokussiert, mitten in Ihrem lebendigen Garten?

VS: Meine Geisteshaltung ist wie eine Art Meditation. Ich pflege eine osmotische Beziehung zur Natur, die sich ständig verändert. Ich denke, diese Wechselwirkung wird auch in meinem Schaffen sichtbar.

JEJ: Werden Sie manchmal überrascht von Ihren Werken?

VS: Ja, und ich mag es sehr, wenn das passiert. Manchmal verlasse ich ein Bild, wenn es schon dunkel ist, steige mit der Taschenlampe den Berg hinunter und schaue mir erst am nächsten Tag an, was ich gemacht habe.

JEJ: Und wenn Sie enttäuscht sind? Werfen Sie dann die Leinwand weg?

VS: Nein, ich lege sie zur Seite und warte. Manchmal mag ich die schlimmsten am liebsten, wenn ich sie später wieder anschau.

JEJ: Können Sie etwas über die materielle Komponente in Ihrer Malerei sagen?

VS: Ich muss die Leinwände spannen, während ich male, aber dann nehme ich sie wieder aus dem Spannrahmen. Ich lasse die Bilder frei. Ich mische die Pigmente mit Fischkleister, ich verwende Öl, Acryl, Farbpulver und natürlich Regenwasser... Die Materialien führen die Umgebung weiter, in der ich arbeite, sie sind Teil davon. Wenn ich die Arbeiten zusammenfüge, kann ich besser zeigen, was ich meine.

JEJ: Wie haben Sie sich in der damals sehr konzeptionell geprägten Kunstszene der 1970er-Jahre zurechtgefunden?

VS: Ich habe Bilder in verschiedenen Formaten gemacht. Sie waren ziemlich gross und ich hatte Erfolg damit, als ich noch in der Schweiz war. Dann ging ich weg und wollte anderes ausprobieren. Ich entschied, in Guatemala zu bleiben, wo mein Sohn geboren wurde. Später kam auch

meine Mutter hierher. Auch das hat die Form meiner Malerei verändert. Ich hätte nicht mehr so Kunst machen können, wie ich es in der Schweiz tat. Die äussere Form war sehr wichtig, aber ich wollte mich stärker auf das Innere konzentrieren. Ich hätte solche Bilder auch nicht transportieren können, das wäre schwierig geworden mit den Transportkisten. Also begann ich, mit dem Material zu arbeiten, das ich hier fand, mit den Leinwänden und Farben von hier, auch wenn ich immer einiges aus dem Ausland mitbringen muss.

JEJ: Es war eine grosse Entscheidung, auf jenen Kontinent zurückzukehren, auf dem Sie geboren wurden. Ging es darum, eine Freiheit zu finden, die Sie in Basel vermisst hatten?

VS: Ja genau. Ich mochte den gesellschaftlichen Teil meiner Arbeit nicht, die Vernissagen und so weiter. Aber ich hatte überhaupt keinen Erfolg, als ich in Guatemala ankam. Ich hatte kaum Ausstellungen, arbeitete aber immer weiter.

JEJ: In den 1970er-Jahren waren viele Künstlerinnen und Künstler Teil der Zurück-zur-Natur-Bewegung. Sie wohnen in einem Garten-Atelier, umgeben von tropischen Pflanzen wie Kaffee, Mango oder Avocado.

VS: Darauf habe ich nicht geachtet, als ich in den Wald zog. Ich wollte einfach nicht mehr von aussen beeinflusst werden. Es sollte alles ganz neu entstehen.

JEJ: Sie wuchsen als Tochter einer Künstlerin auf, wurden selbst eine Künstlerin und arbeiten heute in Guatemala. Wie erleben Sie Ihr Leben als Frau?

VS: Als ich 1981 meine Arbeit in der Galleria Diagramma in Mailand zeigte, waren dort nicht viele Frauen. Ich war natürlich Feministin, aber es war nie eines meiner Themen. Es ist mir jetzt wichtiger geworden, seit ich in einem Macho-Land lebe!

JEJ: Wenn es Ihnen nicht gut ging, hatten Sie dann manchmal das Gefühl, die patriarchalische Gesellschaft unterstütze Frauen als Künstlerinnen zu wenig?

VS: Nein, denn ich wurde schon sehr früh gefördert. Ich wurde in eine Familie von Künstlerinnen geboren. Schon meine Urgrossmutter war Künstlerin. So wuchs ich mit einer besonderen Sensibilität für die Kunst auf. Meine Mutter war ein Vorbild. Als ich 19 war, hatte ich meine erste Ausstellung.

JEJ: Wieso fühlten Sie sich dann plötzlich so isoliert?

VS: Die Schweizer Kunstszene hat sich von mir abgewendet, weil ich die Schweiz verlassen hatte, nicht weil ich eine Frau bin. Die Leute nahmen es mir wirklich übel. Sie verstanden nicht, warum ich gehen wollte, wo ich doch so früh und so jung schon Erfolg hatte mit einer Einzelausstellung.

JEJ: Waren die Leute auch wütend auf Sie?

VS: Ja. «Du gehörst nicht mehr dazu», haben sie mir gesagt. Ich sollte nichts mehr erwarten, nachdem ich gegangen sei, es wäre ja meine Entscheidung gewesen. Ich wollte ihnen beweisen, dass das nicht stimmte, aber ich brauchte mehr als dreissig Jahre dazu...

JEJ: Wer hat das zu Ihnen gesagt?

VS: Galeristinnen und Galeristen, aber auch befreundete Künstlerinnen und Künstler...

JEJ: Ein Aspekt in Ihrer Arbeit scheint mir besonders feministisch: die Art, wie Sie Platz einnehmen. Ihr Werk löscht sich nicht selbst aus. Es ist stark und drückt sich aus. Wenn Sie eine Ausstellung gestalten, nehmen Sie sozusagen den gesamten Raum in Anspruch.

VS: Das ist meine Absicht, mein Bedürfnis. Und ja, meine Arbeit ist eine physische Erfahrung. Ich bin eine physische Malerin. Ich brauche grosse Gesten, muss mich bewegen. Ich kann nicht an einem Tisch sitzen, ich stehe lieber und bewege mich. Ich bin aktiv. Das ist meine Selbstbefreiung.

JEJ: Und Sie wollen, dass wir diese Bewegung in Ihren Ausstellungen und Bildern spüren?

VS: Ja!

JEJ: Wenn wir Ihre Kunst heute betrachten, scheint sie der Ästhetik der 1970er-Jahre zu entsprechen: Naturverbundenheit, Textilien, Farben, Hippies. Welchen Bezug hatten Sie zur Hippie-Bewegung?

VS: Ich habe sehr früh geheiratet, mit 19. Wahrscheinlich auch, um von zu Hause weg zu kommen. Aber weder mein Mann noch ich waren Hippies.

JEJ: Ich erkenne in Ihren Bildern einige Spuren des Expressionismus: Die Bewegungen und Farben drücken die Energie aus, die Sie in ihre Entstehung stecken. Würden Sie sagen, dass Sie an Künstler wie Sam Francis oder Morris Louis denken und an die Farben der traditionellen argentinischen Kunst? Ist es eine Mischung aus diesem Erbe?

VS: Ja, ich habe diese amerikanischen Künstler an der Documenta getroffen, die Harald Szeemann 1972 kuratierte. Es war mir nicht bewusst, welchen Einfluss sie damals hatten. Aber wir haben diese Farben auch hier in Guatemala. Als ich in Basel lebte, stand ich den Schweizer Künstlerinnen und Künstlern dieser Zeit nahe. Einige von ihnen, wie Martin Disler oder Miriam Cahn, waren zum Expressionismus hingezogen. Ich war auch mit Markus Raetz befreundet, und mit vielen anderen.

JEJ: Und was ist mit dem Einfluss der lateinamerikanischen Avantgarde, des magischen Realismus?

VS: In Mexiko, Guatemala, Argentinien und São Paulo lernte ich einige sehr interessante Künstlerinnen und Künstler kennen. Vielleicht hat mich der magische Realismus in der lateinamerikanischen Kunst stärker beeinflusst, als ich meine, auch meine Grossmutter erzählte mir viele Geschichten.

JEJ: Sie zogen nach Guatemala, um den Ursprung der Kunst zu finden.

VS: Ja, das war meine Idee und mein Ideal. Ich wollte der Szene entkommen und mich auf die Kunst konzentrieren. Es war mir damals nicht wichtig, ob ich wahrgenommen wurde. Aber inzwischen ist es mir bewusster geworden, und es wurde schwieriger, diesen radikalen Punkt zu erreichen. Ich arbeite

jetzt für Projekte und Ausstellungen. Das ändert viel und ich bin nicht mehr so unschuldig.

JEJ: Können Sie kurz Ihre Erfahrung mit den Kuratoren Jean-Christophe Ammann und Adam Szymczyk beschreiben?

VS: Adam Szymczyk lernte ich kennen, als er Direktor der Kunsthalle Basel war und 2011 die gleichen Künstlerinnen und Künstler einlud, die dreissig Jahre zuvor in der Ausstellung *6 Künstler aus Basel* von Jean-Christophe Ammann gezeigt wurden, als dieser die Kunsthalle leitete. Später lud er meine Mutter und mich zu einer Gruppenausstellung im Museo Tamayo Arte Contemporáneo in Mexico City mit dem Titel *Olinka, or Where Movement Is Created* (2012) ein. Unser Austausch wurde seither immer wichtiger. Ihn zu treffen, war magisch für uns, es hat unser Leben zum Besseren gewendet. Ich wurde plötzlich wieder wahrgenommen und hatte mehrere Ausstellungen. Meine Arbeit weckte die Neugier von Kuratorinnen und Kuratoren im Ausland.

JEJ: Ein besonders wichtiger Moment war Ihre Retrospektive *Vivian Suter: el bosque interior* (2018) im Art Institute of Chicago und die ersten Ankäufe Ihrer Werke durch eine Institution.

VS: Ich war sehr glücklich, als das Restaurations-Team des Art Institute meine Werke betrachtete. Sie kauften viele davon – 17, glaube ich – und wir stellten sie aus. Aber zuvor schauten sie sich die Werke an, und es war sehr schön zu sehen, dass sie sie akzeptierten.

JEJ: Hatten Sie befürchtet, dass sie nicht angenommen würden?

VS: Ja. Weil es Naturmaterialien auf den Leinwänden hatte und weil es darauf geregnet hatte... Aber das war kein Problem und jetzt sind die Bilder in Chicago. Auch für meine Ausstellung in der Tate Liverpool 2019 wurde ein Werk gekauft, das Bild aus Kassel. Ihr Restaurations-Team nahm alles sehr ernst. Mir wurde bewusst, dass meine Bilder erhalten werden konnten, dass es nicht etwa gefährlich war.

JEJ: Vor einiger Zeit, 2005, überflutete ein Hurrikan Ihr Atelier. Was geschah damals mit Ihren Bildern?

VS: Ich sah all die Bilder im Schlamm schwimmen. Auch die, die ich aufgehängt hatte, waren voller Schlamm. Es war grausam, das ansehen zu müssen. Mein Lebenswerk existierte nicht mehr. Im Haus war alles zerstört, wir mussten wegziehen, ein Hund war ertrunken. Meine Mutter war im Rollstuhl. Der Rettungsdienst kam, wir mussten beim Nachbarn wohnen und verbrachten dann zwei Monate in einem Hotel in der Nähe unserer Häuser, bis alles wieder trocken war. Ich ging nicht sofort zurück ins Atelier, ich hatte Angst. Langsam liessen wir den Schlamm hinauslaufen und ich sah, wie die Bilder trockneten. Und dann sah ich eine andere Möglichkeit: Was passiert war, könnte zum Bestandteil der Werke werden. Die Bilder waren wochenlang verschüttet. Sie waren gezeichnet von Wasser, Schlamm und Blättern. Der Wendepunkt war, als ich akzeptierte, dass meine Bilder nicht zerstört, sondern verändert wurden. Sie zeugen von einer Erfahrung. Ich entschied, nicht mehr gegen die Natur anzukämpfen, sondern mit ihr zu arbeiten.

