

P r i

X

Mer e t

O
pp
enheim

2

0

2

2

Caroline
Bachmann

Jürg
Conzett
&
Gianfranco
Bronzini

Klodin
Erb

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

P r i

x

Mer e t

O
pp
enheim

2
0
2
2

6	Vorwort Léa Fluck	8	Avant-propos Léa Fluck
14	Einleitung Raffael Dörig	17	Introduction Raffael Dörig
27	Klodin Erb im Gespräch mit Fanni Fetzer <i>Dancing in a Paper Dress</i>	47	Klodin Erb en conversation avec Fanni Fetzer <i>Dancing in a Paper Dress</i>
87	Jürg Conzett & Gianfranco Bronzini im Gespräch mit Karin Salm <i>Wir möchten nicht einfach Brücken bauen</i>		
173	Caroline Bachmann im Gespräch mit Yann Chateigné Tytelman <i>Fragen des Sehens</i>	153	Caroline Bachmann en conversation avec Yann Chateigné Tytelman <i>Questions de vision</i>
213	Über den Preis	213	À propos du Prix
214	Jury	214	Jury
215	Preisträgerinnen und Preisträger 2001–2021	215	Lauréates et lauréats 2001–2021
216	Impressum	216	Colophon

10	Prefazione Léa Fluck	12	Foreword Léa Fluck
20	Introduzione Raffael Dörig	23	Introduction Raffael Dörig
		69	Klodin Erb in conversation with Fanni Fetzer <i>Dancing in a Paper Dress</i>
109	Jürg Conzett & Gianfranco Bronzini a colloquio con Karin Salm <i>Non vogliamo semplicemente costruire ponti</i>	131	Jürg Conzett & Gianfranco Bronzini in conversation with Karin Salm <i>We don't just want to build bridges</i>
		195	Caroline Bachmann in conversation with Yann Chateigné Tytelman <i>Questions of vision</i>
213	Il Premio	213	About the Award
214	Giuria	214	Jury
215	Vincitrici e vincitori 2001–2021	215	Laureates 2001–2021
216	Colophon	216	Imprint

V

O

R

W

O

R

T

Letztes Jahr fand die zwanzigste Ausgabe des Prix Meret Oppenheim statt, leider fiel sie in die ausserordentliche, wenig erfreuliche Zeit der Pandemie. Der Prix Meret Oppenheim wurde 2001 auf Initiative der Eidgenössischen Kunstkommission vom Bundesamt für Kultur (BAK) eingerichtet. Er würdigt Kulturschaffende aus den Bereichen Kunst und Architektur, Kuratorinnen und Kuratoren, Forschende sowie Kritikerinnen und Kritiker, die sich für das Schweizer Kulturschaffen einsetzen und es dauerhaft bekannt machen.

2022 eröffnet ein neues Kapitel in der Geschichte des Preises, mit dem schon mehr als 85 Kunstschaffende geehrt wurden. Denn wir treten in ein neues Jahrzehnt und gleichzeitig in einen neuen Kontext nach dem Ende der akuten Phase der Covid-Pandemie ein. Auch stossen neue Personen zu uns. Die Kommission, die die Preisträgerinnen und Preisträger auswählt, wurde fast zur Hälfte erneuert. Nach acht Jahren intensivem Engagement gibt Julie Enckell Julliard ihren Sitz an Nicole Schweizer weiter, Kuratorin des Musée cantonal des Beaux-Arts in Lausanne. Auf den Künstler Valentin Carron folgt Una Szeemann, Künstlerin, seit drei Jahren Jurypexpertin und frühere Finalistin des Schweizer Kunstpreises. Und schliesslich geht die Kunsthistorikerin Laura Arici in ihren verdienten und – wie wir ihr wünschen – aktiven Ruhestand und übergibt ihren Platz einem früheren Preisträger des Prix Meret Oppenheim, dem Kunsthistoriker und Kurator Roman Kurzmeier. Das BAK dankt den

austretenden Mitgliedern herzlich für ihren Einsatz und begrüsst die neuen, vom Bundesrat ernannten Kommissionsmitglieder. Gemeinsam mit Raffael Dörig, Victoria Easton, San Keller und Anne-Julie Raccoursier werden sie weitere inspirierende Entdeckungen machen. Auch für das BAK selbst beginnt ein neues Kapitel: Carine Bachmann ist seit dem 1. Februar 2022 die neue Amtsdirektorin. Sie folgt auf Isabelle Chassot, die das BAK von 2013 bis 2021 geleitet hat.

In der von Nina Zimmer kuratierten Retrospektive mit dem Titel *Meret Oppenheim. Mon exposition (2021/2022)* im Kunstmuseum Bern wurden in einer Vitrine hand- und maschinengeschriebene Briefe von Meret Oppenheim gezeigt. Diese manchmal heftigen Nachrichten richtete die Künstlerin an Kuratorinnen, Herausgeber oder Journalistinnen, um – rückwirkend – inhaltliche oder Interpretationsfehler in Katalogen, Interviews und anderen Publikationen korrigieren zu lassen. Diese Vitrine zeigte, wie wichtig es Kunstschaffenden sein kann, ihre Rezeption zu kontrollieren, und wie sehr ihnen diese Kontrolle zuweilen entgleitet. Die Geschichte der Kunst erzählt manchmal Geschichten, die zwar nicht wahr sind, aber trotzdem zum Kanon werden.

Hoffen wir, dass die Gespräche von Klodin Erb mit Fanni Fetzer, von Jürg Konzett und Gianfranco Bronzini mit Karin Salm und von Caroline Bachmann mit Yann Chateigné Tytelman ihren Gedanken und ihrem Schaffen heute, und auch in den nächsten Jahrzehnten noch gerecht werden. Caroline Bachmann und Klodin Erb erzählen auf ihre Art über die lange Zeit, die es braucht, um Malerin zu werden. Und Jürg Konzett und Gianfranco Bronzini sprechen über Bleistifte und die Notwendigkeit, Vorgaben zu hinterfragen, um nicht einfach Brücken zu bauen.

Nach dem Lesen dieser Texte freuen wir uns darauf, ihr Schaffen live in Ausstellungen, in der Natur oder in der Stadt zu entdecken. Wir gratulieren den Preisträgerinnen und Preisträgern herzlich zu ihrer Auszeichnung! Dem Schweizer Grand Prix Kunst / Prix Meret Oppenheim wünschen wir ein schönes Weiterbestehen und Ihnen eine spannende Lektüre.

Léa Fluck
Bundesamt für Kultur

A

V

A

N

T

-

P

R

O

P

O

S

L'an dernier a marqué la vingtième édition du Prix Meret Oppenheim, cette double décennie s'est malheureusement close sur une période peu propice aux réjouissances car marquée par une incroyable pandémie. Le Prix Meret Oppenheim a été créé en 2001 par l'Office fédéral de la culture (OFC) à l'initiative de la Commission fédérale d'art (CFA). Cette distinction honore des artistes, architectes, commissaires, chercheuses, chercheurs et critiques qui font avancer et rayonner la création suisse au fil des ans.

2022 marque un tournant et ouvre un nouveau chapitre de cette récompense qui a honoré plus de 85 créatrices et créateurs. En effet, nous changeons de décennie et de contexte avec la fin de la phase aiguë de Covid, mais ce sont aussi de nouvelles têtes qui rejoignent nos rangs cette année. D'abord, la commission qui désigne les lauréates et les lauréats a été renouvelée de moitié ou presque. Après huit années d'un engagement intense, Julie Enckell Julliard cède son siège à Nicole Schweizer, conservatrice au Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne. L'artiste Valentin Carron a été remplacé par Una Szeemann, artiste experte du jury pendant trois ans et également ancienne finaliste du concours suisse d'art. Enfin, l'historienne de l'art Laura Arici, à qui nous souhaitons une retraite aussi active que bien méritée, a cédé sa place à un ancien lauréat du Prix Meret Oppenheim, l'historien de l'art et curateur Roman Kurzmeyer. L'OFC remercie chaleureusement les membres sortants et souhaite

la bienvenue aux commissaires nommés par le Conseil fédéral. Ces nouveaux arrivants s'engagent sur un chemin prometteur aux côtés de Raffael Dörig, Victoria Easton, San Keller et Anne-Julie Raccoursier. Enfin, l'OFC lui-même entame un nouveau chapitre, avec la nomination à sa tête de Carine Bachmann le 1^{er} février à la suite du départ d'Isabelle Chassot, directrice de 2013 à 2021.

Dans la rétrospective *Meret Oppenheim. Mon exposition (2021/2022, commissaire Nina Zimmer)* au Kunstmuseum de Berne, une vitrine présentait des lettres manuscrites et tapuscrites de l'artiste. Ces messages, parfois véhéments, étaient adressés à des curateurs, éditeurs, journalistes pour faire corriger – rétroactivement – des erreurs de faits ou des interprétations parues dans des catalogues, des interviews, etc. Cette vitrine nous rappelle à quel point les créateurs souhaiteraient contrôler leur réception, et à quel point pourtant ce contrôle leur échappe. L'histoire de l'art transmet des histoires qui ne sont pas toujours vraies mais qui deviennent pourtant des canons.

Espérons que les entretiens de Klodin Erb et Fanni Fetzer, de Jürg Conzett et Gianfranco Bronzini avec Karin Salm et de Caroline Bachmann et Yann Chateigné Tytelman reflètent fidèlement, aujourd'hui et pour les prochaines décennies, leur pensée et leur pratique. Elles parlent, chacune à leur manière, du long temps qu'il faut prendre pour devenir peintre. Et ils parlent de mines de crayon de papier et de la nécessité de remettre en question les directives, car il ne s'agit pas que de bâtir des ponts après tout.

Nous nous réjouissons, après la lecture de ces textes, de goûter et d'arpenter le travail des lauréates et des lauréats *in vivo*, dans des expositions, dans la nature ou dans la ville. Toutes nos félicitations à ce trio primé ! Belle suite au Grand prix suisse d'art / Prix Meret Oppenheim – et à vous, une excellente lecture.

Léa Fluck
Office fédéral de la culture

A Z
F I
E O
R N
P E

Lo scorso anno è coinciso con la ventesima edizione del Premio Meret Oppenheim. Sfortunatamente, a causa di una terribile pandemia questo primo ventennio si è concluso in un contesto poco propizio ai momenti felici. Il Prix Meret Oppenheim, istituito nel 2001 dall'Ufficio federale della cultura (UFC) su iniziativa della Commissione federale d'arte, onora personalità che fanno progredire e risplendere l'operato svizzero nell'arte, nell'architettura, nella curatela, nella ricerca e nella critica.

Il 2022 segna un anno di svolta e dà inizio a un nuovo capitolo di questo premio che è stato attribuito a più di 85 creatori e creatrici. Cambiamo decennio e contesto, con la fine della fase acuta della pandemia, ma diamo anche il benvenuto a nuove personalità. Quasi la metà della commissione che seleziona i vincitori e le vincitrici è ora composta da volti nuovi. Dopo otto anni di grande impegno, Julie Enckell Julliard lascia la sua funzione a Nicole Schweizer, conservatrice al Museo Cantonale delle Belle Arti di Losanna. All'artista Valentin Carron succede Una Szeemann, anch'essa artista, oltre che esperta della giuria per tre anni ed ex finalista del Concorso svizzero d'arte. La storica dell'arte Laura Arici, alla quale auguriamo di godersi al meglio il meritato pensionamento, lascia invece il suo posto a un ex vincitore del Prix Meret Oppenheim: lo storico dell'arte e curatore Roman Kurzmeyer. L'UFC coglie l'occasione per ringraziare di cuore i membri uscenti e dare il benvenuto alle nuove

personalità nominate dal Consiglio federale, che hanno accettato di impegnarsi in un percorso promettente al fianco di Raffael Dörig, Victoria Easton, San Keller e Anne-Julie Raccoursier. Anche l'UFC si avvia verso una nuova fase con la nomina della nuova direttrice Carine Bachmann, che il 1° febbraio ha assunto la carica ricoperta da Isabelle Chassot dal 2013 al 2021.