JEJ: Sahen Sie Ihre Leinwände zuvor als kostbare Objekte an?

VS: Nie wirklich, ich hatte bereits in den Bergen gearbeitet, was den Bildern schon immer etwas zugesetzt hatte. Aber nach dem Hurrikan änderte ich meinen Blickpunkt.

JEJ: Wie haben diese Ereignisse Ihre Art zu malen verändert – wie denken Sie seither über die Natur?

VS: Ich akzeptierte das Wetter als Teil des Lebens, würde ich sagen. Ich akzeptierte, dass andere Faktoren den Umgang mit meinen Bildern beeinflussten. Ich liess die Natur einfließen. Wenn es regnete, liess ich die Bilder draussen und schaute am nächsten Morgen, was passiert war. Ich hatte mich so entschieden. Es konnte regnen oder ein Tier konnte vorbeikommen oder was auch immer. Ein langes Leben für meine Bilder interessiert mich nicht. Andererseits muss ich sagen, dass meine

Erfahrungen mit den Restauratorinnen und Restauratoren an der Tate oder am Art Institute of Chicago sehr interessant waren. Sie haben den Zustand meiner Bilder akzeptiert. Ich hatte nie an eine Konservierung gedacht.

JEJ: Wie gehen Sie mit dem *White Cube* um?

VS: Ich habe keine grossen Probleme damit. Manchmal nehme ich meine Bilder hinein und betrachte sie auch in einem Raum mit weissen Wänden. In Ausstellungsräumen versuche ich, etwas zu schaffen, was meiner Arbeitsumgebung entspricht.

JEJ: Die Ausstellungen sollen so aussehen wie der Ort im Wald, wo Sie arbeiten?

VS: Ja, ich nähere mich meinen Aussenräumen an. So soll es wirken. Deshalb hänge ich die Bilder unterschiedlich auf und spanne sie nicht. Einige liegen auch am Boden. Aber manchmal lasse ich einige gespannt, um sie den nicht gespannten gegenüberzustellen.

JEJ: Wollen Sie so etwas wie Dichte entstehen lassen in den Ausstellungsräumen?

VS: Ja, eine Umgebung. Ich stelle mir vor, dass sich der Ausstellungsbesuch wie ein Aufenthalt im Wald anfühlen könnte. Es war mir immer wichtig, einen Dialog zwischen einem Bild und seinem Gegenüber entstehen zu lassen.

JEJ: Es wirkt, als würden Sie eine grosse räumliche Collage machen. Wie gehen Sie mit dem Figurativen um?

VS: Es ist wie eine grosse raumbezogene Komposition. Einige Bilder können figurativ sein, andere drücken lediglich eine Stimmung aus und einige tun beides. Ich denke vorher nicht darüber nach. Ich lege alles aus, was ich habe, dann beginne ich an einer Ecke und arbeite von dort aus weiter. Wenn ich ein Bild anschau, denke ich vielleicht, «oh, das sieht aus wie ein Baum», und dann schaffe ich die Stimmung dazu.

JEJ: Welches Museum kaufte als Erstes ein Bild von Ihnen?

VS: Das ist noch nicht lange her. Es war Chicago, glaube ich.

JEJ: Das muss ein wichtiger Moment für Sie gewesen sein. Die junge Generation wünscht sich weibliche Vorbilder, und es gibt noch nicht so viele bis jetzt. Ist es Ihnen wichtig, etwas weiterzugeben?

VS: Ja, sehr. Ich will den Moment ergreifen und es wäre grossartig, das zusammen mit der jungen Generation zu tun, vor allem in diesen besonderen Umständen des Klimawandels. Ich hoffe, zumindest durch mein Werk etwas weitergeben zu können.

JEJ: Wenn Sie darüber sprechen, klingt es so, als ob zwei verschiedene Welten aufeinandertreffen würden. Die Bilder kommen in die Zivilisation, ein Kulturschock!

VS: Ja. Aber ich fühle mich wohl in dieser Museumswelt. Es gefällt mir, ich habe kein Problem damit. Es war schön zu sehen, wie sich Leute um meine Bilder kümmerten, wie sie sie berührten. Das ist wirklich speziell und befriedigend.

JEJ: Als Künstlerin, die im Wald lebt: Wie fühlen Sie sich in den Museen?

VS: Es war schön, meine Werke in einem anderen Kontext zu sehen als dort, wo sie entstanden sind. Ich wurde oft gefragt: «Warum machst du nicht kleinere Bilder, die du auch verkaufen kannst?» Ich habe immer gedacht: «Nein, ich mache genau solche Bilder, ich will gross arbeiten. Es wird Museen geben, die sie kaufen werden.» Das war in meinem Kopf, wie ein Traum. Und jetzt wird er wahr.

JEJ: War es schwierig, als die Anerkennung fehlte, die Sie jetzt mehr und mehr bekommen?

VS: Ja, das war es. Ich musste sehr willensstark sein, um weiterzumachen, obwohl ich überhaupt keine Anerkennung erhielt. Und wenn ich welche erhielt, war sie immer sehr kritisch. Kritik hat mich nicht besonders inspiriert, muss ich sagen. Ich arbeitete trotzdem weiter.

JEJ: Wo nahmen Sie die Kraft her?

VS: Aus der Natur. Und aus meinem Willen, hier zu sein. Ich blieb hier, weil ich hier arbeiten und einen Weg finden wollte, mich auszudrücken.

JEJ: Sie waren immer überzeugt davon, dass es die richtige Entscheidung war, trotz der schwierigen Zeiten?

VS: Ja. Ich sah gar keine Alternative. Ich liebe es sehr, hier zu sein und mich der Natur auszusetzen. Das gefiel mir aber auch in Griechenland, als ich auf dem wunderschönen Vulkan auf der Insel Nisyros malen konnte, um meine Werke für die Documenta 14 in Athen zu schaffen. Damals realisierte ich, dass ich auch anderswo arbeiten konnte. Eine sehr schöne Erfahrung. Es war auch schön, meine Bilder draussen an diesem speziellen Ort zu zeigen.

JEJ: Es wurde Ihnen bewusst, dass Ihre Kreativität nicht in Guatemala liegt, sondern in Ihnen selbst?

VS: Ja, genau so ist es!

JEJ: Sind Sie eine Nomadin?

VS: Das war ich, als ich jünger war. Ich reiste viel, auf der ganzen Welt, in Afrika, Asien, Australien... Ich mochte es, dort Leute kennenzulernen und in der Natur zu sein. Ich nahm alles in meine Kunst auf und manchmal arbeitete ich auch, während ich unterwegs war. Auf einer Reise durch Nord- und Zentralamerika entdeckte ich den Atitlán-See...

JEJ: Und liessen sich dort nieder, wurden sesshaft...

VS: Ja.

JEJ: Sprechen wir noch über Ihren Sohn. Interessiert er sich für Kunst?

VS: Ja. Er ist Tontechniker. Ich habe wieder begonnen, mit ihm zu malen. Das habe ich schon gemacht, als er ein Kind war. Ich glaube, er ist sehr talentiert, aber er interessiert sich vor allem für Musik. Er unterstützt mich jedoch, er hilft mir sehr. Er lebte etwa 16 Jahre in Mexico City. Jetzt ist er zurückgekommen und hat einen zwei Jahre alten

Sohn. Er hat auf unserem Grundstück ein Tonstudio gebaut, in dem er arbeitet.

JEJ: Ihre Mutter (Elisabeth Wild, 1922–2020) war eine bedeutende Künstlerin. Sie lebten eng zusammen, bis sie letztes Jahr starb. Können Sie uns über die ersten Momente Ihrer Begeisterung für die Kunst und die Rolle Ihrer Mutter erzählen?

VS: Während ich aufwuchs, malte meine Mutter die ganze Zeit hindurch. Ich kann mich also an keinen Moment meiner Kindheit erinnern, in dem die Kunst nicht da war. Wir lebten in Argentinien bis ich 13 war, dann zogen wir in die Schweiz, wo ich die Schule abschloss und danach an die Kunstgewerbeschule in Basel ging. Ich besuchte die Malerei-Klasse, studierte aber auch Bildhauerei, Farbe, Schreiben und anderes.

JEJ: Hatten Sie eine Lehrperson, die Sie besonders schätzten?

VS: Ja, Franz Fedier (1922–2005) war mein Dozent für Malerei. Er war freundlich und sehr unterstützend. Wir blieben in Kontakt, er besuchte immer meine Ausstellungen. Franz hat uns beigebracht, auf verschiedenen Materialien zu malen, nicht nur auf Leinwand, sondern auch auf Papier, Holz oder sogar Schnee. Er war ein sehr aufgeschlossener Lehrer und ich war während fünf Jahren seine Studentin. Als ich begann, war ich seine jüngste Studentin. Er wollte, dass wir pünktlich waren und den Unterricht besuchten. Wir hatten auch noch Kontakt, als ich nach Guatemala zog, er blieb bis zu seinem Tod eine sehr wichtige Person für mich.

JEJ: Erinnern Sie sich an Ausstellungen, die Sie während der Schulzeit in Basel besucht haben?

VS: Als ich in die Schweiz zog, war ich begeistert von allem, was im Kunstmuseum passierte. Ich ging jeden Sonntag hin, das war ein Highlight für mich, wie überhaupt die Museumsbesuche. Ich interessierte mich für die amerikanischen Künstlerinnen und Künstler, deren Werke zum Glück alle im Kunstmuseum waren.

JEJ: Damals war Dieter Koeplin Kurator?

VS: Ja. Ich entdeckte dort Jasper Johns, Joseph Beuys, Sam Francis, Frank Stella, Morris Louis und viele andere. Das war sehr inspirierend. Mit Franz Fedier gingen wir auch an die Documenta 1972. Das war ein grosses Ereignis. Ich habe den Katalog immer noch.

JEJ: Wie erlebten Sie es, die Tochter einer Künstlerin zu sein?

VS: Ich spürte keinen Druck. Aber wir sprachen auch nicht viel über das, was ich machte. Am Anfang zeigte ich meiner Mutter meine Werke, aber dann hörte ich damit auf, weil sie sehr kritisch war. Ihre Werke habe ich mir aber immer angesehen. Wir haben vor allem über ihr Schaffen gesprochen, nicht über meines.

JEJ: Ich kann mir vorstellen, dass es für Ihre Mutter eine grosse Herausforderung war, Künstlerin zu sein. Sie stand Fernand Léger nahe. Ihre Werke scheinen viel ungezähmter. Haben Sie Ihren Stil als Opposition zu dem Ihrer Mutter entwickelt?

VS: Sie war sehr streng, stur und eigensinnig. Es gefiel ihr, dass ich so frei sein konnte. Sie konnte das nicht, sie war sehr kontrolliert. Gelegentlich stellten wir unsere Werke zusammen aus. Dann wurden eine grosse Nähe und gleichzeitig ein völlig unterschiedliches Herangehen an die Kunst spürbar.

JEJ: Wie war Ihre Kindheit? Haben Sie noch frühe Zeichnungen von damals?

VS: Meine Mutter hat sie behalten, sie sind nichts Besonderes. Wenn ich meiner Mutter bei der Arbeit im Atelier zusah, musste ich für sie Modell sitzen. Ich hasste es, aber es kam nicht infrage, dass ich etwas anderes machte. Mein Vater wollte mich von der Kunst wegbringen, weil er nicht glaubte, dass ich davon leben könnte. Deshalb musste ich zuerst eine Handelsschule beginnen, aber schliesslich überzeugte ich ihn und durfte die Kunstgewerbeschule in Basel besuchen.

JEJ: Welchen Beruf hatte Ihr Vater?

VS: Er bedruckte Tuchstoffe für Kleider und Kopftücher. In Argentinien hatte er eine Fabrik. Meine Mutter machte die Designs. Ich war oft dort, es faszinierte mich, ich war immer von Kleidern umgeben.

JEJ: Sie haben ja auch noch immer mit Textilien zu tun.

VS: Ja, das stimmt. Aber es war keine Absicht. Es ist einfach passiert. Manchmal kommt etwas zurück und man merkt es nicht einmal.

JEJ: Können Sie mir etwas über die Beziehung Ihrer Eltern erzählen?

VS: Meine Mutter kommt aus einer jüdischen Familie aus Österreich. Als der Aufstieg des Nationalsozialismus begann, entschieden ihre Eltern, nach Lateinamerika zu fliehen. Sie interessierten sich sehr für Kultur und Kunst.

JEJ: Es gibt eine interessante Anekdote über Venedig...

VS: Ja. Sie mussten quer durch Europa reisen, um in die Niederlande zu gelangen, und es schien ihnen unmöglich, Europa zu verlassen, ohne Venedig gesehen zu haben. Sie verbrachten also zuerst einige Tage in Venedig und schafften es dann gerade noch auf das letzte Frachtschiff nach Buenos Aires. Sie entgingen den Grausamkeiten, die damals in Europa geschahen, nur knapp. 1939 kamen sie in Argentinien an.

JEJ: Und Ihre Mutter schrieb sich sofort in einer Kunstschule ein.

VS: Nein, sie musste arbeiten, um ihre Familie zu unterstützen. Mein Grossvater hatte eine Augenkrankung, er war eine Zeit lang blind. Aber meine Mutter war in Argentinien Mitglied des Circulo de Bellas Artes. Sie nahm Privatunterricht bei einem alten Maler aus Wien und später bei einem deutschen Maler. Als ich noch sehr jung war, nahm sie mich mit in Töpferkurse. Ihre ersten Ausstellungen hatte sie am Fine Art Institute in Buenos Aires. Ihre Eltern halfen ihr und förderten sie. Meine Mutter war 16, als sie zu arbeiten begann, als Kindermädchen für reiche argentinische Familien.

Das hatte sie in Wien gelernt. Sie arbeitete auch in Jugoslawien und lernte dort die Montessori-Prinzipien kennen.

JEJ: Wurden Sie nach diesen Prinzipien erzogen?

VS: Vielleicht, aber ich glaube nicht, dass das meiner Mutter bewusst war.

JEJ: Wie hat sie Ihren Vater kennengelernt?

VS: Mein Vater war ein Schweizer Industrieller, er hatte eine Textildruckerei. Er war sehr erfolgreich, aber als Perón die Industrie Mitte der 1950er-Jahre verstaatlichte, hörte er auf und kehrte 1962 in die Schweiz zurück. Ich war damals 13. Meine Eltern lernten sich kennen, als meine Mutter meinem Vater ihre Designs für seine Fabrik anbot. Er war viel älter als sie und hatte schon Kinder. Eines war gleich alt wie meine Mutter, das andere älter. Meine Mutter war zwischen den Generationen. Das war seltsam und schwierig für sie. Die Kommunikation zwischen meinen Eltern war nicht besonders gut. Ich stand meiner Mutter näher, wobei mein Vater sehr liebevoll war. Er lebte in seiner eigenen Welt.

JEJ: Es scheint, als lebten in Ihrer Familie alle «in ihrer eigenen Welt»...

VS: Das ist so. Mein Vater ging nach Frankreich, dann in die Türkei und schliesslich nach Argentinien. Er zog oft um und schuf sich jedes Mal seine eigene Umgebung.

JEJ: Wie war es für Ihre Mutter als Künstlerin, nach Basel zu ziehen?

VS: Sie verkaufte einige wenige Bilder. Als sie in Basel ihren Antiquitätenladen hatte, kaufte sie alte Bilder und restaurierte sie, um sie zu wieder zu verkaufen. Sie bemalte auch Schränke und restaurierte Keramik, Porzellan. Aber sie war in der Schweiz sehr isoliert. Sie kannte die Kunstszene nicht, deshalb eröffnete sie einen Laden.

JEJ: Wie kam es dazu, dass sie Ihnen nach Guatemala folgte?

VS: Zuerst besuchte sie uns fast jedes Jahr. Schliesslich bot sich die Gelegenheit, ein kleines Stück Land neben meinem Grundstück zu kaufen. Seitdem wohnen wir nebeneinander, bis sie letztes Jahr starb. Wir lebten eng zusammen, arbeiteten jeden Tag in unseren eigenen Ateliers, sahen uns beim Mittag- und Abendessen, halfen einander und teilten uns fast alles.

Rund 45 Jahre nach ihrem ersten Besuch an der Documenta 5 1972 kam Vivian Suter zurück und nahm in Athen auf Einladung von Adam Szymczyk selbst an dieser berühmten Kunstausstellung teil. Sie kehrte so an den Ausgangspunkt zurück, erhielt wieder die Sichtbarkeit, die sie als junge Künstlerin in Basel gehabt hatte. Weit weg vom «Milieu» gelang es ihr, eine Sprache zu finden, die einzigartig ist. Auf der Suche nach der Reinheit der Geste und losgelöst von allen Einflüssen entdeckte Vivian Suter plötzlich, wie sehr ihr Werk auf Interesse bei einem Publikum stiess, das nichts über ihr Leben in Guatemala wusste. Als sie in die zeitgenössische Kunstwelt eintauchte, war es ihr, als hätten die Leute auf sie und ihre «Öko-Kunst» gewartet – eine Kunst, die sie als Vorahnung dessen sehen, womit sie sich bald selbst beschäftigen müssen.

Als Mitglied der Eidgenössischen Kunstkommission spreche ich oft mit Künstlerinnen und Künstlern, aber mein Gespräch mit Vivian Suter wird mir als einer der schönsten Momente der Kunstkritik in Erinnerung bleiben. Trotz der frustrierenden Distanz und ihrer äusserst schüchternen Zurückhaltung konnte ich ihr Leben fern der Einschränkungen einer üblichen Kunstkarriere entdecken und so in die innere Welt einer Künstlerin blicken, die radikale Entscheidungen getroffen und nie aufgegeben hat, bis die Kunstszene sie entdeckte. Vivian Suter ist eine grosse Künstlerin in einem zauberhaften Wald, und ich bin mir sicher, dass sie auch ein starkes Vorbild für die junge Generation ist, deren Zukunft mehr denn je von Unsicherheiten geprägt ist.

**Vivian Suter**

1949  
Geboren in Buenos Aires (AR)

1962  
Umzug nach Basel mit ihrer Familie

1972  
Abschluss der Kunstgewerbeschule, Basel;  
erste Einzelausstellung in der Galerie Stampa, Basel

1983  
Reise nach Guatemala

2002  
Ihre Mutter Elisabeth Wild zieht nach Guatemala und lässt sich in der Nähe von Vivians Haus nieder

2005  
Bilder und Haus werden durch einen Hurrikan beschädigt

2011  
Treffen mit Adam Szymczyk

2014  
Erste Schweizer Ausstellung mit ihrer Mutter: *Vivian Suter: intrépida*, mit *Elisabeth Wild: Fantasias 2*, Kunsthalle Basel

2015  
Erste Ausstellung mit Karma International, Zürich

2017  
Documenta 14, Athen (GR); erste Ankäufe durch das Art Institute of Chicago; Produktion des Films *Vivian's Garden* von Rosalind Nashashibi

2019  
Einzelausstellungen in der Tate Liverpool (GB) und der Gladstone Gallery, New York (US)

2020  
Ausstellung *Vivian Suter: Tintin's Sofa* im Camden Arts Centre, London (GB); Tod ihrer Mutter Elisabeth Wild

2021  
Retrospektive im Kunstmuseum Luzern; Einzelausstellung im Museo Reina Sofia, Madrid (ES)

2022  
Einzelausstellung in der Secession, Wien (AT)

**Julie Enckell Julliard**

1974  
Geboren in Lausanne

1993  
Matura (Kunst und Latein)

1994  
Arbeit mit Waisenkindern für das Department of Public Welfare, Bangkok (TH)

1999  
Master in Kunstgeschichte, Lausanne

2001  
Nachdiplomabschluss Curatorial Studies (CCC), HEAD, Genf

2002  
Mitglied des Schweizerischen Instituts, Rom (IT)

2004  
Promotion in Kunstgeschichte, Lausanne/Poitiers

2013–2017  
Direktorin des Musée Jenisch in Vevey; erste Monografie zu Pierrette Bloch

2018  
Leiterin Cultural Development, HEAD, Genf; Publikationen *Thomas Hirschhorn: Maps* und *Ulla von Brandenburg: Dessins*

2020  
Erstes Schreibprojekt im Bereich Fiktion

2021  
Start der Serie *Off Words* (Scheidegger & Spiess), gegründet zusammen mit Federica Martini

## Revelation through transformation

### Georges Descombes in conversation with Victoria Easton

Georges Descombes is an architect of landscape. A practitioner first and foremost, he leads projects within various territories together with interdisciplinary groups. His approach is always strongly guided by history, without ever becoming nostalgic, curious about what it can teach us about the present, but above all what light it can shed on the future. In his early projects such as the Parc de Lancy, the Geneva section of the Swiss Path around Lake Lucerne, and the Bijlmer Monument in Amsterdam, he treated the landscape as a palimpsest, seeking visible and invisible traces. More recently he tackled the city at Lyon Confluence, the southern docks in Antwerp, and the Quai des Matériaux in Brussels, striving to answer the question 'what does it mean to make a landscape today?' by using, for example, participatory processes. Believing in strong gestures, he strives for emotion, and always seeks to 'raise the temperature of existing things', in the words of Ludwig Hohl, whom he particularly likes to quote.

After studying architecture and following years of training with Pier Luigi Nervi and Marc-Joseph Saugey, he discovered London – the city experimenting with low-rise/high-density – and returned to Geneva to teach. Once launched, his academic career took him to the United States, where he was confronted with the scale of the Great Plains. In speaking with Georges Descombes, I regret not having been able to follow his teaching and the disciplinary effervescence that he was able to create within the Geneva school of architecture, in that *Architecture and Landscape* seminar, surrounded by leading lights of landscape and philosophy. At the same

time, he was beginning the study of the renaturation of the Aire, which has become one of his most emblematic projects. Like a 'revelatory' landscape and urban planning manifesto, this project leads to reflections on nature in its violence and artificiality, dominated and dominant, and its relationship to humankind, responsible for, and victim of, the Anthropocene.

Victoria Easton: From the end of the 19th century Guillaume-Henri Dufour gradually drained the River Aire to control its floods. Then until the 1940s it was channelled under the direction of Maurice Braillard. The resulting canal, a perfectly straight line, illustrates the challenges faced by an urban river in an industrialised society. When the river renaturation programme was launched in 1998, the Aire was one of the most degraded rivers in the canton of Geneva. In 2000 a call for tenders was therefore launched for its renaturation in rural areas. Your winning proposal designed an infrastructure extending over 4.5 kilometres. Today it's a hybrid site, or an urban garden in a rural context. How do you define this intervention?

Georges Descombes: We hesitate between park, garden, river. There's a double component in the project: the regained space of the river and the transformed canal. Let's say it's a series of gardens, a linear garden, a 'river garden'. Maurice Braillard was the author of a famous *Urban Master Plan* for Geneva in 1935, but also, in 1936, of a very innovative *Cantonal Master Plan*. This proposed a territorial and landscape structure, a green mesh netting all the particularities and inflections of the Geneva countryside, tracing a new network of 'rural public spaces' between the existing villages. It was a new and quite surprising concept, because it isn't always easy to go for walks in the countryside. Fields are most often enclosed, for agricultural production or livestock breeding. It's difficult to find a public space there that's the equivalent of the *Ramblas* or Italian *corsos*, where you walk around, where you come and go. I've known this site on the banks of the River Aire since I was a child. It's always been very busy, and I know that if

people walk there so much, it's also because the ground's flat, without obstacles. It's really like on the seashore, where we talk to one another, we laugh, without thinking about where we're putting our feet.