Nella retrospettiva del Kunstmuseum di Berna *Meret Oppenheim. Mon exposition* (2021/2022), curata da Nina Zimmer, una vetrina è stata dedicata a manoscritti e dattiloscritti con cui l'artista si rivolgeva, a volte con veemenza, a curatori, editori e giornalisti per far correggere retroattivamente loro errori o interpretazioni presenti in cataloghi, interviste e altro. Questa vetrina ci ricorda quanto gli artisti e le artiste vorrebbero poter controllare la percezione del loro lavoro da parte del pubblico e quanto però questo controllo sfugga loro di mano. La storia dell'arte tramanda fatti che non sono sempre la realtà, ma che diventano comunque dei paradigmi.

Ci auguriamo che le interviste di Klodin Erb con Fanni Fetzler, di Jürg Conzett e Gianfranco Bronzini con Karin Salm e di Caroline Bachmann con Yann Chateigné Tytelman riflettano fedelmente, oggi e in futuro, il loro modo di pensare e la loro attività. Ognuna a modo proprio, le interviste affrontano la questione del lungo tempo necessario per diventare pittore o pittrice. Parlano delle mine, delle matite, della carta e dell'esigenza di rimettere in discussione le direttive, perché in fondo non si tratta solo di costruire ponti.

Dopo aver letto questi testi, non vediamo l'ora di gustarci e ammirare il lavoro dei vincitori e delle vincitrici dal vivo, nelle mostre, nella natura o in città. Congratulazioni al trio vincitore e buon anniversario al Gran Premio svizzero d'arte / Prix Meret Oppenheim!

E a voi, buona lettura.

Léa Fluck
Ufficio federale della cultura

D

R

O

W

E

R

O

F

Last year saw the 20th edition of the Prix Meret Oppenheim, its first two decades sadly coming to an end at a time when there was little to celebrate, given that the world was in the midst of an extraordinary pandemic. The Prix Meret Oppenheim was created in 2001 by the Federal Office of Culture (FOC) on the initiative of the Federal Art Commission (FAC). It honours the work of artists, architects, curators, researchers and critics who have advanced and enhanced the reputation of the creative arts in Switzerland over many years.

2022 signals a turning point, and also opens a new chapter in the story of this award which has been presented to more than 85 creative talents. We are moving into a new decade and a new context, with the end of the acute phase of COVID; but at the same time, some new names are joining our ranks this year. First of all, there is change within the Commission, which selects the laureates, with almost half of its long-serving members stepping down. After eight years of intense commitment, Julie Enckell Julliard is handing over to Nicole Schweizer, curator of the Musée cantonal des Beaux-Arts in Lausanne. The artist Valentin Carron has been replaced by Una Szeemann, who has been assisting the jury as an expert artist for three years and is also, herself, a former Swiss Art Competition finalist. Additionally, art historian Laura Arici, to whom we wish an active and well-deserved retirement, hands over to a former Prix Meret Oppenheim laureate, the art historian and curator Roman

Kurzmeyer. The FOC expresses its warmest gratitude to the departing members, and extends an equally warm welcome to the replacements appointed by the Federal Council. The new arrivals can look forward to working alongside Raffael Dörig, Victoria Easton, San Keller and Anne-Julie Raccoursier. Finally, the FOC itself is embarking on a new chapter, with the appointment of Carine Bachmann as its new Director on 1 February, following the departure of Isabelle Chassot who held the post from 2013 to 2021.

In her retrospective entitled *Meret Oppenheim. My Exhibition* (2021/2022), curated by Nina Zimmer at the Kunstmuseum Bern, a display featured handwritten and typewritten letters by Meret Oppenheim. Those messages, strongly worded in some cases, were addressed by the artist to curators, editors and journalists, retroactively correcting errors of fact or interpretation that had appeared in catalogues, interviews and elsewhere. That display reminds us of the extent to which creative artists seek to control their reception, and also the degree to which they fail to do so. The history of art transmits stories that are not always true but nevertheless become accepted as fact.

Let us hope that the interviews between Klodin Erb and Fanni Fetzler, Jürg Conzett and Gianfranco Bronzini with Karin Salm, and Caroline Bachmann and Yann Chateigné Tytelman provide a faithful record of their thought and practice, both today and in decades to come. Each in their own individual way, the two women talk of how long it took them to become painters, while the two men discuss pencils and paper, and the need to challenge specifications—because after all, it's not just about building bridges.

After reading these texts, we look forward to enjoying and exploring their work in vivo: in exhibitions, in their natural habitat, and around town. Our sincerest congratulations to all the laureates! Here's to many more years of the Swiss Grand Award for Art / Prix Meret Oppenheim. I hope you enjoy reading this book.

Léa Fluck
Federal Office of Culture

E

I

N

L

E

I

T

U

N

G

Das BAK zeichnet dieses Jahr zwei Künstlerinnen und zwei Bauingenieure aus: Die Preisträgerinnen und Preisträger des Schweizer Grand Prix Kunst / Prix Meret Oppenheim (PMO) 2022 heissen Caroline Bachmann, Klodin Erb sowie Jürg Conzett und Gianfranco Bronzini.

«Mit meinen Gemälden will ich mit unserer Welt in Kontakt sein», sagt Klodin Erb im Gespräch mit Fanni Fetzer in dieser Publikation. Aktuelle Themen und gesellschaftliche Stimmungen finden in figurativ-musikalischen Bildern Ausdruck, in vielerlei Maltechniken in konzentriertem, schnellem Arbeiten ausgeführt. Erb insistiert auf die Unmittelbarkeit der Kunst, die vielschichtig und direkt kommunizieren kann, auf eine Weise, wie es mit Worten nicht möglich wäre. Der PMO komme zur richtigen Zeit, wo sie mit gefestigter Erfahrung und Wissen aus dem Vollen schöpfen könne, sagt die Künstlerin. Dabei waren die Anfänge schwer, sie musste sich behaupten. Während ihres Studiums genoss die Malerei, insbesondere die figurative, wenig Ansehen.

Ähnlich erzählt es die im gleichen Jahr geborene Caroline Bachmann, die vom französischsprachigen Diskurs zum «Tod der Malerei» geprägt ist. Bachmann spricht davon, wie sie sich bewusst für eine Konzentration auf die figurative Malerei entschied, die es ihr ermöglicht, «den Unterschied zwischen dem, was man in der Malerei sieht, und dem, was man im Leben kennt», zu thematisieren. Seither

entstehen in langsamen Prozessen in Ölmalerei unter anderem Seelandschaften, Porträts von befreundeten Künstlerinnen, Blumenstillleben und Historien Gemälde. Nicht nur in der Beschäftigung mit den klassischen Genres zeigt sich die tiefgehende und eigenständige Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte, auf der Bachmanns Arbeit fusst. Diese forschende Arbeit findet auch Ausdruck in Publikationen und der kuratorischen Arbeit mit der Kunsthalle Marcel Duchamp (KMD), die sie mit Stefan Banz 2009 gründete.

Beide Künstlerinnen zeigen mit jeweils unterschiedlichen Ansätzen und Formensprachen, was Malerei heute sein kann. Dies versteht die Kommission als Statement für eine kompromisslose künstlerische Auseinandersetzung mit Motiven und Themen, die zu einer unverwechselbaren persönlichen Handschrift führt, ohne in Manierismen zu verfallen. Klodin Erb vergleicht ihren Malprozess mit einem Konzert, wo sich Konzentration und Erfahrung entladen, und betont das direkte, schnelle Arbeiten. Caroline Bachmann hingegen spricht von einer spezifischen Langsamkeit, davon, wie das Endresultat hinausgezögert werden kann, wie die Möglichkeiten offenbleiben im Prozess, wie in der Malerei nichts von vornherein entschieden ist.

Malerei ist immer auch ganz wörtlich Hand-Werk, mit Aspekten, die ausserhalb des Denkens liegen. Auch Jürg Conzett und Gianfranco Bronzini sprechen von der Unmittelbarkeit des «Denkens mit den Fingern» beim Skizzieren mit dem Bleistift, die beim rein digitalen Entwerfen nicht in der gleichen Form erreicht wird. Mit Conzett und Bronzini würdigen wir im Bereich Architektur zwei herausragende Exponenten einer Ingenieurskunst, die ebenso die technische Lösung wie den ganzheitlichen gestalterischen Gedanken im Blick hat. Als «entwerfende Ingenieure» arbeiteten sie an so unterschiedlichen Projekten wie der Sanierung des Zürcher Kongresshauses oder der Neukonzeption von Verbauungen nach dem Bergsturz von Bondo. Meisterwerke entstanden in ihrem Hauptgebiet, dem Brückenbau, der «Königsdisziplin der Bauingenieure». Dazu kommen im Bereich Hochbau unzählige Projekte in Zusammenarbeit mit Architekten. Die sorgsame Denkweise der beiden zeigt sich im Ansatz, der an die erste Stelle die Analyse des Bestehenden setzt und «nie den Anspruch hat, möglichst viel zu ändern». Basierend auf dieser Kombination von analytischem und konstruktivem Denken

und einem Engagement für die Denkmalpflege kommen ihnen auch grosse Verdienste im Erhalt von historischer Bausubstanz zu. Alle Prämierten waren oder sind auch in der Lehre tätig. Der Austausch mit Jüngeren, die Grosszügigkeit des Weitergebens von Wissen, Ideen und Haltungen sind Teil ihrer Arbeit und mit ein Grund für unsere Würdigung. Jürg Conzett und Gianfranco Bronzini mussten sich sicher schon unzählige Varianten einer metaphorischen Deutung von Brückenbau anhören. Und doch komme auch ich nicht umhin, das Bild hier zu verwenden, denn Brückenbauerinnen und -bauer sind alle vier Prämierten: Sie schaffen Werke, die ganz unterschiedliche Menschen direkt ansprechen. Sie wirken generationenverbindend, als Vorbilder, Dozierende, Mentoren und Komplizinnen, und erproben verschiedene Formen von Zusammenarbeit und kollektiver Autorschaft. Sie verbinden Vergangenheit und Gegenwart, Traditionen von Kunstgeschichte und Baukunst mit aktuellsten Entwicklungen. In diesem Sinne gratuliere ich ihnen ganz herzlich zum
Prix Meret Oppenheim!

Ich lade Sie nun gerne ein, sich mit den Interviews in die Arbeit der Preisträgerinnen und Preisträger zu vertiefen, und danke den Autorinnen und dem Autor, Fanni Fetzer, Karin Salm und Yann Chateigné Tytelman.

Raffael Dörig
Eidgenössische Kunstkommission

I N T R O D U C T I O N

L'OFC distingue cette année deux artistes et deux ingénieurs civils : les lauréates et les lauréats du Grand Prix suisse d'art / Prix Meret Oppenheim 2022 sont Caroline Bachmann, Klodin Erb ainsi que Jürg Conzett et Gianfranco Bronzini.