VE: This project's the result of a competition, the implicit programme of which was to destroy the canal and put the river back in its old meanders. Why didn't you follow that track?

GD: Among the four teams selected, two did so. It was really the right thing to do to win. Everybody was expecting that so unnatural straight line to be removed. Another team, that of Inès Lamunière and Patrick Devanthery, kept the canal and put the river back into the former meanders. This was very interesting, but it had the disadvantage of a biological corridor too frequently crossed by the walk inscribed in the course of the canal. Our idea proposed the establishment of a new, vast rambling space for the river, taking up the amplitude of the old meanders, transposed parallel to the canal, which was the decisive element: the one that allowed us to win the competition. It was a risky choice, because this space was taken from the agricultural area – a risk that no doubt scared the other teams in the competition.

VE: Was maintaining the biological corridor the only reason you didn't reposition the river in its former meanders?

GD: No, the intention was initially born from the conviction that it was necessary to work with 'what was already there' and transform it. It combined the existing transformed canal with the new space of the watercourse. In this new system, the canal became the indicator of the transformations in progress, a guideline providing the possibility of understanding and feeling a 'before' and an 'after' the changes wrought on the site. An attitude that sets against each other, in the act of the project, an eradication of all traces of the history of the site on the one hand, and on the other hand integral conservation that would only take into account the value of age.

This last interpretation of the context/project relationship is the one that unfortunately tends to prevail today in Geneva.

VE: This planning of the Aire began in 2002, and is expected to be completed in 2022. You've defined it as an open-air laboratory. How have you managed this long term?

GD: Nowadays projects are often of long duration, but yes, twenty years is a long time. And then there are two dangers: repeating yourself, and you know that copying yourself is the worst; or changing too much, because in today's spirit of the times different materials can turn your head. A project should always be a risk, going beyond what you can ensure. We're faced with this question today, as the construction site of a fourth stage begins: how to maintain this tension, as the result can only weaken if the latter disappears?

VE: Instead of renaturation, you talk about restoration. What rules have you established to guide the process?

GD: Any restoration modifies the situations found, and is never a return to a so-called original, historical state of affairs. As early as the 1980s, this attitude was taken up again at the Geneva School of Architecture, under the influence of André Corboz and Bernardo Secchi. In the beginning there was an attempt by Corboz to transpose the methods of painting restoration onto the architectural project. Then it was a question of extending it to the whole of landscape. This methodological approach established the field of action on which points of radical change were chosen. In this patient examination of the context of intervention, historical documents, plans and archive images were taken into consideration on an equal footing with observations and surveys on the site itself. Moving from the term 'renaturation' to 'restoration' ensured a more precise methodical corpus. We know there are things that shouldn't be done. In the restoration of a painting one doesn't complete a work by concealing. The work on empty spaces, gaps, is done in such a way that one can later identify these

modifications, so that, if necessary, one can return to the previous state. Restorers do nothing irreversible. Mistakes can't be rubbed out, so nothing's done that endangers the fundamental structure of a work, be it a painting, a piece of architecture or a landscape. Originally, the Aire contest aimed at the opposite of a logic of restoration, and yet it is indeed a project for the restoration of the ecosystem, and it had to be realised carefully and in a way that was understandable. This is why it's a series of gardens, a linear garden, a 'river garden'. A garden, contrary to an overly widespread idea, isn't about conservation, but is experimental. It's a place of investigation, research, pleasure and risk.

VE: Has the autobiographical relationship you have with this landscape, which is the one of your childhood, greatly influenced your ideas?

GD: No doubt, because I've roamed this landscape so much, I played here so often. We lived in a small house, with a large meadow that went down to the edge of the Aire, very close to the fields, the farms, the animals. I was a country child, but my father was a bookseller, and I'm also a child of books. Two kinds of forests.

VE: So it was an intellectual nature.

GD: Yes, I've always mixed literature and nature, read a lot of adventure stories very early on: James Fenimore Cooper, Jack London, many others, now forgotten. As a child I had a dog that I harnessed to a sledge, and I used to go out in the snow, in the blizzard, into the great outdoors. These discoveries of a nearby countryside without great risks were superimposed on another experience of nature, that of the mountains, much harsher. Every summer I went to a summer camp in the Zermatt valley. I hated leaving Geneva, I was afraid of the rough life that awaited us up there at that time. But I loved climbing the summits and sliding down the glaciers. I saw dead people, mountaineers in shapeless bags, on sledges being brought back to the village. But I also smelled the scent of the larch forests, loved

the beauty of the flowers and the rare vegetation of the heights, the shimmering trickles of water over the gneisses and schists. All this splendour, and the foolish risks taken when climbing or picking an edelweiss; perhaps it was my discovery of a sublime that, of course, I didn't know how to name yet.

VE: Is this emotion necessary to achieve the 'urbanism of revelation' that the architect and critic François Fromont talks about in relation to your work?

GD: She probably means that a project makes forgotten presences resurface. We can ask ourselves what's going on nowadays on the Aire site, in this 'rural public space', this freely accessible 'river garden'. Aren't we witnessing the constitution of a sort of community, which is gradually re-appropriating the site and charging it with a whole series of symbolic relations? The site's filling up with stories, desires, a kind of enchantment, made up of the delight of rediscovering the river and all its beauty. An emotional shock that can give rise to, make urgent, the need to find sensitive relationships with a wonderfully complex world. Not caresses, but shocks. This is the purpose of those large concrete slabs cantilevered over the water. Concrete and not rocks. A tension installed to unsettle the banality of a situation. Arrangements to awaken forces that've become imperceptible, to generate a feeling of strangeness, to engender a different kind of attention. This process of revelation, which can only be achieved through transformations of the site, which alone can reactivate that part of the past that still speaks to us, has to be conducted with precision, with a kind of elementality, not to say minimalism, that doesn't blur or dissolve the fragile track of a rediscovered relationship with the world.

VE: What was the role of form in these decisions?

GD: It is indeed central of course. The concentration of disparate elements from which it can arise. With difficulty often, always to be found. In search of forces, of movements. Jim Harrison says 'how the



water goes is how the earth is shaped'. Not to see the trees, but the wind that they make visible. The eddies of the water more than the banks. It's a choice, a risk, a hypothesis, the possibility of an intervention glimpsed in the complexity of a site, then the adjustment of constraints that are closer and closer. It is in the confrontation with the resistance of things, of the world, that we find form.

VE: Do you develop this form mainly through drawing?

GD: Yes, of course, the joy of drawing. Tirelessly. Drawing requires a choice in the profusion of things. A sorting to find the right line where the form has become obvious. Sketches, notes traced very quickly on notebooks, to keep present something glimpsed, a movement, a fragile breath. And then another drawing: to specify, another rhythm, calmer, more laborious, in search of the right dimensions and relationships. The computer adjusts, takes over, always in the same window, in the beauty of its precision. But also the models, the mock-ups. Impossible to do anything without a model. For example, the triangular opening in the large dyke on the Aire was studied essentially in a model, and a 1:40 scale model was made at the HEPIA hydraulics laboratory in Geneva. The diversity of these models is as broad as that of the drawings.

VE: This formal work on the dyke is therefore absolutely thought-out. The magic of form is revealed when it remains pragmatic, but develops its own design. How did you draw this river?

GD: From the very beginning of the studies, the first drawings to express the way to lay out the new stream bed were a bunch of coloured lines, evoking an indeterminable future shape, clearly showing the conviction that it was impossible to fix this shape in advance. In later studies this question remained open, without really providing a satisfactory answer. Later, in anticipation of the plans for the landscaping, the design tended to simplify itself, the new bed of the river losing the unpredictable complexity that

we were seeking to preserve. In May 2007 the *Spatial Recall* symposium at the Landscape Architecture Department of the University of Berkeley, where I presented the project for the Aire, was to have a decisive impact on what followed. Matthias Kondolf, a river geomorphologist teaching at this university, gave a lecture criticising two ways of designing a new river bed, that of the engineers and that of the landscape designers, too often sharing the same disastrous characteristic of a bed 'fixed' in a given shape. He opposed to this a different approach: to open up sufficient leeway where the watercourse, this time resulting from genuine autonomous morphogenic processes, reaches this complex shape. As I'd been careful to show only our first drawings, these uncertain bundles of lines, Kondolf reacted with a vigorous 'I love your dancing river!' I came back from Berkeley with the certainty that the best thing to do was to strip the field as wide as possible and 'let the river do the work'. Which we did on a first attempt.

VE: And where did the lozenge shapes you developed come from?

GD: Unlike a project where a new minor bed is immediately developed, the success of such autonomous morphogenesis of the river depends on the river's flow, which alone is capable of providing the energy required to activate this process. This is why, during the next stage of implementation, in order to respond to the concerns expressed about the too-long foreseeable duration of the process, an alternative implementation was sought, a preparatory route, capable of initiating and accelerating the self-morphogenesis of the new river bed. It's in the work of Pierre-Gilles de Gennes that we found a description of 'percolation', which can be roughly defined as the passage of a liquid through a porous body. This was the case of our river: water and gravel. And it was the diagrams representing this phenomenon, roughly a division into polygons, through which the liquid spreads in a random way, that prompted us to look for a similar diagram, adapted to our problem. This lozenge diagram forms a matrix that acts as a 'trigger' for the mor-

phogenesis process, without predetermining the shapes of the new bed, since the diagonal configuration of the grooves should favour the bifurcations of the water currents and rapidly generate the desired complexity of the new bed. And it was the search for a balance between the resistance of the banks and the intensity of the water currents that determined the dimensions of the lozenge-shaped grid, the thickness of the soil-stripping strata, and the width and depth of the channels, all of which were determining elements, to which was added the correlation between the dimensions of the curves of the old river meanders and those of the diagram.

VE: In the film about the process, entitled *Dessiner une Rivière* [Drawing a River], you say this isn't land art.

GD: It's not land art. In Robert Smithson's writings on entropy, you can see that he was fascinated by geology. He talks about the landscape, never about trees. And in the background he also anticipates a destruction of form. In this sense we can say it's not land art that was made, but something to do with this phenomenon of entropy that he wanted to highlight.

VE: The firmer the grid, the freer the river. The pursuit of constraint in order to achieve autonomy is a common process in the quest for architectural form.

GD: We can see a kind of 'lesson from the river', in this time left to the evolution of a diagram acting as a trigger for future forms. No one can draw the complexity of what the diagram has induced. The inaufgural force of a form that deforms itself, that engenders its own destruction. When we see this speed of evolution, how can we not think of the urban grid? In New York the grid stays, and it is the form of the constructions that rises, that sinks, that interprets the score. The urban grid, which seems to be an absence of freedom, generates cities that live more than these new cities where form has come too quickly. We have to find open forms that are lines of possibilities. And of course, in this project of the Aire this is

perhaps the thing that interests me most. This is perhaps the lesson of the river.

VE: Is it in the definition of this form that the difference between architecture and art lies?

GD: Recently Robert Cramer, president of the foundation of the new PAV district in Geneva, ended an interview in the magazine *Interfaces* with an appeal: 'We must be able to create poetic districts together, to offer enchantment to the city, unexpected things. We don't dare to do this yet, but it's essential to breathe poetry into our urban horizons.' He thus raised the very complex, controversial question of the relationship between art and architecture. By *poetic*, we shouldn't understand the vagueness the word conveys too often, but 'the strength of an emotion, of a transformative movement, where body and mind are recomposed, the awareness of an experience between a psychic fact and a physical fact' as noted by the composer Pascal Dusapin. So the issue is the relationship between art and life or everyday experience. By wanting to give art a place above contingencies, in a sublime space above all else, we thought we were giving it everything, but in fact we've taken everything away from it, we've deprived it of any power to act on our lives. By distinguishing between art and utility, we've prevented the linking of the acts of our daily lives with the intensification of these experiences in an aesthetic dimension. A capacity for growth of the being has been amputated by cutting the links with the weight of the world, with its materiality. Architecture, first and foremost an intellectual and technical process, finds its poetic realisation in a sensitivity to the nature of the materials, to their resistances, textures, colours, as well as to the depth of the sites it discovers and transforms. Architecture is *par excellence* an art of experience. Unfortunately, our cities today bear witness to the consequences of abandoning such 'creative tension'.

VE: If architecture is useful, it must be able to meet the ecological challenge we face. What can landscape architecture do?

GD: Félix Guattari said as early as 1989: 'The ecological drama in which the human planet is involved has long been the object of systematic misunderstanding. This period is now over. Through media that have become ultra-sensitive to the repetition of ecological accidents, international opinion is increasingly mobilised. Everyone today is talking about ecology: politicians, technocrats, industrialists... (...) But ecological disturbances of the environment are only the visible part of a deeper, more substantial problem, relating to the ways of living and being in society on this planet. Environmental ecology should be thought of as one with social ecology and mental ecology, through an ethico-political ecosophy. It's a matter of making innovative practices of the recomposition of individual and collective subjectivities support each other.' So we can very well participate in that, and as he says, it isn't just about the environment, but about ecosophy, about mind. This 'Aire river garden' is a stage we've built, with viewing points, situations, locations, sites where emotional shocks trigger a reflection on what's happening. Perhaps an architectural act can play a role in raising awareness, through the exact placement of things, geometries, positions, materials, colours... A kind of sensual experimentation.

VE: What about the architect as professional, representative of a discipline? Are we facing a loss of legitimacy for which we have to fight?

GD: I don't know. But it's certainly a trend that's under way, as we can see. You don't become an architect to earn a living, but so as not to waste your life. That's quite different. But the risk is to become totally intransigent, cutting oneself off from all possible experimentation. And being stuck, that's the worst. I worked for Jean-Luc Godard once, at the time of the film *Sauve Qui Peut (La Vie)* [Every Man for Himself]. He found in this film 'a two-minute shot that I quite like'. I say to myself that we might have reached this point today. That of our projects maybe only one or two minutes will remain. And I prefer that to stopping. It's also a way of resisting, of living.

VE: Is fighting through erudition an alternative? You're an architect who seeks to understand. Your references touch on many different fields. You remind me of Aldo Rossi when he wrote *The Architecture of the City*, which is full of quotes from a mix of all kinds of disciplines.

GD: You exaggerate... Perhaps there are gaps in my ignorance. For me there's another similar figure, that of Colin Rowe. He's critical of modernism, but is aware that the historical city can't simply be reproduced. He says our task as architects is to know how to combine a theatre of memory and a theatre of prophecy. I find that magnificent. I'd like the Aire to be a theatre of memory and prophecy too.

VE: Where you try to combine the past with the future. How do you approach this aspect in your teaching?

GD: Teaching has played a great role because for me it was above all a place of explanation. And to a large extent, but not exclusively of course, our own projects were often subject to this kind of self-analysis. All of them were very quickly conceived in this search for possible shifts to be made in a deciphered, discovered context. The Swiss Path perhaps brought this redeployment of present things to its peak. We'd decided not to add anything to 'what was already there', but to intensify the traces, the clues rediscovered on the site. Our way of refusing to go along with the overly commemorative appeal of the event. This reservation was very badly received by some, with the Geneva press headline: 'They did nothing!' Many other plans followed, where these passages between a situation, a footprint, a trace, and what the project had changed, were always presented and commented upon.

VE: Can we deduce that you weren't directly interested in landscape, but that you got there through architecture?

GD: Difficult question. I've already told you about this 'invention of the landscape' that was mine during my childhood. But there again, this way of planning under the influence of André Corboz

made little mention of a break between architecture and landscape. Having studied in Geneva, I was influenced by the Ticino school, by Tita Carloni, Peppe Brivio and Luigi Snozzi. I got to know all these architects towards the end of the 1960s. In the beginning they were very 'Wrightian', organic, and above all Carloni and Snozzi paid extreme attention to the landscape context of their planning. I discovered Italy for the first time at the end of my first year at the school of architecture, and since then a feeling has never left me: inside and outside, it's the same thing. When you see Urbino or Siena, landscape and city, you know are one and the same. Terraced countryside cultivated in terraces that become gardens and cities. Vittorio Gregotti had just written *Il Territorio dell'Architettura*, and William Morris was also being read. We thought about the relationship between architecture and land, landscape, agriculture, labour, when we read Peter Kropotkin. And then Le Corbusier's 'Roq et Rob' project at Cap-Martin, where we perceive his complex relationship with landscape, his way of inscribing himself in it, of walking on it, but also his interest in vernacular architecture. From that moment on a theme appeared to me that's never left me, this low-rise/high-density. In Marc-Joseph Saugey's studio, where I worked for three years, we'd tried to apply this concept, by proposing a sort of low, dense layer that followed the inflections of the site. During postgraduate studies at the Architectural Association in London, I became aware of the research of a centre in Oxford working on these issues, *Land Use and Built Form Studies*. Much later, Alvaro Siza created groups of this type with exceptional sensitivity in Lisbon and Evora. Anchoring his constructions on traces, walls abandoned by the growth of the city, he was able to inscribe in them almost timeless works, subtle collisions of past and present. When I returned to Geneva, I entered the School of Architecture as an assistant, after having been a carpenter for a year.

In 1981 Tita Carloni, the director of the school at that time, gave me carte blanche for a guest programme at the school. I invited

Luigi Snozzi, Mario Botta, but also architects from England such as Ralph Erskine, Walter Segal and many others. Among them, Hermann Hertzberger put me in contact with the Dutch school of structuralism, which in some ways overlapped with my concerns about urban organisation. A little later Bernardo Secchi and Hertzberger became professors in Geneva, which opened up two courses of international relations and exchanges, in particular on the occasion of the *Indesem (International Design Seminar)* seminars towards Northern Europe, and *ILAUD (International Laboratory of Urban Design)*, towards the Italian field. From 1990 and for five years, I took part in teaching at the Berlage Institute, then in Amsterdam. Kenneth Frampton, who was in charge of theoretical research, shared my interest in these low-rise, high-density urban systems. For my part, I followed landscape projects, and we tried, without really succeeding, to remedy what Frampton described as a catastrophe, this separation of the professions of architect and landscape designer. I spent a lot of time at Harvard GSD, at Virginia University, Pennsylvania and Berkeley, among other places. I became acquainted with the works of landscape designers such as Garrett Eckbo, Dan Kiley, James Rose, those famous 'Three Musketeers' of the American landscape. Before talk of *landscape urbanism*, they argued that the landscape dimension of public spaces should be given a structural character, instead of being a by-product of architecture. Later, Garrett Eckbo's firm became huge, and they turned to ecology. This was the time of Ian McHarg's book *Design with Nature*, which brought together a whole range of ecological considerations in the design of human settlements. But it was also the massive, dominant arrival of a kind of green engineering, the abandonment of a complexity of the world, the end of the importance given to form that we've been talking about. The beginning of 'ecologism'.

VE: Concretely, how was your teaching in Geneva organised, and how do you see the future of architectural education?

GD: In Geneva we lived an exciting and rare moment. Unfortunately, this school no longer exists as we tried to make it live. This opening towards other works, other personalities then encouraged us to try to bring together in Geneva the figures we felt closest to, those whose research seemed to us to be the most important. Perhaps the most intense moment, at least for me, was, between 2000 and 2005, the *Architecture and Landscape* seminar that we organised. The project was at the heart of the teaching, which was exclusively done in the form of seminars bringing together, at each meeting, all the teachers and students. Rather than having teachers coming separately, they all came together on the same day, every week, and all the students were there. So there were twenty or thirty of us, and we all did a seminar together. The teaching was done at the table and on the blackboard, and after the work sessions we were covered with the colours of the chalk. This teaching structure was strongly influenced by the thinking of Jean Piaget and his 1971 report for UNESCO, *Où Va L'Éducation* [Where Education is Going], which advocated the abolition of university faculties in favour of the interdisciplinary merging of research, and the abolition of grades. Furthermore, we were very close to the ideas of the English paediatrician and psychoanalyst Ronald Winnicott, on creativity and the importance of play in child development. How could we, who believe so strongly in these relations between the found and the transformed, have been insensitive to a man who states: 'We must accept this paradox, that a child can only create an object because that object already exists.' The child finds a piece of wood and makes a sword out of it. Without this piece of wood, there's no sword.

VE: But you have to be able to see what's there. This is probably the most difficult task. Otherwise, these are 'eyes that don't see', to come back to Le Corbusier...

GD: Paul Klee said: 'Art doesn't reproduce the visible, it makes visible.' Michel Foucault further emphasises: 'We must make visible what is visible.'

VE: This period of teaching happened at the same time as the beginning of the Aire project. Did you take advantage of this environment to refine and work on the blueprint?

GD: Yes, like Winnicott's child, the found canal became a 'river garden'. Because this question of creativity, of what we see and do with things in the world, is at the heart of teaching. It's undoubtedly honed our acuity and our ability to define the strong building blocks of an intention. These cross-examinations, coming from different kinds of knowledge, all helped us to stabilise it. Because this project is fragile. There aren't many things. Precise geometries, imprints, underlined traces, but there aren't so many objects on the spot. We had to resist the desire to mark out the site every ten metres, as we see so often. That unbelievable delirium of objects and colours. You have to know how to let each walker discover the landscape, without telling them what they have to see. The landscape needs silence.

VE: The risk is to become too romantic, by letting oneself be carried away by too naive an idea of nature.

GD: Yes, that's what you said at the beginning. In a discussion between the philosopher Baptiste Morizot and the naturalist Gilbert Cochet, who's in charge of 'rewilding' France, the latter said that only the living can recreate the living, the only thing we can do is help trigger the process. The title given to the fourth stage of the Aire, which is beginning these days, during which we're going to demolish a dam near Certoux, which will allow the sediments to go down and the fish to come up, will be 'the erasing of a dam'.

VE: This project is located exclusively in the countryside, on the outskirts of Geneva. But how can nature be brought into the city? Everyone sees an unhelped-for solution. Is it really the right thing to do? Or should we give up and let the city be the city, 'the human thing *par excellence*'?

GD: At least these questions have to be asked first, because we have the impression that today it'd be enough to plant trees everywhere. Planting trees in the city isn't so simple, with the existing networks. However, it does above all raise the problem of the scale of cities, and the reasons for some vertiginous growth. Saskia Sassen has perhaps described better than anyone else these processes of destruction of the countryside and the dramatic congestion of megacities. We must therefore ask ourselves the question beforehand, and reflect on these growth mechanisms. There are exhibitions on the question of urban-rural relations. We often take the 'country's side'. We revisit Broadacre City by Frank Lloyd Wright; Robert Cramer, in the interview we've already mentioned, proposes the PAV (Prairie Acacias Vernets) give priority to public spaces planted with trees, associated with the reopening to the skies of the two rivers that traverse the site, the Drize and the Aire, which are now channelled underground. This is an interesting way of considering the place of trees in the city, which is in line with Garrett Eckbo's idea of the 'structural' importance of these public spaces for the city. And of continuing to think about the Aire, this time in the heart of the city.