« Avec mes peintures, je veux être en contact avec notre monde », déclare Klodin Erb lors de l'entretien avec Fanni Fetzer pour la présente publication. Chez elle, les sujets d'actualité et les tendances sociétales trouvent leur expression dans des tableaux figuratifs aux accents musicaux, peints avec des techniques très diverses, d'un trait concentré et rapide. Klodin Erb insiste sur l'immédiateté de l'art, capable de communiquer de façon directe et complexe comme les mots ne sauraient jamais le faire. L'artiste explique que le Prix Meret Oppenheim arrive au bon moment, alors qu'elle a la possibilité d'exprimer librement son art en puisant dans l'expérience et le savoir acquis. Cela n'a pas toujours été le cas : les débuts ont été difficiles et elle a dû apprendre à s'affirmer. Il est vrai que, durant ses études, la peinture, en particulier figurative, ne jouissait pas d'un grand prestige.

Caroline Bachmann, née la même année, parle d'un parcours similaire, marqué par le discours français sur la « mort de la peinture ». Elle raconte comment elle a délibérément choisi la voie de la peinture figurative, qui lui permet « d'évoquer la différence entre ce que l'on voit dans la peinture et ce que l'on connaît dans la vie ». Depuis, elle

réalise des peintures à l'huile, notamment des paysages maritimes, des portraits d'amies artistes, des natures mortes et des peintures historiques, en suivant un lent processus. La réflexion profonde et unique sur l'histoire de l'art qui sert de base à l'activité créatrice de Caroline Bachmann ne se manifeste pas seulement dans l'étude des genres classiques. Ses recherches s'expriment aussi dans ses publications et dans son travail de curatrice à la Kunsthalle Marcel

Duchamp (KMD), qu'elle a fondée avec Stefan Banz en 2009.

Les deux artistes montrent, chacune avec l'approche et le langage formel qui lui est propre, une facette contemporaine de la peinture. La Commission fédérale d'art (CFA) y voit un manifeste en faveur d'une confrontation artistique sans compromis avec les motifs et les sujets choisis, qui fait jaillir une écriture personnelle et singulière sans pour autant tomber dans le maniérisme. Klodin Erb compare son processus de création à un concert où elle décharge sa concentration et son expérience, et souligne le caractère direct et rapide de son travail. Caroline Bachmann, en revanche, parle d'une lenteur particulière, de la façon dont le produit fini peut se faire attendre, des possibilités qui restent ouvertes tout au long du processus et du fait qu'en peinture, rien n'est résolu à l'avance.

La peinture est toujours, très littéralement, un travail manuel dont certains aspects échappent à la pensée. Jürg Conzett et Gianfranco Bronzini parlent aussi de l'immédiateté de la « pensée qui passe par les doigts » lorsqu'ils tracent une esquisse au crayon, immédiateté qui n'advient pas sous la même forme quand l'esquisse procède de moyens purement numériques. Avec Conzett et Bronzini, nous distinguons dans le domaine de l'architecture deux éminents représentants d'un génie civil qui concilie la solution technique et la pensée créative globale. En tant qu'ingénieurs concepteurs, ils ont travaillé sur des projets aussi variés que la rénovation du Palais des congrès de Zurich ou la conception de nouveaux ouvrages de soutènement après l'éboulement de Bondo. Ils ont réalisé des chefs-d'œuvre dans leur discipline phare, la construction de ponts, « discipline reine » des ingénieurs civils. À cela s'ajoutent d'innombrables projets de bâtiments en collaboration avec des architectes. La réflexion minutieuse des deux hommes se reflète dans leur approche, qui privilégie l'analyse de ce qui existe plutôt que « la prétention de changer le plus de choses possible ». Cette combinaison d'une pensée analytique et

constructive et d'une volonté de conserver les monuments leur vaut également d'avoir largement contribué à préserver la substance de bâtiments historiques.

L'ensemble des lauréats sont également actifs dans l'enseignement, ou l'ont été. Ainsi, l'échange avec la jeunesse et la générosité dans la transmission du savoir, des idées et des conceptions font partie intégrante de leur travail, et nous avons tenu à saluer également cet aspect de leur activité. Jürg Conzett et Gianfranco Bronzini ont déjà certainement dû entendre d'innombrables métaphores filées autour des ponts. Et pourtant, je ne peux moi non plus m'empêcher d'utiliser cette image ici, tant les quatre lauréats sont tous et toutes des bâtisseurs. Ils créent des œuvres qui touchent directement un public très divers. En tant que modèles, professeurs, mentors et complices, ils tissent des liens entre les générations, expérimentent différentes formes de collaboration et d'écriture collective. Ils réunissent le passé et le présent, les traditions de l'histoire de l'art et de l'architecture avec les évolutions les plus récentes. C'est pourquoi je tiens à les féliciter chaleureusement pour la reconnaissance obtenue aujourd'hui !

Je vous invite maintenant à vous plonger dans le travail des lauréates et des lauréats du Prix Meret Oppenheim en découvrant les entretiens réalisés avec eux – dont je remercie les autrices et l'auteur, Fanni Fetzer, Karin Salm et Yann Chateigné Tytelman.

Raffael Dörig
Commission fédérale d'art

I N E
O
I
Z
U
D
O
R
T
I N

Quest'anno l'UFC premia due artiste e due ingegneri civili: le vincitrici e i vincitori del Gran Premio svizzero d'arte / Prix Meret Oppenheim (PMO) 2022 sono Caroline Bachmann, Klodin Erb, Jürg Konzett e Gianfranco Bronzini.

«Attraverso i miei quadri voglio entrare in contatto con il nostro mondo», confida Klodin Erb nell'intervista con Fanni Fetzer in questa pubblicazione. Temi d'attualità e umori sociali trovano espressione in dipinti figurativo-musicali, realizzati con diverse tecniche pittoriche e un lavoro concentrato e rapido. Erb insiste sull'immediatezza dell'arte, che è in grado di comunicare in modo molteplice e diretto, in un modo che non sarebbe possibile a parole. L'artista afferma che il PMO è arrivato al momento giusto, quando ha saputo attingere dal tutto con consolidata esperienza e conoscenza. Eppure gli inizi sono stati difficili, ha dovuto affermarsi. Durante i suoi studi universitari la pittura, in particolare quella figurativa, godeva di poco prestigio.

Caroline Bachmann, coetanea di Klodin Erb e influenzata dal dibattito francese sulla «morte della pittura», racconta una storia simile. L'artista parla di come abbia deciso consapevolmente di concentrarsi sulla pittura figurativa, che le permette di tematizzare «la differenza tra ciò che si vede nella pittura e ciò che si conosce nella vita». Da processi lenti nascono così dipinti ad olio raffiguranti, tra le altre cose, paesaggi lacustri, ritratti di amiche artiste, nature

morte floreali e dipinti di soggetto storico. La riflessione profonda e indipendente sulla storia dell'arte, su cui si fonda l'attività creativa di Caroline Bachmann, non emerge solo nella trattazione di temi classici. La sua ricerca trova espressione anche in pubblicazioni e nel lavoro di curatrice per la Kunsthalle Marcel Duchamp (KMD), che ha fondato nel 2009 con Stefan Banz.

Entrambe le artiste mostrano, ogni volta con approcci e stilemi diversi, cosa può essere oggi la pittura. La Commissione vi riconosce una dichiarazione di impegno artistico senza compromessi verso motivi e temi, che porta a una firma personale inconfondibile senza cadere in manierismi. Klodin Erb paragona il suo processo creativo a un concerto, in cui si riversano concentrazione ed esperienza, e sottolinea l'importanza del lavoro diretto, rapido. Caroline Bachmann parla, invece, di una specifica lentezza, di come il risultato finale possa essere ritardato, lasciando aperte tutte le possibilità durante il processo, di come nella pittura niente sia già deciso a priori.

La pittura è sempre, anche letteralmente, lavoro manuale, con caratteristiche che trascendono il pensiero. Anche Jürg Conzett e Gianfranco Bronzini parlano dell'immediatezza del «pensare con le dita» mentre si schizza a matita, cosa che non si ottiene nella stessa forma con meri disegni digitali. Con Conzett e Bronzini premiamo nel settore dell'architettura due esponenti d'eccezione di un'arte ingegneristica che tiene conto sia della soluzione tecnica sia del pensiero creativo complessivo. In qualità di ingegneri progettisti hanno lavorato a progetti molto diversi tra loro, come il risanamento del Kongresshaus Zürich o la riprogettazione di impianti di arginatura a seguito della frana di Bondo. Sono nati capolavori nel loro settore di punta, la costruzione di ponti, la «disciplina regina degli ingegneri civili». A questi si aggiungono numerosi progetti nel settore dell'edilizia in collaborazione con architetti. Il loro pensiero attento si traduce in un approccio che mette al primo posto l'analisi di ciò che già esiste e che «non ha mai la pretesa di cambiare il più possibile». Sulla base di questa combinazione fra il pensiero analitico e costruttivo e l'impegno nella tutela dei monumenti storici, i due ingegneri si sono guadagnati grandi meriti anche nella conservazione della sostanza edilizia storica.

Tutte le persone premiate hanno svolto o svolgono anche attività di insegnamento. Lo scambio con i più giovani, la generosità nel

trasmettere conoscenze, idee e approcci sono parte del loro lavoro e uno dei motivi del nostro apprezzamento. Jürg Conzett e Gianfranco Bronzini avranno sicuramente già sentito le più svariate interpretazioni metaforiche del costruire ponti. Eppure anche io non posso fare a meno di utilizzare qui questa immagine, dato che tutti e quattro i vincitori e le vincitrici sono costruttori e costruttrici di ponti: realizzano opere che parlano direttamente a persone molto diverse. Sono modelli a cui ispirarsi e uniscono le generazioni in qualità di docenti, mentori e complici e sperimentano diverse forme di collaborazione e creazione collettiva di opere. Uniscono il passato al presente, le tradizioni della storia dell'arte e dell'edilizia agli sviluppi più recenti. Con questa immagine in mente, mi congratulo vivamente con loro per il Prix Meret Oppenheim!

Vi invito ora ad approfondire il lavoro dei vincitori e delle vincitrici del premio leggendo le loro interviste e ringrazio le autrici e l'autore, Fanni Fetzer, Karin Salm e Yann Chateigné Tytelman.

Raffael Dörig
Commissione federale d'arte

I N
N O
T I
R T
O C
D U

This year, the FOC recognises the work of two artists and two civil engineers: the winners of the Swiss Grand Award for Art/Prix Meret Oppenheim (PMO) 2022 are Caroline Bachmann, Klodin Erb, and Jürg Conzett and Gianfranco Bronzini.

“In my paintings I want to be in touch with our world”, says Klodin Erb in her conversation with Fanni Fetzler in this publication. Current issues and social sentiments are expressed through figurative and musical images executed in concentrated bursts of rapid activity using a wide variety of painting techniques. Erb insists on the immediacy of art, which can communicate directly and on multiple levels in a way that would not be possible with words. She adds that the PMO comes at just the right moment, with her accumulated experience and knowledge giving her huge resources to draw on. It wasn’t easy starting out, and she had to assert herself. At the time when she was studying, painting—especially the figurative kind—was held in low esteem.

Caroline Bachmann, who was born in the same year and was subjected to the French discourse on the “death of painting”, has a similar story to tell. Bachmann explains how she made a deliberate decision to focus on figurative painting, which enables her to address “the difference between what you see in painting and what you know in life”. Since then, her slow processes have seen her produce oil paintings in the form of, among other things, seascapes, portraits

of artist friends, still lifes with flowers and history paintings. The profound and distinctive engagement that forms the basis of Bachmann's work comes through not just in her preoccupation with classical genres, but also elsewhere. That research is also translated into publications and her curatorial work with the Kunsthalle Marcel Duchamp (KMD), which she founded together with Stefan Banz in 2009.