## Georges Descombes

1939  
Born in Geneva

1960–1969  
Studied architecture at the University of Geneva and ETH Zurich

1967  
Worked in the Beaudouin, Camenzind, Nervi practice, on the ILO project in Geneva

1968–1971  
Worked in the J-M. Saugey practice in Geneva

1972–1974  
Worked in the London (GB) workshop of Llewelyn-Davies, Weeks, Forestier-Walker and Bor, Tehran centre project

1973  
Diploma from the Architectural Association Graduate School in London (GB)

1975  
Founding of CREX (Centre for Experimental Realisations) at the École d'architecture de Genève

1979–1988  
Parc de Lancy in Geneva

1987–1991  
Geneva sector of the Swiss Path along Lake Lucerne, with Richard Long, Carmen Perrin, Max Neuhaus

1990–1995  
Professor at the Berlage Institute, Postgraduate School of Architecture in Amsterdam (NL)

1992–1994  
Project for the Promenade Saint-Antoine in Geneva, competition, 1st prize, with Julien Descombes and Mario Cucchinella

1994–1998  
Bijlmer Monument in Amsterdam (NL), with Herman Hertzberger and Julien Descombes

1996  
De Grote Rietplas shoreline project in Emmen (NL)

1996–1999  
Master plan for the extension of Geneva Airport, with, among others, Joan Busquets, André Corboz, Michel Desvigne, Bernardo Secchi

1999  
Visiting Professor at Harvard University, Graduate School of Design, Cambridge (US)

2000  
Visiting Professor at the University of Virginia, School of Architecture, Charlottesville (US); Visiting Professor at the Katholieke Universiteit, Instituut voor Stedenbouw en Ruimtelijke Ordening, Leuven (BE)

2003–2007  
Cour du Maroc in Paris (FR), competition by invitation, 1st prize, with Michel Corajoud, ADR architects and LEA

2004–2011  
Place Nautique in Lyon (FR), competition by invitation, 1st prize, with ADR architects

2005–2011  
Promenade de Saône in Lyon (FR), competition by invitation, 1st prize, with ADR architects

2007–2015  
Restoration of the River Aire in Geneva, 2nd and 3rd phases, with the Superpositions team

2012  
Groen Lint Park in Ostend (BE), with ADR architects and Technum; Aire urban park in Saint-Julien (FR), with ADR architects and Grumbach architect; Regents' Lecturer at the University of California, School of Architecture, Berkeley (US)

2013  
Quai des Matériaux in Brussels (BE), with ADR architects and Technum

2014  
Dok Zuid museum gardens in Antwerp (BE), with ADR architects and Technum

2015  
*Schulthess Gartenpreis* prize for the Aire project, Zurich; Cultural Prize from the Leenaards Foundation, Lausanne

2016–2023  
Stiernerbeck River Valley in Genk (BE), with ADR architects and Technum; restoration of the River Aire in Geneva, 4th phase

2018  
European Landscape Award for the Aire project, Council of Europe in Strasbourg (FR)

2019–2023  
Groeninge Museum extension in Bruges (BE), competition by invitation, 1st prize, with Robbrecht en Daem

## Victoria Easton

1981  
Born in Lausanne

1999–2005  
Studied architecture at EPFL Lausanne and ETH Zurich; Master's degree in architecture at ETH Zurich

2005–2008  
Architect, project manager at Christ & Gantenbein

2008–2010  
Assistant to Prof. Jean-Paul Jaccaud at EPFL Lausanne

2010–2015  
Assistant to E. Christ and C. Gantenbein at ETH Zurich; head of the *Typology* research project

Since 2011  
Freelance author, contributing to various architectural magazines and monographs

Since 2012  
Associate of Christ & Gantenbein

2015–2017  
Research Assistant at Harvard GSD, Cambridge (US)

2016  
Curator of the exhibition *The Books of the Architecture of the City* at the Istituto Svizzero Milano (IT) and EPFL Lausanne

Since 2017  
Member of the Federal Art Commission and the jury of the Swiss Art Awards for art, mediation and architecture

Since 2018  
Research Fellow at ETH Zurich

2020–2021  
Adjoint Curator of the first pavilion of Uzbekistan at the Venice Biennale of Architecture (IT)

## 'Art needs space and time'

### Esther Eppstein in conversation with San Keller

I still clearly remember how the black lettering with the lower-case letters on the window drew me in. I recall that what should have been a lower-case 'a' was a lower-case 'e', and the lettering had been applied in a way I recognised from other establishments in the area. I hadn't been in Zurich long, but I already knew every nook and cranny of the neighbourhood. In the garage right opposite, I'd just organised an exhibition with my drawings of every Migros branch in the city of Zurich. I'm sure I told Esther how I went to buy milk in a different branch each day and used the reverse side of the Tetra Pak as drawing paper. I'm sure she found that a bit perplexing, but sooner than I thought possible I'd somehow become part of message salon. Esther wasn't just interested in me as a young, ambitious artist, though; she also had an eye on my girlfriend's design projects. She has never made a distinction, because people create connections, so she invited us both to look after her camper van in Appenzell for a week. And so our friendship carried on, and on. We share an amazement with the city, a playful approach to the artist's role in society; we're both good at getting things done or getting others to do them for us, and creating a simple framework within which people can meet. I'm actually quite proud to have known Esther for so long and to be having this conversation with her.

At the start of January we met at my place for lunch and to prepare for our conversation; in due course, lunch turned into dinner as well. Neither of us was really happy with the ensuing conversation via Zoom. Esther is good at pinning situations down, though she's always ready to give other artists plenty of space to create their own. In the end, we spent four weeks using Google Docs, sending texts back and forth to record our conversation.

San Keller: Zurich is many things to you: it's your home, the material for your work, and a display. You have a seventh sense for the way the city develops. Why, when a new place is opening up somewhere every week, have we bumped into you so often in the Schlauch restaurant and café in Niederdorf?

Esther Eppstein: Well, the restaurants are mostly closed now... In fact, though, last autumn my walks increasingly led me back to Niederdorf – a part of town that's been cleaned up for the tourists and is given a wide berth by those who want to look cool. When I was young, Niederdorf still had a bit of a seedy reputation: it was a place for artists, oddballs and alluring women in suspenders. You'd find local characters perched on stools in smoke-filled pubs, and my father would drag me, still a kid, to the Malatesta-Bar, where I'd dance on the counter and collect coins. I made my first appearance as a contortionist in the children's circus at the Rosenhof, hawked the WOZ newspaper noisily at Stüssihof when I was in secondary school, got tear-gassed during the opera house riots on Limmattquai and later turned post-punk, making my first contacts with the clandestine scene of the late 1980s in the Züri-Bar and on Hirschenplatz when it was still small-scale. Perhaps there's a hint of nostalgia and a desire to go back to my roots; I find myself thinking a lot these days about how the cultural scene and the city have changed.

SK: Oh, and there was me still trailing round the arcades in Bern. I grew up with Bernese resilience: keep things just as they are, preserve power. The past is seen as more valuable than what's to come. What's your view of Zurich today and its qualities?

EE: Zurich's turned into a minor metropolis but it's still remained a bit provincial, which is also charming. Of course, Zurich regards itself as the centre of the universe. For me it's a good place, somewhere I can make things happen, where I have my network, my roots and my history. Zurich is the city of money and the media, it offers resources and attention. I've used that for the good of the cause and of art, and I've benefited from it.

SK: With message salon on Ankerstrasse and Perla-Mode you played a key role in the development of *Kreis Cheib* (Zurich's 4th district). How does it feel to create a work of art and also shape the way an entire part of town is seen, removing its taboos and turning it into a focus for the public (and investors)?

EE: That came about because in the mid-1990s the city needed to reinvent itself after putting down youth unrest and riots, getting rid of the drug scene at the Letten railway station and watching its industry up and leave. The city's 4th and 5th districts had a bad reputation as trouble spots. Shops and industrial buildings were standing empty, Zurich was on the cusp of something new. The fall of the Berlin Wall had reached staid old Zurich too. That mood of change is what kept me going; it wasn't clear what would happen next but we wanted to come together, and so we organised our own spaces and meeting points – because there was nothing there – and that was the start of the off-space period that had such an impact on Zurich. In no time at all, message salon had become a fashionable place to meet, and not just in the art scene. It increasingly attracted collectors, gallerists, curators and journalists, from high to low. It was considered daring to venture into the unattractive no-go area. Culture practitioners setting up in problematic neighbourhoods isn't something you find only in Zurich. Urban development, sub-culture and cultural life have always been linked together. A city that's constantly evolving, living organism creates openings and interspaces. In a rich and expensive city like Zurich, it's the temporary set-ups that have the vibrancy and agility that inevitably get lost in institutions.

SK: When I met you in the late 1990s, you'd just opened message salon. I was naturally drawn to that space, which exuded a blend of scene coolness and family atmosphere that I'd never encountered before. Your two children were always there too. You became a role model for us, you showed us how a young mother can also be an active artist and run an

exhibition space. That having a family doesn't mean all the glamour fades away. How did that come about, and why then in particular?

EE: Actually, being a young mother was precisely the reason I opened an art space. I needed to escape the isolation of being a housewife stuck at home, I wanted to meet people and make art together. I'd abandoned my graphic art training in Lucerne after an extended period in Warsaw, and then I hung around illegal underground bars and squats. I had no idea what would become of me, but I couldn't face just being a mother. While I was in Lucerne I'd already organised a few actions and concerts in old buildings and cellars with my 'arty' friends. At that time there were no qualifications for artists, you just had to define yourself as one by going ahead and doing it, declaring a place to be an art space, copying a hand-made flyer and buying a few beers. A friend and I converted our studio on Rennweg – a first-floor showroom with a fitted carpet and display windows – into the art space we called Monotony, and invited friends to exhibit there. Monotony was a brief episode, then I moved on to Ankerstrasse and named my new art space 'message salon' as a nod to the many message parlours in the neighbourhood back then. My vision was somehow to make art, live an artist's existence and combine art and life. From the outset, message salon was also a family project, with everyone involved. Other young artist parents were part of the wider community, and we helped each other out with everything from exhibitions to childcare. But we had to do our own organising. So message salon also became a meeting point for children growing up around the art scene, who came of age with it. A few of them later exhibited in Perla-Mode as young adults. I wanted to create a place where people could come together regardless of their background or age.

SK: Today we'd call it lived inclusivity and diversity. Can you tell me how your background shaped your understanding of society, and your view of art and artists?

EE: I had my first contacts with the art world when I was still a young child. My parents collected works by Zurich artists, and were friends with culture practitioners from all genres. My sister and I grew up in a house full of art. My mother was a graphic artist who'd also studied in Lucerne, and my father had been part of the Zurich art scene since the late 1940s, when it was still small; he was a jack of all trades, an entertainer, organiser and art enthusiast. He was born in Zurich and grew up in the Langstrasse district, the 'shtetl on the Sihl'. His youth in Zurich was overshadowed by the war and the struggle to survive in Switzerland as an outcast, a stateless person without rights, a Jew. He wasn't allowed to forget where he came from. He experienced discrimination, and when the war was over it still took several years for him to be granted Swiss citizenship. He found new friends among the artists he'd met on the cycling track in Oerlikon. It was no longer possible to pursue his cycling career as it had been before the war. As someone who didn't belong anywhere, he found a kind of new home in the art world. When I think about it, it probably had a strong unconscious influence on me. Something that was implanted in me and demonstrated to me from an early age is that art is a place of freedom, art and artists are important and valuable to society, an artist's life is an option, art needs friends and solidarity.

SK: I sense that you very much value your origins, the environment you grew up in, the air of Zurich (including the tear gas) that you still breathe in and out every day. You've inherited the family's 'plot of land' and continue to manage it. How have you reconciled that with the attitude of a punk? That's something I'd really like to understand.

EE: For me, a punk attitude is a fundamental conviction, a determination to 'do it yourself'. My intention was to create a network and a new scene around the physical space of message salon, a kind of art family as social sculpture.

SK: I'd suggest that the driving force behind your artistic practice derives from a constant tension

between autonomy and solidarity. From 2006 to 2013 you ran the Perla-Mode art space on Langstrasse. For me, Perla-Mode was like a small version of the Löwenbräu art complex. You took a place that used to sell fashion and turned it into a gallery, exhibition space, cinema, zine shop, bar and venue for all manner of parties. A lot of players were involved. Does 'do it yourself' literally mean that you were the one who hammered in every single nail?