Both Erb and Bachmann show what painting can be today, but employ different approaches and formal languages to do so. The Commission sees this as a statement in support of an uncompromising artistic examination of motifs and themes, leading to an unmistakable personal signature but without descending into mannerisms. Klodin Erb compares her painting process to a concert in which concentration and experience discharge themselves, and emphasises the importance of working directly and quickly. Caroline Bachmann, by contrast, speaks of a specific slowness, of how the end result can be delayed, how the possibilities remain open during the process, and how, in painting, nothing is decided in advance.

Painting is always quite literally hand-crafted, with aspects that lie outside the realm of thought. Likewise, Jürg Conzett and Gianfranco Bronzini speak of the immediacy of "thinking with the fingers" when sketching with a pencil, something that purely digital design cannot achieve in the same form. The award for Conzett and Bronzini in the architecture category honours the work of two outstanding engineering practitioners whose art lies in combining the technical solution with a holistic design concept. As "designing engineers", they have worked on projects as diverse as the refurbishment of Zurich's Kongresshaus and the design of new building developments in the wake of the Bondo landslide. They have created masterpieces in their principal field of bridge building, the "ultimate discipline of civil engineers", and have been involved in countless building construction projects in partnership with architects. The duo's diligent mindset is reflected in an approach that begins by analysing what is already there, and "never sets out to change as much as possible". Based on this combination of analytical and constructive thought and a commitment to the integrity of historic monuments, they have also achieved impressive results in preserving historical building fabric.

All the award winners have at some time been involved in teaching. Working with younger people and generously sharing their knowledge, ideas and attitudes is part of what they do, and one of our reasons for honouring them with this award. Jürg Conzett and Gianfranco Bronzini have, no doubt, already heard countless variations on the metaphorical interpretation of bridge-building. Nevertheless, I cannot avoid employing the image here, for all four winners are bridge-builders: they create works that speak directly to all different kinds of people. They bring generations together, as role models, teachers, mentors and colleagues, and explore different forms of collaboration and collective authorship. They connect past and present, traditions in art history and the art of building with the latest developments. With that in mind, I offer them my warmest congratulations on their Prix Meret Oppenheim!

I now invite you to explore the award winners' work in the interviews, and express my thanks to the authors, Fanni Fetzler, Karin Salm and Yann Chateigné Tytelman.

Raffael Dörig
Federal Art Commission



Klodin Erb

D
A
N
C
I
N
G
I
N

A

D
R
E
S
S

P
A
P
E
R

im Gespräch mit
Fanni Fetzer

Zu Besuch im Atelier der Künstlerin, deren grösste Furcht die Langlebigkeit ist. Aber keine Sorge, langweilig wird es nicht, wenn Klodin Erb ausführt, wie ihre Bilder aus der Farbmasse entstehen und wie sie in ihrem Werk Sinnlichkeit und Intellekt zusammenbringt. Ein Gespräch über Reinkarnation, Gerüche, guten und schlechten Geschmack, Porträts von Wurzelgemüse und darüber, wieso unsere Generation möglicherweise als letzte Dinosaurier der analogen Welt gelten kann.

Fanni Fetzler: Woran arbeitest du aktuell?

Klodin Erb: Ich arbeite an der Serie *Flowers for Sale*, inspiriert von geblühten Plastiktischtüchern.

ff Du hast bereits früher mit geblühten Textilien gearbeitet.

ke 2001 entwickelte ich eine Werkgruppe, bei der ich Blumen aus gemusterten Stoffen ausschneide. Stoffe, die ich aus aller Welt zusammengetragen hatte. Diese Blumenmuster auf Vorhängen, Tischtüchern, Kleidern orientieren sich an historischen Vorlagen, an gemalten Blumenstillleben und Blumenbouquets. Mir geht es um dieses klassische Genre, die ich in eine zeitgenössische Sprache übersetze. Ich begann mit textilen Arbeiten, nachdem ich alle meine Gemälde verbrannt hatte.

ff Davon habe ich gehört.

ke Für mich war das Studium an der Zürcher Hochschule der Künste, heute ZHdK, sehr schwierig, es unterrichteten damals noch ausschliesslich Dozenten. Das war als Frau in vielerlei Hinsicht nicht so einfach. Es war auch nicht die Zeit für figurative Malerei. Ich wusste schon als Kind, dass ich nichts anderes als Kunst machen will. Ich spielte Klavier und Theater, tanzte Ballett, drückte mich immer schon künstlerisch aus. Ich zeichnete, bastelte und malte meine ganze Kindheit und Jugend über. Als ich 1993 die Schule abschloss, ging es in der Kunst um Konzepte und natürlich um Fotografie und Video. Malerei galt damals als weniger wichtig, und wenn, war sie sehr reduziert. Ich selbst malte zwar figurativ, aber total flächig und minimal. Ich arbeitete nebenher in den Hallen für Neue Kunst in Schaffhausen und führte für Sol Lewitt Arbeiten aus. Mich begeistert die Minimal Art, ich bin ein Fan von Robert Rauschenberg, Robert Mangold, Frank Stella oder Barnett Newman. Mein Interesse in der Malerei ist sehr breit, auch wenn ich selber figurativ

male. Überhaupt interessiert mich vieles, aber dieses Wissen fließt nur indirekt in meine Arbeit ein.

ff Woher wusstest du, dass Malerei dein Medium ist?

ke Mich interessiert der Flow des Malens. Beim Malen kann jeder Einfall unmittelbar umgesetzt werden. Der Erfindungsreichtum der Malerei begeistert mich und die Malerei als performativer Akt. Gerade jetzt arbeite ich an einem neuen Film. Auch in meinen Filmen reflektiere ich Malerei. In den Filmen wird gemalt und aus der Farbe auf der Palette taucht etwas auf, bewegt sich, verschwindet wieder. Als Kind habe ich mit meinem Vater viele Schlösser und Museen besucht, die historischen Gemälde dort haben mich immer fasziniert. Ich bin katholisch aufgewachsen und musste sonntags zum Gottesdienst in eine Klosterkirche. Wie habe ich mich gelangweilt! Zum Glück konnte ich in den fantastischen Deckengemälden regelrecht versinken ... Diese Faszination für Reliquien und für Barock ist in meiner Arbeit immer noch zu erkennen.

ff Stimmt, deine Bilder sind üppig, manchmal sogar schwülstig. Deine Bildeinfälle bringen mich manchmal zum Lachen, weil vieles übertrieben ist.

ke Ich verspüre diese Lust, Dinge zu erfinden und bombastisch zu sein, noch eine Schicht mehr aufzutragen und mit dem schlechten Geschmack zu spielen. Ich versuche, neue Formen für die klassischen Genres Stillleben, Porträt und Landschaft zu finden und die Malerei voranzutreiben. Ich will die Grenzen ausloten: Jede Idee stellt für mich eine neue Herausforderung dar und ich bemühe mich, eine adäquate Form zu finden, ohne mich zu wiederholen.

ff Ich besuchte eben gerade eine Retrospektive von Georg Baselitz und da ging es erneut darum, weshalb er in seinen Bildern die Sujets kopfüber malt. Um die Farbe zu befreien, um die Malerei von ihrem Auftrag, ein Bedeutungsträger zu sein, im wörtlichen Sinn zu lösen. In einem Beitrag zum anstehenden neunzigsten Geburtstag von Gerhard Richter wurde der Künstler zitiert, dass er nach fotografischer Vorlage malt, damit es nicht sein Entscheid sei, wie etwas dargestellt wird, damit es nur um die Malerei an und für sich gehe. Offenbar besteht bei der Malerei ein grosser Bedarf an Befreiung, sich von Bedeutung losgelöst zu präsentieren. Du aber verstränkst in deiner Malerei alles mit allem, Bedeutung und

Bedeutendes fliessen ineinander: Techniken des Mediums, Feminismus, Kommentare zu unserer Welt mixt du fürs Publikum zu einer Augenfreude.

ke Baselitz ist natürlich grossartig. Aber meine Malerei unterscheidet sich total von der Malerei von Baselitz oder Richter. Denn für mich ist Malerei ein Medium, um etwas auszudrücken. Ich will gerade nicht, dass die Malerei von Bedeutung gelöst wird. Mit meinen Gemälden will ich mit unserer Welt in Kontakt sein, ich will mich austauschen, mitteilen. Malerei ist meine Sprache, ich kann mich damit am besten ausdrücken. Malerei nur um ihretwillen interessiert mich nicht. Diskurse über den Auftrag der Farbe und so weiter langweilen mich. Ob eine Stelle gepinselt ist oder gesprayt, ist nur eine ästhetische Entscheidung, die das Handwerk des Malens betrifft.

ff Ich bin keine Kunsthistorikerin und mich langweilt der mediale Diskurs nicht nur bei der Malerei. Viel mehr als diese handwerkliche Ebene beschäftigt mich die Frage der Intensität, der Mehrdeutigkeiten, der Schichten im wörtlichen, vor allem aber auch im übertragenen Sinn. Was sagt ein Kunstwerk aus? Das interessiert mich. So wie du über deine Malerei sprichst, ist das Medium eigentlich nicht wichtig, es könnte auch ein anderes Medium sein. Verstehe ich dich richtig?

ke Ja, Malerei ist zwar mein Medium, aber das ist ein Zufall: Mein Talent liegt einfach im Malen.

ff Bei der letztjährigen Trägerin des Prix Meret Oppenheim, bei Vivian Suter, habe ich diese Verklärung des Mediums stark erlebt: Die Künstlerin bezieht ihre Leinwand aus Guatemala, die Pigmente werden ihr aus London geschickt, sie rührt ihre Farben selbst an, malt und lässt die Bilder draussen trocknen, manchmal regnet es auf ihre Leinwände. Diese Details werden stets überall hervorgehoben. Für mich liegt jedoch die tatsächliche Kraft von Vivian Suters Gemälden in der Intensität, Üppigkeit und Vielfalt. Auch in der Menge ihrer Bilder, die sie zu einer begehbaren Installation zusammenfügt. Dass sie nie aufgegeben hat, obwohl der Erfolg so lange ausgeblieben ist, beeindruckt mich. Ihr Spiel mit Abstraktion, figurativen Andeutungen, alle Farbtöne sind gleich wichtig, all dies zeichnet ihr fantastisches Werk aus.



ke Cool an ihrem Werk ist doch, dass sie so frei ist! Dass sie uns ein so grossartiges Erlebnis in ihrer Ausstellung verschafft; wir tauchen in ihr Werk, ihre Bilder ein. Das finde ich viel wichtiger als die Tatsache, dass sie abgeschieden in Guatemala lebt und arbeitet. Ich verstehe schon, dass das Publikum diese Geschichten gerne hört. Aber sie machen nicht die Essenz ihres Werks aus. Mir wird auch immer wieder empfohlen, mehr Geschichten dieser Art zu erzählen. Das würde die Rezeption meines Werks vermutlich befördern.

ff Du meinst: Klodin Erb hat ihr Atelier in Altstetten in einem Bürogebäude, sie ist ganz alleine ...

ke ... und sie lebt mit zehn Männern zusammen! Blödsinn! Aber solche biografischen Zuspitzungen steigern natürlich die Aufmerksamkeit für ein Werk.

ff In deinem Werk kommt oft die Natur vor: Die Frage nach der Natürlichkeit wird kombiniert mit der Frage nach dem guten Geschmack, was ist schön, was gefällt uns und weshalb. *Flowers for Sale*, der Titel deiner aktuellen Serie, spricht mich als Ausstellungsbesucherin direkt an, du forderst mich auf, eben nicht nur Publikum zu sein, sondern auch eine Käuferin deiner Werke. Du hast etwas Verschmitztes, trittst sehr selbstbewusst, aber auch ein bisschen ironisch auf. Kunstmarkt, Kapitalismus, Ästhetik, selbst dass Blumenbouquets traditionell eher Frauen geschenkt werden – all dies schwingt in deinem Titel mit.

ke Wie all diese Ebenen, Anspielungen, Bedeutungsnuancen zusammenkommen, das interessiert mich wirklich. Ich studiere lange an solchen Kombinationen herum und finde dies einen ebenso wichtigen Bestandteil meiner Kunst wie die Malerei an und für sich. Es geht mir darum, wie meine Bilder mit allen Bereichen des Lebens in Verbindung stehen. Meine Malerei ist das Gegenteil von «l'art pour l'art». Malerei ist ein absolut zeitgemässes Medium, mit dem sich genauso präzise Aussagen machen lassen wie mit anderen Medien, genau wie mit Konzeptkunst, Performances und so weiter. Dazu ist aber der Mut erforderlich, in der Malerei Dinge auszuprobieren, die nicht sofort als schön gelten können. Malerei soll ja immer auch schön sein, sie ist die Königin der Schönheit – andernfalls gilt ein Gemälde als «bad painting». Für mich geht es

aber weniger um die Schönheit der Malerei als ums Tempo und die Unmittelbarkeit. Ich kann mich in der Malerei sehr zügig ausdrücken, rasch etwas erfinden.

ff Du hast deine ganz eigene Farbpalette, und auch die Malweise, dein Umgang mit Unschärfe und Auflösung der Konturen, zeichnet dich aus. In deinen Filmen bin ich als Betrachterin mitten auf deiner Palette dabei, wie du die Farbe mischst und wie aus diesem Strudel eine Form, eine Figur, ein Wesen hervorgeht. Mitten aus der Farbmasse entsteht eine Blume, eine Zitrone, ein Gesicht.

ke Alles entsteht aus allem! Wenn ich etwas malen will, habe ich kein Bild vor mir, sondern ein Gefühl, und dieses Gefühl steckt in der Farbe. Meine Malerei entsteht aus der Bewegung des Pinsels in der Farbe. Eine vage Idee ist zwar vorher schon vorhanden, entwickelt sich aber erst so richtig beim Machen. Ich kann das natürlich forcieren, ich stecke mitten in einer Serie von Gemüse, Porträts. Ich liebe diesen Balanceakt!

ff Mich erinnert dein Vorgehen an diese Animationen mit Knetfigürchen. Du kennst diese kleinen Filmchen, ein Klumpen Knetmasse liegt da, beginnt sich zu bewegen, ein, zwei Figuren entstehen daraus, sie spielen eine kurze Handlung und werden wieder zu einem Klumpen Knetmasse.

ke So fühlt es sich beim Malen genau an! Mir ist es überhaupt nicht wichtig, darüber zu sprechen, wie ich male oder wie meine Malerei entsteht. Mich beschäftigt viel mehr, weshalb jemand malt, was für ein Gefühl dabei aufkommt. Ich mag es, wenn Bilder immer wieder eine neue Möglichkeit bieten. Wenn sie nicht einfach nur schön sind, sondern immer wieder etwas darin zu entdecken ist.

ff Nochmals zur Kritik während deiner Ausbildung: Hast du damals wirklich alle deine Werke zerstört?

ke Damals habe ich alles verbrannt, alles. Ich interessierte mich weiterhin für Malerei, aber wollte selber keinen Pinsel mehr in die Hand nehmen und sah keine Möglichkeit, damit etwas auszusagen oder einen wesentlichen Beitrag zu leisten – ich habe diese Erfahrung längst verdaut und bin mir treu geblieben respektive habe mich wiedergefunden. Ich habe textile Arbeiten gemacht und mich absichtlich für dieses feminin konnotierte Material entschieden. Ich nähte begehbare Bilder, riesige Paravents. Schnitt Bouquets aus

geblühten Stoffen und hängte diese als Blumenbilder in meine Environments oder nähte Spiegel aus silbrigem, wattiertem Stoff!

ff Ich erinnere mich an ein Porzellanservice, das du aus einem Stoff genäht hast, der das berühmte Delfter Blau zitiert. Du hast bereits in diesen frühesten von dir bekannten Arbeiten den Schalk gezeigt, den ich für deine Arbeit so typisch finde. Ist dein strategischer Entscheid für Stoff als feminines Material vergleichbar mit Rosemarie Trockels Strickbildern? Sie strickte als Kommentar zur Minimal Art grosse monochrome Bilder aus Wolle.

ke Genau. Auch in meiner aktuellen Malerei greife ich das Thema Ornament, Muster, Tapete wieder auf. Ich sehe die Entwicklung organisch und würde gerne die frühen Arbeiten einmal mit meinen neueren Werken kombinieren, diese aus Stoff genähten Blumenkistchen und riesigen begehbbaren Environments.

ff Über eine Zusammenarbeit mit Eliane Rutishauser hast du doch wieder zu malen begonnen.

ke Wir gehörten beide zur Performancegruppe *mit*. Eliane Rutishauser ist in Schaffhausen aufgewachsen, wo ich das Gymnasium besuchte. Uns verbindet derselbe Sinn für Humor und wir begannen zusammenzuarbeiten. Unsere erste Kollaboration setzte sich mit der Figur des *Sennentuntschi* (2003–2006) auseinander. Wir kombinierten Fotografie und Malerei, die Fotografie sollte die «Realität» zeigen, die Malerei stand für «Fiktion». Fotografien und Gemälde wurden in kleinen Formaten als Salonhängung präsentiert. Es folgten weitere Zusammenarbeiten mit Eliane Rutishauser, darunter auch *Ist das Fischli weiss?* (2007). Ich besass ein altes Bärenfell und habe mich als Bär verkleidet. Eliane war die Ratte. Wie in den Filmen des Künstlerduos Fischli / Weiss. Die beiden berühmten Künstler und wir, die beiden Künstlerinnen, als dieselben Tiere verkleidet! Wir liessen uns von befreundeten Fotografinnen und Fotografen in der Art von Fischli / Weiss inszenieren und festhalten.

ff Diese Serie ist auf der Website www.istdasfischliweiss.com zu sehen und ist ein vergnügliches Dokument der damals sehr lebendigen, übermütigen Kunstszene Zürichs. Wer einst dabei war, erkennt in den Bildern drei sich überlagernde Handschriften: einmal die Bildsprache der jeweiligen Fotografin,

des jeweiligen Fotografen. Dann das Duo Erb / Rutishauser und ausserdem noch Fischli / Weiss. Ich weiss allerdings nicht, ob sich dieser Witz auch erschliesst, wenn einem die involvierten Personen nicht bekannt sind. Bestimmt bereitete es grosse Freude, diese Fotos zu inszenieren. Aber die Serie ist auch systemkritisch, der Kunstmarkt, der Hype um die lebendige Zürcher Kunstszene dieser Jahre wird fein dekonstruiert. Denn vom Kunstwunder ist heute wenig übrig, das Löwenbräu ist nicht länger ein Ort, der Impulse setzt, und nur die Kunst von Fischli / Weiss oder Pipilotti Rist hat überdauert.

ke Viele solcher Initiativen, Räume, Ideen sind wieder verschwunden. Aber als Fischli / Weiss ihre grosse Übersichts- ausstellung in der Tate London zeigten, konnten wir *Ist das Fischli weiss?* gleichzeitig bei Coleman Project Space ausstellen. Kurz vorher präsentierten wir diese Arbeit im White Space in Zürich. David Weiss lebte damals noch, wir haben ihn und Peter Fischli zur Eröffnung eingeladen und beide sind sogar gekommen. Nebst diesen vergnüglichen Momenten empfinde ich meinen eigenen Weg aber auch als steinig. Mein Start nach der Ausbildung war alles andere als fulminant. Eine Kunsthochschule könnte eine Kunstkarriere beschleunigen, das war bei mir sicher nicht so. Manche erhalten noch in der Ausbildung einen ersten Preis. Ich mache es mir selbst auch nicht leicht, ich zweifle oft, bediene keine Erwartungen, will immer wieder Neues ausprobieren. Das geschieht nicht absichtlich, es ist eine Folge meiner grossen Neugier. Allerdings habe ich oftmals genau die richtigen Menschen getroffen, die mich unterstützen – das ist ein grosses Glück und gleicht meine innere Sperrigkeit auch wieder etwas aus. Ich bin auf eine gewisse Weise ein Punk, das ist jetzt keine äusserliche Zuschreibung, eher eine innere Beschreibung: Ich will auch heute noch nicht gehorchen, immer noch nicht.

ff Umso schöner, dass du jetzt den Prix Meret Oppenheim erhältst!

ke Grossartig! Und genau zum richtigen Zeitpunkt. Ich stehe heute anders da, ich verfüge über einen riesigen Fundus an Erfahrung, Wissen, aber auch an Werken. Ich kann aus dem Vollen schöpfen und alles mit allem kombinieren.

ff Du bezeichnest dich selbst als Punk. Ich habe vorhin deinen Malprozess mit den Figürchen aus Knetmasse verglichen. Bei

dir ist es nicht die Knetmasse, aber die Farbe. Du schmierst damit regelrecht auf der Leinwand und mich erinnert das an diese rotzige Haltung, die in den Neunzigerjahren die Kunstszene Zürichs sehr prägte. Erkennst du dich in diesem Witz, in diesem schrägen Humor, in dieser verspielten Art? Ich habe den Eindruck, du hast dir diese Attitüde von damals bewahrt.

ke Na ja, es gibt schon auch zarte Arbeiten von mir, der Inhalt bestimmt die Form. Aber natürlich, ich möchte so unmittelbar wie möglich auf unsere Welt reagieren. Vielleicht ist es eine unverkrampfte Art, mit Dingen umzugehen oder mit Fehlern, die ich mache. Ich bin sehr direkt und ich bin mir bewusst, dass mir nur eine gewisse Zeit hier auf der Welt geschenkt wird. Selbst wenn ich an die Reinkarnation glauben würde, könnte ich mich ja nicht mehr an mein früheres Leben als Schnecke erinnern. Ich habe also nur dieses eine Leben und daraus möchte ich etwas machen. Ich exponiere mich, bleibe aber sensibel und anderen Menschen gegenüber rücksichtsvoll. Ich möchte mit anderen Menschen einen guten Umgang pflegen und Humor hilft über vieles hinweg. Dank Humor ist es mir möglich, von meiner eigenen Person einen Schritt zurückzustehen.

ff Also hast du von diesen unglaublichen Freiräumen im Zürich der Neunzigerjahre profitiert?