EE: To my mind, DIY means that you get to decide what you do. I don't need an authority to give me permission. DIY means having fun with the resources at your disposal and not allowing yourself to be held back by convention. There's a sketch in a book about punk rock which consists of a few lines depicting the neck of a guitar with three chords and a scribbled instruction 'Now Form a Band!' We were a self-run establishment. We did everything, from scheduling exhibitions, raising money, organising joint openings, cleaning up after parties and ordering heating oil to negotiating with the landlord or the police. Perla-Mode was a coming together of various actors and personalities from the creative, experimental scene in Zurich, and with my message salon art space I was one of them. There were many changes over the years, and while I remained committed to the place and the idea behind it, I was increasingly seen by the public as the face of Perla-Mode. One reason Perla-Mode was so successful over the years was that it incorporated various scenes and genres. My credo was about inclusion rather than shutting yourself off and wearing yourself out competing with others, while at the same time bringing new, young recruits in to avoid becoming jaded. Perla-Mode was made up of independent cells, each with their own programme and milieu. We pulled ourselves together, ran a whole corner building together, Rubinfeld's former 'Perla-Mode' Jewish textile business with its shop, window displays, roof terrace and several storeys, on the most notorious street in the most interesting part of town. It was all about the location: it was where the house of culture as conspicuous,

self-confident statement by the independent art scene gained the most attention and visibility.

SK: Can message salon be seen as an image of a communal space in a liberal society, and do the artists in it embody the prototypes of individualism? In the sense that, if community is possible among them, then why not among all those who live in their own little detached houses and drive their cars to work?

EE: ... Ideally, yes!... But, as Bertolt Brecht might have put it, 'that ain't the way things are'. You find narrow-mindedness and a parochial mentality in the art world, just like everywhere else. Artists need their community in order to try out and test their ideas, but the ever-diminishing 'bubbles' that can now only define themselves through what sets them apart from the other aren't good for art. Or for the development of a diverse society. I also take a dim view of the institutionalisation of art, the appropriation and incorporation of artists and the pressure to go along with a kind of mainstream. Somehow, amidst all the cool hype, star curators and the creative economy, artists have lost the power to say what art is. Who defines artistic success? The market and culture promotion are putting culture practitioners under constant pressure to produce. But that's not how we artists work at all. Art needs space and time, the freedom to experiment and also the option to fail.

SK: Last night, before I went to sleep, I leafed through the pages of the weighty message salon tome with excerpts from your photo albums. Although it was published in 2016, I'd never got round to looking at it before. You've been photographing 'your family' for 25 years, including the artistic works, but mainly the people milling around in the environment you created. You're always somewhere nearby. What are you trying to capture? What are your points of reference or criteria when you take, select and arrange your photographs?

EE: I was inspired in every way by Gertrude Stein's salon in turn-of-the-century Paris. That's why

I wanted my own salon too. The photographs from the Paris salon are part of art history now, and I wanted to record the goings-on in my salon and also a period of Zurich's art history. Andy Warhol ran his Factory as a kind of salon too, and he photographed and documented it incessantly. I realised from the outset that anything that isn't documented gets lost, especially if it's the kind of ephemeral and intangible thing I had in mind. In a way, message salon is a total work of art. The artists, the exhibition visitors and the party guests are all part of an eternal performance. If you come to visit me, you get photographed, that's the deal. It's clear that it's my space, my rules. Once the films have been exposed they are sent to the laboratory and don't come back developed until weeks later. A few of them still crop up today in varying combinations as elements in message salon installations and settings that reference the archive and the history. Afterwards, the photo albums could only be seen in message salon and nowhere else, there wasn't a digital version of them.

SK: So in a way you anticipated the effects of Facebook and Instagram in analogue form?

EE: To some extent, yes. This was a time before social media, and you could find yourself in the album at message salon and recognise friends – or see what you'd missed and who was going in and out. The constantly growing number of albums was an analogue Facebook, as it were, even before Facebook came along. People spotted themselves in the albums and saw themselves as part of something bigger that only exists through their contribution and their presence, and only then becomes a whole. During the eight years at Perla-Mode I was constantly editing the pictures, arranging them chronologically in albums each containing 100 photos. As soon as an album was full I put it on display in message salon, on the first floor of Perla-Mode, and by the time I left Perla-Mode there were 58 of them. Those albums were the basis for the book.

SK: Next week we'll be judging the first round of the Swiss Art Awards 2021. Yesterday, my fellow juror

Laura Arici sent us an article entitled *The rise of bad figurative painting*. 'Zombie figuration', the interpretation of classics with an added dose of bad taste, is currently the hottest shit on the market, apparently. What trends have you seen come and go at message salon over the last 25 years? Will any of it endure and affect you, or will it simply gather dust?

EE: In recent years, the art world has increasingly degenerated into a breathless entertainment machine spewing out exploitable products, always competing for the latest 'hot shit', the best rankings, the most media attention. But I feel there's an increasing lack of scope for experiments, the unfinished, the contrary, where nothing is certain, fixed or defined. The pandemic has brought everything shuddering to a halt for the moment. But now we all need to think about what we're actually doing here. Is it possible that we're at a turning point? This pandemic is a caesura, and it's still unclear what comes next. And although I'm really concerned about the young generation of artists who are experimenting with art, community and society right now, who really need to be out and about and instead are stuck at home on the sofa as a social, economic and environmental crisis bears down on them, I have a fundamental confidence in youth and the power of the underground. My vision is that after 2022 we'll see the start of the Roaring Twenties, and all the pent-up energy and creativity will burst out.

SK: You've danced on the counter of the Malatesta-Bar, sold the WOZ at Stüssihof, been a party queen and mother, a doorkeeper in front of your own business, and over the last few years we've come to know you as Madame l'Ambassadeur. You had a red pullover made with your portrait in the style of Che Guevara. Even though you miss the uncertainties, the unfinished and the contrary, your values give you something to fall back on. What role are you going to play in 2022 when all that pent-up energy comes bursting out? Will you choose your roles or go with the flow?

EE: I've been wondering about that too, and I don't have an answer. It's somewhere between the path that continually guides you forwards, a kind of fate as a child of these times, and the adventure of not turning in on yourself but pushing forward into uncharted terrain and being bold. My energy is changing, I have a different tempo.

SK: Wow, looking to the future produced your shortest answer! Let's look back again, or at least let's start from today. How big is your wardrobe? How many belts do you own? Are there a number of Esther Eppsteins: the private person, the artist, Madame l'Ambassadeur and – I almost forgot – is Sistaesta still around? How did those identities come about? Do you have any rules about how you appear? I think we have something in common there. If my name were still Stefan Keller I probably wouldn't be interviewing you now.

EE: I put myself forward, even in front of 'my' artists. And if I have to be in the spotlight, then at least let there be style and glamour: 'There's no business like show business!' I'm aware that I'm exposing myself, making myself vulnerable and prone to attack, but at the same time I'm encouraging the artists to take risks themselves. Eccentricity and showiness, especially from a woman, is something that doesn't go down well in this country even if it's secretly admired, because modesty is regarded as the finest virtue. When I was young I was a fan of Nina Hagen, and Madonna showed me that a woman can be the boss. In my heart of hearts, I still dream of something like Molière's troupe of artists or the circus. It's a romantic idea, and the Perla-Mode art house came very close to it at times. DJ Sistaesta is another member of the circus troupe, who's in charge of parties. My DJ set is a collection of vinyl singles that's been growing for 30 years, with any number of disco hits, forgotten rock hymns, pop, Schlager, punk and trash. A mishmash of high and low with the sheer pleasure of having fun. As a DJ I get the party going, and again it's about bringing people together and involving them: the dance floor becomes a stage and everyone plays along and dances, one way or another!

SK: Romantic, yes. At Perla-Mode there was a real sense that something was coming to an end. It felt like a long-drawn-out moment, the tipping point at a party when it begins to dawn on you that you have to go to work again the next day. You start digging into your reserves, romanticising the past, feeling younger than you really are. What happened after that?

EE: After Perla-Mode I was done with the 'exhibition space' format and I wanted to make a break. I felt a growing unease with the art business, the constant struggles with the local cultural policy set-up had exhausted me, and I felt burnt out from those turbulent years on Langstrasse. I vanished for an extended period to Tel Aviv to 'do nothing', look around, move about the scene, make new friends. As an artist, I'm always on duty and I sensed an urgency for change, I was looking for new inspiration, I wanted to think things over and lay low for a while. My children were grown up, and for the first time I was able to get out of Zurich for a longer period. While in Tel Aviv I came up with the idea for message salon embassy, a kind of 'artist-run artist residency'. Madame l'Ambassadeur invites her international guests to join her on an expedition into Zurich's art scene. It's not about producing art or exhibitions in the studio, it's about friendship, maintaining a network of artists and spending time together. message salon embassy doesn't have a permanent home, it just settles down somewhere for a while. Madame l'Ambassadeur also goes on research trips, explores the art scene and the underground of the cities where she happens to be. She embodies the idea of the embassy, her presence defines the space and the happening: where Madame l'Ambassadeur is, that's where message salon embassy is. It's also an ironically playful appropriation of concepts from diplomacy, a performative moment, when I'm moving around the scene with my guests, setting up encounters or exchanging visiting cards.

SK: I like the way you talk about 'your' artists. I haven't counted all the names, but you must have made your space available to more

than 100 of them for artistic experiments over the last 25 years. You once said to me that you need an 'encounter' before you invite someone. You mean an encounter with the person and not the work, right? Can you give me some examples of those encounters?

EE: message salon isn't a white cube: it's shot through with my personality and everything that's ever happened at message salon. The artists are invited by me. There are some I observe in the scene, and some who approach me. In any event, their portfolio is not the first thing I am interested in. I've often invited young artists even though I don't really understand what they're doing, whether or not they've really got something; or I feel challenged, unsettled and somehow touched. It takes a certain twist, something I can't exactly describe. An encounter at a bar-becue, a deep discussion at a bar in an art space or randomly noticing someone on the dance floor have all sparked my curiosity. I offer the framework, the space, my experience, help and loyalty, and in return I expect understanding and respect for the context and for my role and rules. message salon isn't just about young art. Accompanying an artist's career, helping them to build it, growing together, sticking at it and always getting better at what you are do is just as important. Some names only crop up once, others appear regularly or sporadically over the years – in Monotony, in the message salon camper van, at message salon on Rigiplatz, at Perla-Mode, in the message salon embassy. The best thing is to have accomplished something together and to be part of this world, these times that we can help to shape if we just keep it simple, get involved, have the courage to be bold, take hold of space and be visible.

## Thanks

to all the artists involved for their trust, support, inspiration, criticism and friendship. Especially Benjamin Sommerhalder, Selina Trepp, Mauro Arnold, Davix, Alexis Saile, Laurent Goei, Susann Walder, Franziska Koch, Jörg Köppl, Sandra Künzi, Kerim Seiler, Serge Pinkus, Saskja Rosset, San Keller, Felipe Mujica, Ruth Erdt, Karin Müller, Stini Arn, Mayo Irion, Veli & Amos, Martin Lorenz, Mario Marchisella, Zainab Lascandri, Mark Divo, Alain Kupper, Kay-Zee, Lukas Müller, Maria Pomiansky, Roy Menachem Markovich, Anna Lukashevsky, Jonathan Toutou, Daniela Palimariu, Rafał Pierzyński, Ninutsa Shatberashvili, Sandro Sulaberidze, Desislava Pancheva, Valentina Stieger, my family Moe Arnold, Maria Arnold, Golda Eppstein, and my parents Pierrette and Paul Eppstein.

Thanks to Perla-Mode and everyone who, for however long, ran the art house on Langstrasse together with message salon: Wartesaal, Jean-Claude Freymond-Guth Fine Arts, Zebra Kabinett, Nieves Verlag, Corner College, 400asa, Le Foyer, Galerie Weiss, Friction, The Billboard, Atelier Perla, Perlaton, Cine-Club Perla-Mode.

Thanks to Maria Pomiansky for inviting me to visit your studio.