ke Das ganze Leben im damaligen Zürich hat mich total geprägt. 1989 fiel die Mauer in Berlin, unser Gefühl war: «Alles ist möglich!» Die heutigen Jungen hatten dieses Gefühl noch nie, dass alles rundläuft und gut ist. Diese Lebensfreude und dieser Optimismus sind für mich bis heute eine wichtige Ressource. Keine Social Media. Dafür illegale Bars und Clubs, frische Kunsträume, unglaubliche Konzerte. Ich war permanent unterwegs, vor allem auch in der Musikszene. Musik ist bis heute für mich eine wichtige Inspiration, ich höre im Atelier immer Musik. Gerade eben habe ich einen Lieblingssong von General Elektriks: «She wore a paper dress, step back, reassess, she wore a paper dress, here comes happiness» (General Elektriks, *She Wore a Paper Dress*, 2011). Ein ganz kleines, einfaches Lied, aber darin kommt so viel zusammen, das mich ausmacht: Die Freude an Mode, am Körper, an Kleidung und Kostüm, darin liegt viel Energie, aber auch Fragilität, denn es handelt sich im Song um einen Paper Dress. Atmosphärisch erinnert mich

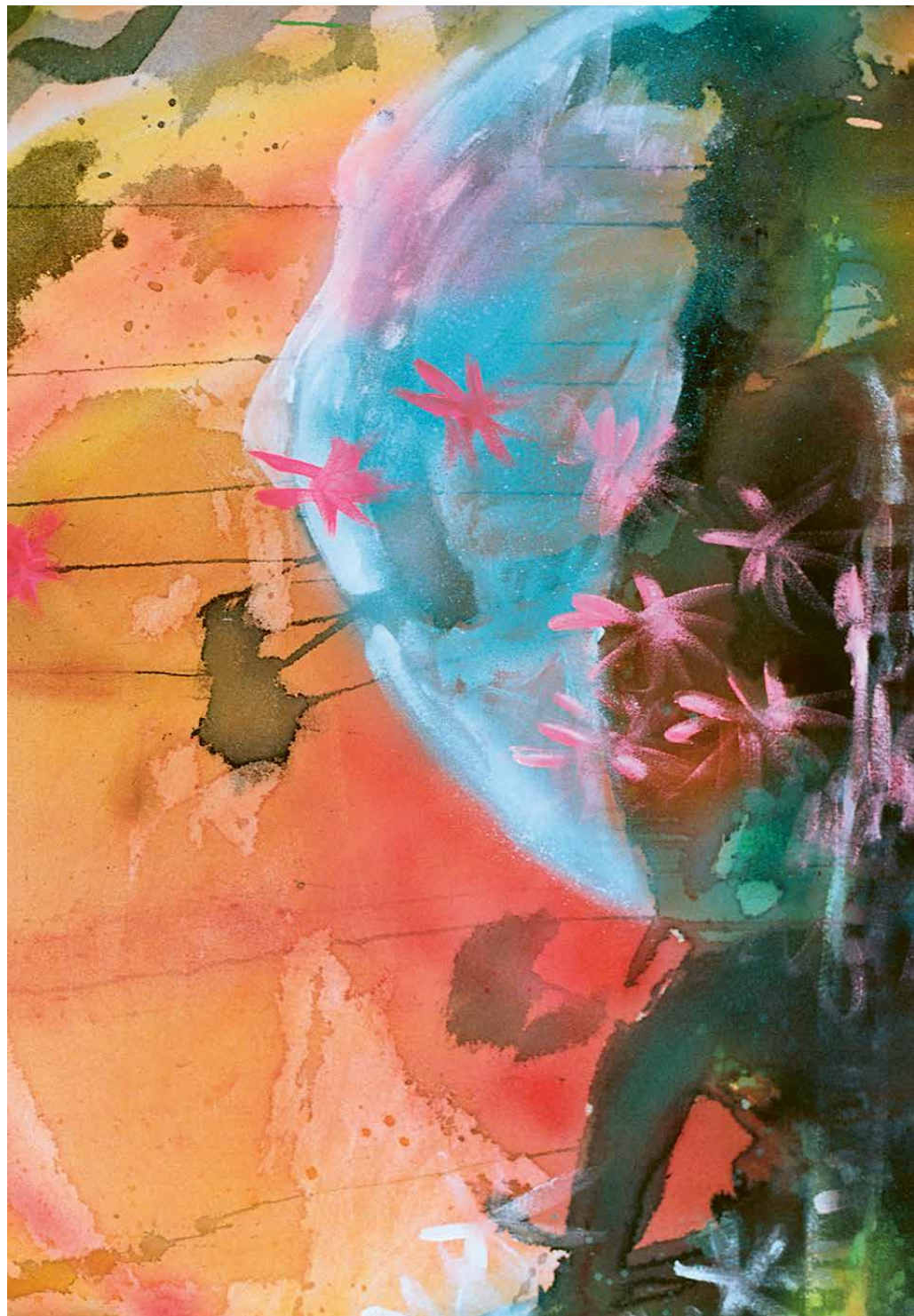
der Song an diese Aufbruchstimmung im damaligen Zürich, an die grosse Individualität, alle können sein, wie sie wollen, auffallen ist positiv, niemand muss sich anpassen. Anders zu sein, anders auszu-sehen ist bedeutungsvoll und grossartig. Gleich wie andere zu sein, ist nicht erstrebenswert. Anders als noch während der Ausbildung musste ich meine Identität nicht permanent kritisch hinterfragen, ich konnte mit anderen spielerisch etwas entwickeln, freudig im Kollektiv zusammenarbeiten. Ich wurde in einer Atmosphäre grosser Freiheit erwachsen. Wir mussten nicht zwingend studieren oder an unsere Karriere denken, irgendwie ging es immer auf. In meiner Kunst beharre ich auf dieser Freiheit, ich bin jetzt gerade eine Zitrone und dann bin ich das und jetzt das ...

ff Zur Zitrone: Woher kommt deine Vorliebe für Zitronen?

ke Beim Film *The Sweet Lemon Ballad* (2016) wollte ich filmisch vermitteln, was ich mache und wer ich bin. *The Sweet Lemon Ballad* erklärt dem Publikum, wie ich mich immer wieder neu erfinde, welche Metamorphosen und Transformationen ich durchlaufe. Das macht den Kern meiner Arbeit aus. Die Zitrone in diesem Film stirbt laufend, sie wird ausgepresst, sie kommt recht dran, wie ich auch, ich bin nämlich ziemlich streng mit mir selbst. Es ist nicht immer lustig.

ff Bei dir ist alles beseelt, nicht nur die Zitrone.

ke Dass du das sagst, gefällt mir. Meine Gemüse sind Wesen, ich selbst habe mich als Zitrone gezeigt. Animismus ist für mich ein wichtiger Begriff. «Die Seele der Dinge», das Ding an sich nach Kant, das möchte ich in meinen Gemälden festhalten. Ich möchte, dass das Gemalte die Menschen anspricht, ganz direkt. Es geht nicht in erster Linie darum, dass die Gemälde gefallen, vielmehr will ich explizit etwas durch die Bilder mitteilen. Ich habe eine Idee und dann ..., das ist schwierig zu erklären – ähnlich einer Meditation: Ich empfinde stark und führe das Gemälde sehr rasch aus. Es ist eine mit dem Musizieren vergleichbare Form der Konzentration. Die textilen Arbeiten oder die Filme entstehen weniger unmittelbar. Aber die Malerei passiert wie ein musikalischer Auftritt. Alle verstehen, dass Musik Gefühle transportieren kann. Bei der bildenden Kunst ist die Hemmung beim Publikum grösser, aber für mich ist Kunst genauso emotional wie Musik. Wenn Kunst die Menschen emotional anspricht – oder präziser: die Kunst spricht



zu einem –, dann können die unterschiedlichen Bildungshintergründe der Menschen überwunden werden. Kunst ist eine Form von Kommunikation, ganz direkt, ein erklärender Text kann eine weitere Ebene hinzufügen, einen interessanten Kontext liefern, aber die Kunst ist an und für sich bereits eine Sprache, eine, die ohne Worte funktioniert. Ich lege nicht jeden Tag ein goldenes Ei. Aber wenn mir ein Bild gelingt, dann überlagern sich darin verschiedene Dinge, freche, lustige, tragische, böse, schwierige, sexy Dinge, was auch immer. Alle diese Schichten zusammen kommunizieren so direkt und unmittelbar, wie es mit Worten nicht möglich wäre. Fürs Publikum ist dies sofort intuitiv zugänglich.

ff Wie beim Essen. Ich lasse mir etwas auf der Zunge zergehen und schmecke heraus, was alles in diesem Bissen drinsteckt. Allerdings kann es mir auch sehr gut schmecken, ohne dass ich weiss, welche Gewürze für eine Speise verwendet wurden. So stelle ich mir vor, dass es deiner Kunst gelingt, sinnlich und intellektuell gleichermaßen anregend zu sein.

ke Das ist eine schöne Metapher. Ich koche und esse sehr gerne. Wenn meine Malerei mit Essen vergleichbar ist, finde ich das stimmig. Für die Performance *Orlando* (2013–2021) habe ich kostümierte Personen an eine lange Tafel geladen und ihnen Fragen zu Geschlecht und Gender gestellt. Das Tischgespräch wurde aufgezeichnet und wird nun als Text zu meiner Gemäldeserie publiziert. *Orlando* bezieht sich natürlich auf Virginia Woolfs Roman. Die Verwandlung dieser Figur über die Jahrhunderte, die Ambivalenz ihres Geschlechts taucht bei mir in der Vielfalt der kostümierten Personen auf.

ff Du thematisierst in deinem Werk oft den fließenden Übergang von Mensch, Tier, Pflanze. In deiner expressiven Malweise ist diese permanente Metamorphose bereits angelegt.

ke Das Verhältnis Natur / Mensch interessiert mich schon lange. Warum verstehen wir uns immer als Gegenüber der Natur und nicht als Teil von ihr? Wir geben vor, die Natur zu lieben, aber umgeben uns mit toten Steingärten, weil die pflegeleicht sind. Solche Paradoxe greife ich gerne auf.

ff Nochmals zum Film *The Sweet Lemon Ballad*: Du hast diesen Film gemacht, um dem Publikum deine Arbeit zu vermitteln. Aber du bist nicht diese Zitrone, oder?

ke Beides. Ich bin im Film auch diese Zitrone, sie ist ein Porträt von mir. Die Zitrone erinnert von der Form her an die weibliche Brust, das bin ich, auch die gelbe Farbe dieser Frucht und dass sie so saftig ist. Das Gelb der Zitrone ist sehr speziell, das lässt sich fast nicht malen. Ich liebe Herausforderungen! Äpfel sind im Vergleich dazu viel einfacher malerisch wiederzugeben, Zitronen verlangen viel Wissen über die Malerei. In historischen Stillleben stehen Zitronen für Reichtum, weil sie damals von weit her importiert werden mussten. Aus diesen Gründen identifizierte ich mich mit dieser Frucht. Das passte genau für diesen Film. Beim nächsten Projekt bin ich ein Holzkopf.

ff Du siehst die Zitrone als Brust, du betonst deine Weiblichkeit, bist eine eher kleine, feminine Person ...

ke Ich wäre gerne gross! Oder? Das wäre super, an Konzerten endlich nach vorne zu sehen.

ff Wo siehst du deine Arbeit im feministischen Diskurs? Als du deine Ausbildung abgeschlossen hast, waren *Les reines pro-chaines* aktuell. Für mich war diese Band ein sehr befreiender feministischer Zugang zur Welt, total lustvoll, ziemlich anders als der Feminismus der Siebzigerjahre. Heute wird die Diskussion nochmals ganz anders geführt. Sogenannt feminine oder weibliche Attribute werden teilweise sehr kritisch gesehen. In Gesprächen mit jüngeren Menschen erlebe ich eine grosse Sehnsucht nach Neutralität, dass zum Beispiel Kleidung oder Frisuren nicht länger binär gedeutet werden. Wenn wir davon ausgehen, dass Geschlecht und Gender fluide Kategorien sind, macht es dann Sinn, dass wir in zahlreiche Unterkategorien ausdifferenzieren, oder ist vielleicht gar nicht bedeutsam, als was genau sich die einzelne Person identifiziert? Wo steht in dieser Debatte deine Arbeit, da du dich so dezidiert als feministische Künstlerin äusserst?

ke Meine Studierenden fragen jeweils, warum ich noch immer Lippenstift trage. Ich strecke ihnen den Lippenstift entgegen und rufe: «Alle können sich draussen vor dem Spiegel die Lippen schminken!» Ich stehe zu meiner Weiblichkeit, aber ich bin einfach Klodin. So schreibt sich das: K-L-O-D-I-N. Schon als Kind wusste ich, dass mein Mädchenname nicht zu mir passt. Seit ich acht Jahre alt bin, bin ich Klodin. Darin klingt zwar die französische Claudine

an, aber die Schreibweise Klodin ist auch ein nordischer Männername. Oft werde ich als Herr Klodin Erb angeschrieben. Einige meiner Studierenden fragen mich, ob ich lesbisch sei. Das muss ich dann verneinen, ich schaue Frauen gerne an, stehe aber nicht auf sie. Überhaupt ist diese Auseinandersetzung mit einer jüngeren Generation für mich nicht nur sehr anregend, sondern auch lustig. Kürzlich machte mir eine Studentin ein Kompliment für ein Kleid. Ich bedankte mich und betonte, dass ich sehr gerne weibliche Kleidung trage. Das schockierte sie. Sie empfand den Begriff «weiblich» als diskriminierend. Doch die Diskussion dreht sich erneut nur um das «Feminine». Das «Maskuline» ist davon nicht tangiert. Wenn wir das Patriarchat infrage stellen wollen, bringt uns das nicht weiter. Lippenstift oder andere feminine Attribute möchte ich weiterhin positiv besetzen – und alle, die dies auch möchten, sollen dies auch tun.

ff Stimmt. Bärte und Schnäuze werden nicht auf dieselbe Weise verhandelt. Ich habe jedenfalls noch nie die Aufforderung gehört, sich keine Bartfrisuren wachsen zu lassen, weil dies möglicherweise jemanden ohne Bartwuchs ausschliessen könnte.

ke Alle diese Barber Shops. Viele junge Männer tragen Bart oder Schnauz, und das ist auch schön. Aber mich stört in diesem Zusammenhang die tendenzielle Blindheit, warum werden sogenannte feminine Attribute kritisiert, aber maskuline nicht? In meiner Kunst ist Weiblichkeit schon seit je positiv besetzt und selbstbewusst präsent. Das setzt bei den textilen Arbeiten ein. Die Serie *Alle wissen es* (2012) führt dies weiter: Diese an historische Malerei erinnernden Gemälde zeigen lesende Frauen und thematisieren, wie lange Frauen Bildung vorenthalten wurde. Feminismus ist ein wichtiger Bestandteil meiner Arbeit, aber ich mag keine eindeutigen Statements. Viel lieber ist mir, wenn das Publikum erst auf den zweiten Blick erkennt, was ich eigentlich gerade eben ausdrücke. Als Frau habe ich ganz klar einen weiblichen Blick, falls es diesen gibt, und greife oft weibliche Themen auf.

ff Eine deiner Ausstellungen hiess *Babel and Bubbles* (2019). Du hast auf Leinwänden in Form von Sprechblasen verschiedene Emojis gemalt. Verstehst du diese Serie medienkritisch?

ke Nicht nur. Aber sie sind vielleicht für gewisse Systeme gefährlich, weil viel Subtext transportierbar ist. Für viele Menschen

sind Emojis ein verständliches Vokabular. Ich zitiere in meiner Serie Bilder wie etwa *Der Garten der Lüste* oder greife die Zielscheibe von Jasper Johns auf. Gleichzeitig sind die Bilder auch ganze gemalte Sätze. Ein Teil des Publikums kann Emojis nicht entziffern, aber eine jüngere Generation hat die Aussagen mehrheitlich verstanden. Ich selbst verwende gerne Emojis, mich fasziniert, dass ich im Zusammenspiel einzelner Icons klassische Genres zitieren kann – Stillleben, Porträts, Landschaften.

ff Das *Sennentuntschi* ist ein Zitat aus unserem Kulturgut, das alle, die im Alpenraum aufgewachsen sind, noch verstehen. Die Emojis sind Codes, die deinem Publikum weniger entsprechen. Aber eigentlich gehst du auf dieselbe Weise vor?

ke Es ist dasselbe, wie wenn ich mit Eliane zusammen Fischli/Weiss aufgreife oder die Zitrone aus alten Stillleben zitiere.

Emojis sind für mich eine interessante Bildsprache, visuell sehr platt, aber durch den kommunizierten Subtext total spannend. Das Publikum ab meinem Alter fand die Bilder schrecklich. Junge Leute hingegen waren begeistert. Die Emojis sind codierte Inhalte wie in historischen Gemälden: Der Tod bei klassischen Vanitas wird etwa durch eine verlöschende Kerze symbolisiert, genau so ist es bei den Emojis mit den Früchtchen und Gemüsen, sie stehen für etwas Bestimmtes. Emojis gehören zu unserer zeitgenössischen Ikonografie. Ich habe in der Zeitung von einem Mörder gelesen, der überführt werden konnte, weil er seinem Opfer ein Emoji in Form eines Messers geschickt hatte. Das war für mich der Ausgangspunkt für meine Serie. Dass Bilder kommunizieren, und zwar ganz direkt Botschaften vermitteln können, wissen wir seit den Hieroglyphen. Interessant ist, wie dieses Phänomen in der Gegenwart auftaucht. Für mich kommen immer mehrere Dinge zusammen, ich beobachte etwas, langsam entwickelt sich ein Gefühl, ich stosse auf weitere Aspekte ... Ich beginne nie mit einer grossangelegten Recherche, sondern lasse mich treiben, sammle Eindrücke, Dinge überlagern sich. Im Rückblick kann ich die Zusammenhänge erkennen und benennen, nicht aber im Moment des Geschehens selbst. Bei den Emojis irritierte mich, dass diese Zeichen offenbar von vielen nicht nur nicht verstanden, sondern regelrecht abgelehnt werden. Die Ästhetik des Hässlichen, wie sie Paul McCarthy und Mike Kelley oder Sarah Lucas zelebrieren, finde ich persönlich total anregend.

Spannend ist doch auch, dass die Bildsprache formal sehr direkt kommuniziert und international mit unterschiedlichem kulturellem Hintergrund verstanden wird.

ff Diese Faszination fürs Hässliche verbinde ich stark mit den Neunzigerjahren, mit den Ausstellungen, die damals im Löwenbräu gezeigt wurden. Du führst diese Ästhetik weiter und verbindest sie – gerade in der Serie der Emojis – mit der Gegenwart, mit der Jugendsprache von heute.

ke Meine Haltung stammt aus den Neunzigerjahren, mein Übermut, meine Neugier, meine Selbstsicherheit, aber auch meine Beharrlichkeit. Mein Denken und meine Themen sind jedoch total der Gegenwart verbunden. Ich möchte mich nicht langweilen. Vor allem auch nicht über mich selbst. Sinnlichkeit, Humor, Geistesblitze sind für mich zentrale Aspekte in meiner Kunst wie auch im Leben überhaupt, beim Gespräch, in der Musik, beim Tanzen, in der Kultur im weitesten Sinn. Ich mag es, wenn etwas schmeckt, wenn es riecht. Ich will das fette Leben! Manchmal befürchte ich, dass diese Sinnlichkeit verloren geht. Vielleicht sind wir die letzten Dinosaurier dieser Körperlichkeit und ich möchte sie so lange wie möglich feiern. In unseren Körpern, in unserem Sein liegt eine unmittelbare Schöpfungskraft, wir sollten dieses Potenzial nutzen und alle Register ziehen! Ich glaube, das ist ein ganz wichtiges Thema unserer Zeit. In hundert Jahren ist vermutlich vieles aseptisch, künstliche Intelligenz optimiert unseren Alltag, das Leben wird mit unvorstellbaren Ersatzteilen verlängert, Krebs wird heilbar, der Tod weiter hinausgezögert. In diese Richtung geht die heutige Forschung, die wir als Gesellschaft mitfinanzieren. Dies hat einen Einfluss auf unser Empfinden, beeinflusst unsere Sehnsucht nach Gerüchen, haptischen Erfahrungen und sensitiven Formen. Auf unsere Seele wird das eine grosse Wirkung haben, und auch auf unsere Lust auf Sex.

ff Das klingt ziemlich pessimistisch.

ke Nein, ich meine das nicht dystopisch, sondern deskriptiv. In gewissen Bereichen des Lebens lässt sich eine solche Entwicklung heute schon beobachten. Im Mittelalter roch die Menschheit anders als heute und die Bedürfnisse, Vorlieben und Normen waren anders. Ich sehe diese Entwicklung unseres Zusammenlebens ohne Bedauern und ohne Wertung. In hundert Jahren leben wir

nicht mehr, darum muss uns das auch nicht bekümmern. Für die Menschen der Zukunft wird es normal sein. Ich hingegen will die analoge Welt nochmals richtig feiern und erlebe, dass meine Studierenden diese Sehnsucht nach Handwerk und generell nach sensitiven Erfahrungen teilen. Tuften, Keramik und Malerei, das sind die grossen Themen der jetzigen Studierenden als Gegenreaktion auf die massive Digitalisierung unseres Lebens, nochmals verstärkt durch die Pandemie. Die Pandemie hat sichtbar gemacht, wie wir als Gesellschaft mit Ängsten umgehen, wie wir auf den Zusammenbruch von Systemen reagieren, wie unser Zusammenleben künftig sein könnte. Meine Malerei reagiert auf diese Zustände und gleichzeitig kann sie auch Freude bereiten. Manchmal liefert die Kunst Antworten, aber manchmal zeigt sie auch einfach Alternativen auf. Kunst bietet eine Metaebene der Reflexion, aber auch der Gefühle. In der Kunst spielen Intellekt und Emotionen zusammen, solche Orte sind in unserer Gesellschaft rar.

KLODIN ERB

In ihren expressiven, fantastischen Bildwelten reagiert die Künstlerin seismografisch auf die gesellschaftlichen und medialen Stimmungen und Situationen der Gegenwart. Dabei ist die Malerei ihr Kernmedium. Oft bestimmt das Thema die Form: Je nach Fragestellung verwendet die Künstlerin andere Maltechniken, sie unterstreicht, akzentuiert und verschränkt damit Form und Inhalt zu maximaler Ausdrucks- und Malkraft.

Klodin Erb studierte Bildende Kunst SBK an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich (HGKZ, heute ZHdK). Ihre Werke wurden in vielen Solo- und Gruppenausstellungen gezeigt, u. a. im Helen Dahm Museum, Oetwil am See, 2022 (S), Museum Langmatt, Baden, 2022 (G), Centre culturel suisse, Paris, 2022 (G), Museum im Bellpark, Kriens, 2020 (G), Kunstmuseum Winterthur, 2019 (G), Kunstmuseum Solothurn, 2019 (G), Kunsthaus Pasquart, Biel, 2018 (S), Kunstmuseum Luzern, 2017 (G), Kunstmuseum Bern, 2017 (G), Villa Bernasconi, Genf, 2017 (G), Aargauer Kunsthhaus, Aarau, 2014 (G), Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen, 2008 (S).