## Esther Eppstein

1995  
Monotony, Rennweg, Zurich

1996–1997  
message salon, Ankerstrasse, Zurich

1998  
message salon camper van, Appenzell;  
message salon goes New York (US)

1998–2001  
message salon camp site and snack bar (message salon camper van), Pfingstweidstrasse, Zurich

2000  
message salon à Paris, CCS Paris (FR);  
message salon camper van, Fri Art Fribourg

2001–2006  
message salon, with message salon shop and video club, Rigiplatz, Zurich

2006–2013  
message salon, Perla-Mode, Langstrasse/Brauerstrasse, Zurich

2015  
message salon embassy, Grubenstrasse, Zurich

2016  
message salon embassy Tbilisi branch (GE)

2017  
message salon embassy Hotel, 25hours Hotel Langstrasse, Zurich

2017–2018  
message salon embassy Zurich North, mehr als wohnen cooperative, Zurich

2019  
message salon embassy tour d'Europe; message salon embassy London branch (GB)

2019–2020  
message salon embassy, Die Diele, Zurich

messagesalon.ch

Esther Eppstein was born in Zurich in 1967. She is an artist, art mediator and host, and a DJ, appearing as Sistaesta. message salon has been her art and art space project since 1995. In 2015, in the guise of Madame l'Ambassadeur, she expanded it into message salon embassy, an artist-run artist residency project with its own series of publications, the message salon embassy zines. Esther Eppstein has received numerous awards, including the Swiss Art Award (2003 and 2006), an art mediation grant from the City of Zurich (2011) the Canton of Zurich advancement award for music, dance and theatre (2014) and the London Residency from Landis & Gyr (2019). Her works are held in the collection of the Migros Museum für Gegenwartskunst and the Collection of Prints and Drawings at the Kunsthau Zürich.

## Publications

Esther Eppstein, *message salon*, Scheidegger & Spiess, 2016

Esther Eppstein, *message salon, Ankerstrasse 6, 8004 Zürich*. With VHS cassette, Andreas Züst Verlag c/o Scalo Verlag, 1998 (out of print)

## San Keller

San Keller describes himself as an 'artist artist', taking on various roles and positions in the art world with a hefty dose of scepticism, self-irony and energy. He takes things others don't do and makes them popular. A questioner who offers simple answers, San doesn't have opening hours: everything is available, anytime and anywhere. He relentlessly familiarises us with the familiar. A master of real time, imponderables, and a romantic who believes in the freedom of what exists.

Artistic co-director, Bachelor K++V, with Sebastian Utzni as San Sebastian, UASA, Lucerne; Artistic co-director, with Thea Reifler and Philipp Bergmann, Bone Performance Art Festival, Bern; Member of the Federal Art Commission, Federal Office of Culture

museumsankeller.ch

**Schweizer Grand Prix Kunst  
Prix Meret Oppenheim 2021**

Diese Publikation wird vom Bundesamt für Kultur im Rahmen seiner Förderung des schweizerischen Kunstschaaffens herausgegeben und finanziert. Sie erscheint in Zusammenarbeit mit dem Verlag Schweizer Kunstverein, als kostenlose Beilage zum Kunstbulletin Nr. 7/8.21. Die Eidgenössische Kunstkommission ist beauftragt, das Bundesamt für Kultur in allen Fragen der Kunst- und Architekturförderung des Bundes zu beraten. Sie bildet die Jury bei der Verleihung des Schweizer Grand Prix Kunst/Prix Meret Oppenheim.

**Grand Prix suisse d'art  
Prix Meret Oppenheim 2021**

Cette publication éditée et financée par l'Office fédéral de la culture dans le cadre de son soutien à la création artistique en Suisse paraît en collaboration avec la Société suisse des beaux-arts, comme supplément gratuit du Kunstbulletin N°7/8.21. La Commission fédérale d'art a pour mission de conseiller l'Office fédéral de la culture dans toutes les questions touchant à l'encouragement fédéral de l'art et de l'architecture. Elle fait office de jury pour l'attribution du Grand Prix suisse d'art/Prix Meret Oppenheim.

**Gran Premio svizzero d'arte  
Prix Meret Oppenheim 2021**

Il presente volume, edito e finanziato dall'Ufficio federale della cultura nel quadro del suo sostegno alla creazione artistica in Svizzera, è pubblicato in collaborazione con la Società svizzera di belle arti come supplemento gratuito del Kunstbulletin 7/8.21. La Commissione federale d'arte ha il compito di consigliare l'Ufficio federale della cultura in tutte le questioni inerenti alla promozione dell'arte e dell'architettura da parte della Confederazione. La Commissione federale d'arte costituisce la giuria per l'attribuzione del Prix Meret Oppenheim.

**Swiss Grand Award for Art  
Prix Meret Oppenheim 2021**

This publication was produced and financed by the Swiss Federal Office of Culture as part of its support for the arts in Switzerland. It is included as a free supplement with Kunstbulletin Nos. 7/8.21, in cooperation with Verlag Schweizer Kunstverein. The Federal Art Commission has the task of advising the Federal Office of Culture on all matters concerning federal support for art and architecture. The Commission also acts as jury for the Swiss Grand Award for Art/Prix Meret Oppenheim.

**Jury Schweizer Grand Prix Kunst  
Jury Grand Prix suisse d'art  
Giuria Gran Premio svizzero d'arte  
Swiss Grand Award for Art Jury**

Eidgenössische Kunstkommission  
Commission fédérale d'art  
Commissione federale d'arte  
Federal Art Commission

**Präsident  
Président  
Presidente  
Chair**

Raffael Dörig  
(Direktor/directeur/direttore/  
director Kunsthaus Langenthal,  
Langenthal)

**Mitglieder  
Membres  
Membri  
Members**

Laura Arici  
(Kunsthistorikerin/historienne  
de l'art/storica dell'arte/art  
historian, Zürich)

Victoria Easton  
(Architektin/architecte/  
architetto/architect,  
Christ & Gantenbein, Basel)

Julie Enckell Julliard  
(Leiterin/directrice/  
directrice/Head of Cultural  
Development, HEAD, Genève)

San Keller  
(Künstler/artiste/artista/  
artist, Zürich)

Anne-Julie Raccoursier  
(Künstlerin/artiste/  
artista/artist, Lausanne)

**Expertinnen Architektur  
Expertes en architecture  
Vincitrici e vincitori  
Architecture Experts**

Jeannette Kuo  
(Architektin/architecte/  
architetto/architect Karamuk  
Kuo Architects, Zürich)

Tanya Zein  
(Architektin/architecte/  
architetto/architect,  
FAZ architectes, Genève)

**Sekretärin  
Secrétaire  
Segretaria  
Secretary**

Léa Fluck  
(Kunsthistorikerin/  
historienne de l'art/storica  
dell'arte/art historian, Bern)

**Preisträgerinnen und Preisträger  
Lauréates et lauréats  
Vincitrici e vincitori  
Laureates**

**2001–2020**

2001  
Peter Kamm, Ilona Rüegg,  
George Steinmann

2002  
Ian Anüll, Hannes Brunner, Marie  
José Burki, Relax (Marie-Antoinette  
Chiarenza, Daniel Croptier, Daniel  
Hauser), Renée Levi

2003  
Silvia Bächli, Rudolf Blättler,  
Hervé Graumann, Harm Lux,  
Claude Sandoz

2004  
Christine Binswanger & Harry  
Gugger, Roman Kurzmeyer,  
Peter Regli, Hannes Rickli

2005  
Miriam Cahn, Alexander Fickert &  
Katharina Knapkiewicz, Johannes  
Gachnang, Gianni Motti, Václav  
Požárek, Michel Ritter

2006  
Dario Gamboni, Markus Raetz,  
Catherine Schelbert, Robert  
Suermondt, Rolf Winnewisser,  
Peter Zumthor

2007  
Véronique Bacchetta,  
Kurt W. Forster, Peter Roesch,  
Anselm Stalder

2008  
edition fink (Georg Rutishauser),  
Mariann Grunder, Manon,  
Mario Pagliarini, Arthur Rüegg

2009  
Ursula Biemann, Roger Diener,  
Christian Marclay, Muda Mathis &  
Sus Zwick, Ingrid Wildi Merino

2010  
Gion A. Caminada, Yan Duyvendak,  
Claudia & Julia Müller, Annette  
Schindler, Roman Signer

2011  
John Armleder, Patrick Devanthery  
& Inès Lamunière, Silvia Gmür,  
Ingeborg Lüscher, Guido Nussbaum

2012  
Bice Curiger, Niele Toroni,  
Günther Vogt

2013  
Thomas Huber, Miller & Maranta,  
Marc-Olivier Wahler

2014  
Anton Bruhin, Pipilotti Rist,  
Catherine Quéloz, pool Architekten

2015  
Christoph Büchel, Olivier Mosset,  
Urs Stahel, Stauer/Hasler

2016  
Adelina von Fürstenberg, Christian  
Philipp Müller, Martin Steinmann

2017  
Daniela Keiser, Peter Märkli,  
Philip Ursprung

2018  
Sylvie Fleury, Thomas Hirschhorn,  
Luigi Snozzi

2019  
Meili & Peter Architekten, Samuel  
Schellenberg, Shirana Shahbazi

2020  
Marc Bauer, Barbara Buser &  
Eric Honegger, Koyo Kouoh

**Herausgeber  
Editeur  
Edito da  
Publisher**

Bundesamt für Kultur  
Office fédéral de la culture  
Ufficio federale della cultura  
Federal Office of Culture  
Hallwylstrasse 15  
CH-3003 Bern

**Redaktion  
Rédaction  
Redazione  
Editor**

Gina Bucher

**Beiträge  
Textes  
Testi  
Texts**

Raffael Dörig  
Victoria Easton  
(Georges Descombes)  
Julie Enckell Julliard (Vivian Suter)  
Léa Fluck  
San Keller (Esther Eppstein)

**Praktikantin  
Stagiaire  
Praticante  
Trainee**

Clara Chavan

**Übersetzung  
Traduction  
Traduzione  
Translations**

Chloé Baker  
(English: Georges Descombes)  
Gilles Cuenat (Français)  
Philippe Moser (Deutsch)  
Alain Perrinjaquet (Français)  
Davide Pivetta (Italiano)  
Geoff Spearing (English)  
Annie Urselli (Italiano)

**Korrektorat  
Relecture  
Rilettura  
Proofreading**

Sandra Bolliger (Deutsch)  
Giuseppe Cicivizzo (Italiano)  
Anthony Crétin (Français)  
Gilles Cuenat (Français)  
Denise Hofer (Deutsch)  
Alain Perrinjaquet (Français)  
Geoff Spearing (English)

**Gestaltung  
Conception  
Progetto grafico  
Graphic Design**

Adeline Mollard

**Fotografien  
Photographies  
Fotografie  
Photographs**

Flavio Karrer (Vivian Suter)  
Douglas Mandry (Esther Eppstein)  
Karla Hiraldo Voleau  
(Georges Descombes)

**Illustration  
Illustration  
Illustrazione  
Illustration**

Olga Prader

**Schriften  
Caractères  
Caratteri  
Typefaces**

LL Catalogue  
Neue Haas Grotesk

**Druck  
Impression  
Stampa  
Printed by**

Druckerei Odermatt AG, Dallenwil

**Auflage  
Tirage  
Tiratura  
Print run**

10 000

**Publikationen  
Publications  
Pubblicazioni  
Publications**

2001–2020

swissartawards.ch/  
prix-meret-oppenheim

ISBN 978-3-9525152-7-3

© 2021 Bundesamt für Kultur,  
Bern, die Autorinnen und Autoren  
sowie die Fotografinnen und  
Fotografen



Schweizerische Eidgenossenschaft  
Confédération suisse  
Confederazione Svizzera  
Confederaziun svizra

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

**Bundesamt für Kultur BAK**  
**Office fédéral de la culture OFC**  
**Ufficio federale della cultura UFC**  
**Uffizi federal da cultura UFC**