Die Werke von Klodin Erb befinden sich in diversen privaten sowie öffentlichen Sammlungen wie Kunstmuseum Bern, Bündner Kunstmuseum, Chur, Kunsthhaus Pasquart, Biel u. a. m.

Seit 2018 ist Klodin Erb Dozentin an der Hochschule Luzern (HSLU), Abteilung Design und Kunst.

*1963, Winterthur

Lebt und arbeitet in Zürich

➤ klodinerb.com

FANNI FETZER

Lebt in Luzern und Zürich. Nach ihrer Tätigkeit bei der Kulturzeitschrift *du*, am Kunstmuseum Thun und am Kunsthhaus Langenthal ist sie seit 2011 Direktorin des Kunstmuseums Luzern. Projekte u. a. mit Dias & Riedweg, Candida Höfer, Sharon Lockhart, Jorge Macchi, Laure Prouvost, Thomas Schütte, Sonja Sekula, Taryn Simon und Vivian Suter.



Klodin Erb

D
A
N
C
I
N
G

I N A

P
A
P
E
R

D
R
E
S
S

en conversation avec
Fanni Fetzer

En visite dans l'atelier de l'artiste, dont la pire crainte est l'ennui. Mais aucune inquiétude à avoir : on ne s'ennuie pas une seconde en écoutant Klodin Erb expliquer la façon dont ses tableaux prennent forme à partir de la matière picturale ou comment elle conjugue sensualité et intellect dans son œuvre. Un entretien où il est question de réincarnation, d'odeurs, de bon et de mauvais goût, de représentations de tubercules et des raisons pour lesquelles les gens de notre génération pourraient être considérés comme les derniers dinosaures de l'ère analogique.

Fanni Fetzer : Sur quoi travailles-tu en ce moment ?

Klodin Erb : Je travaille sur la série *Flowers for Sale*, inspirée de nappes en plastique à motifs floraux.

ff Il t'est déjà arrivé de travailler avec des tissus à fleurs, par le passé.

ke En 2001, j'ai développé une série d'œuvres en découpant des fleurs dans des tissus ornés, glanés aux quatre coins du monde.

Ces motifs floraux qu'on trouve sur les rideaux, les nappes et les habits se basent sur des modèles historiques, des natures mortes florales ou des représentations picturales de bouquets de fleurs. Ce qui m'intéresse, ce sont ces genres classiques, que je traduis ensuite dans un langage actuel. J'ai commencé à travailler avec des textiles après avoir brûlé tous mes tableaux.

ff J'en ai entendu parler.

ke Les études à la Haute école d'art de Zurich (aujourd'hui Université des arts de Zurich) ont été très difficiles pour moi. À l'époque encore, les enseignants étaient exclusivement des professeurs. À bien des égards, les choses n'étaient guère faciles pour une femme. Ce n'était pas non plus le bon moment pour faire de la peinture figurative. Enfant déjà, je savais que je voulais me consacrer uniquement à l'art. Je faisais du piano, du théâtre, de la danse classique – j'étais déjà tout le temps en train de m'exprimer au travers de l'art. Je dessinais, je bricolais, et j'ai également peint durant toute mon enfance et mon adolescence. Quand j'ai terminé l'école, en 1993, le monde de l'art s'intéressait aux concepts et, naturellement, à la photo et à la vidéo. On accordait moins d'importance à la peinture et, quand on le faisait, c'était pour la dénigrer. Mon travail était certes figuratif, mais j'utilisais abondamment les aplats et procédais

de manière minimaliste. Je travaillais en parallèle aux Hallen für Neue Kunst, à Schaffhouse, où j'exécutais des travaux pour Sol LeWitt. J'aime beaucoup le minimalisme. Je suis fan de Robert Ryman, Robert Mangold, Frank Stella et Barnett Newman. Mes intérêts en peinture sont très larges, bien que je peigne de manière figurative à titre personnel. Quantité de choses suscitent mon intérêt, à vrai dire, mais ce savoir ne se répercute que de manière indirecte sur mon travail.

ff Comment as-tu su que ton médium était la peinture ?

ke Ce qui m'intéresse dans la peinture, c'est le *flow*. Chaque idée peut être exécutée de manière immédiate. J'apprécie l'inventivité qu'elle permet, et elle me plaît aussi en tant qu'acte performatif. En ce moment, je travaille justement sur un nouveau film. Même quand j'utilise ce médium, je fais appel à la peinture. Le procédé filmique relève de cette dernière : quelque chose émerge de la palette, se met en mouvement puis disparaît. Enfant, j'ai eu l'occasion de visiter de nombreux châteaux et musées avec mon père, et les peintures historiques qui s'y trouvaient me fascinaient toujours. J'ai grandi dans un milieu catholique. Le dimanche, je devais me rendre dans une abbatale pour assister à la messe. Je m'ennuyais à mourir ! Heureusement, je pouvais me plonger en profondeur dans les incroyables fresques qui ornaient le plafond. Cette fascination pour les reliques et le baroque est encore perceptible dans mon travail.

ff C'est vrai, tes tableaux sont foisonnants, parfois même surchargés. Il arrive d'ailleurs que les idées que tu développes sur la toile me fassent rire, car il y a beaucoup d'exagérations.

ke J'éprouve cette envie d'inventer des choses et de me montrer pompeuse, d'en remettre une couche et de jouer avec le mauvais goût. J'essaie de trouver de nouvelles formes pour les genres classiques que sont la nature morte, le portrait et le paysage, et de faire avancer la peinture. Je souhaite explorer les limites : chaque idée représente pour moi un nouveau défi, je m'efforce de trouver une forme adéquate sans jamais me répéter.

ff Je suis très récemment allée voir une rétrospective de Georg Baselitz. Impossible d'échapper à la question qui revient toujours le concernant : pourquoi peint-il ses personnages à l'envers ? Pour libérer la couleur. Littéralement, pour affranchir la peinture de sa mission, qui consiste à produire du sens.

Dans un texte rédigé en vue du nonantième anniversaire de l'artiste Gerhard Richter, ce dernier est cité : il peint d'après des modèles photographiques pour ne pas avoir à décider de la manière de représenter une chose, pour se concentrer sur la peinture en soi. Visiblement, il existe dans cet art un grand besoin de libération, de se détacher de toute signification. Dans ta peinture, en revanche, le signifiant et le signifié s'imbriquent, tu pratiques le métissage : techniques propres au médium, féminisme, commentaires sur notre monde, tous ces éléments fusionnent pour la plus grande joie esthétique du public.

ke Baselitiz est génial, bien sûr. Toutefois, ma peinture se différencie totalement de la sienne ou de celle de Richter. En effet, pour moi, la peinture est un médium qui sert à exprimer quelque chose. Je ne veux précisément pas que la peinture soit détachée de toute signification. Avec mes tableaux, je cherche à entrer en contact avec notre monde, à échanger, à communiquer. La peinture est mon langage, c'est elle qui me permet de m'exprimer le mieux. L'art pour l'art ne m'intéresse pas. Les discours sur l'application de la matière picturale, et ainsi de suite, m'ennuient. Le fait qu'une partie de la toile soit exécutée au pinceau ou au spray ne relève que d'une décision esthétique, c'est un aspect qui touche à la dimension artisanale de la peinture.

ff Je ne suis pas historienne de l'art : le débat relatif aux techniques mises à contribution m'ennuie, et d'ailleurs pas seulement dans le domaine de la peinture. Bien plus que la dimension artisanale, c'est la question de l'intensité qui m'intéresse, des ambiguïtés, des couches au sens littéral, mais surtout au sens figuré. Que dit une œuvre ? Voilà ce qui compte pour moi. À en croire la manière dont tu parles de ton travail, le médium utilisé importe peu, finalement. Tu aurais pu utiliser un autre médium. Ai-je bien compris ce que tu voulais dire ?

ke Oui, la peinture est mon médium, mais c'est un hasard : c'est simplement le domaine dans lequel j'ai du talent.

ff Cette glorification du médium, je l'ai fortement perçue chez Vivian Suter, lauréate du Prix Meret Oppenheim 2021 : l'artiste se procure sa toile au Guatemala, les pigments lui sont envoyés de Londres, elle prépare elle-même sa peinture, elle

réalise ses tableaux puis les laisse sécher à l'extérieur, parfois il pleut sur ses toiles, etc. Ces détails sont soulignés en permanence, à la moindre occasion. Pour moi, la véritable force des tableaux de Vivian Suter réside pourtant dans leur intensité, leur exubérance et leur diversité. Et aussi dans le fait qu'elle en produit en grande quantité pour ensuite les assembler sous forme d'installations immersives. Par ailleurs, le fait qu'elle n'ait jamais baissé les bras, bien que le succès se soit fait attendre si longtemps, m'impressionne beaucoup. Sa manière de jouer avec l'abstraction, ses allusions figuratives, le fait que toutes les teintes revêtent chez elle la même importance, voilà tout ce qui caractérise son fantastique travail.

ke Ce qui est génial, dans son œuvre, c'est le fait qu'elle soit si libre ! Et aussi qu'elle nous procure une expérience tellement grandiose dans ses expositions : nous plongeons dans son œuvre, dans ses tableaux. Je trouve cela beaucoup plus important que le fait qu'elle vive et travaille au Guatemala, isolée du monde. Je peux comprendre que le public apprécie de découvrir ce genre de détails, mais ces derniers ne font pas l'essence de son œuvre. On me recommande tout le temps de faire pareil, à moi aussi, de raconter plus d'anecdotes de ce type. Apparemment, cela favoriserait la réception de mon œuvre.

ff Tu entends par là des détails du type : Klodin Erb a son atelier à Altstetten, dans un bâtiment administratif où elle est toute seule ...

ke ... et elle vit en compagnie de dix hommes ! C'est complètement idiot ! Mais de tels compléments biographiques augmentent naturellement l'attention portée à une œuvre.

ff La nature apparaît souvent dans ton œuvre. La question du naturel se mêle à celle du bon goût : qu'est-ce qui est beau, qu'est-ce qui nous plaît et pourquoi ? *Flowers for Sale*, le titre de la série sur laquelle tu travailles en ce moment, m'interpelle directement en tant que spectatrice d'une exposition : tu m'invites à faire partie du public, mais également à endosser le rôle d'acquéreur de tes œuvres. Ta démarche a quelque chose de malicieux : tu fais preuve à la fois d'une grande assurance et d'une certaine dose d'ironie. Marché de l'art ; capitalisme ; esthétique ; le fait même que, traditionnellement, c'est aux



femmes qu'on offre plus volontiers des bouquets de fleurs – tous ces éléments entrent en résonance dans ton titre.

ke Je m'intéresse beaucoup à la manière dont ces différents niveaux, ces différentes allusions et nuances de sens s'entrecroisent. J'étudie longuement les combinaisons possibles. À mes yeux, cet aspect du travail fait partie intégrante de mon art au même titre que la peinture en soi. C'est tout aussi important. Ce qui m'intéresse, c'est la façon dont mes tableaux maintiennent un lien avec tous les domaines de la vie. Ma peinture est le contraire de « l'art pour l'art ». Elle est un médium parfaitement adapté à notre temps, qui permet d'énoncer les choses avec autant de précision que les autres médias, comme l'art conceptuel, les performances, etc. Pour y parvenir, cependant, il faut avoir le courage d'expérimenter, de solliciter des motifs qui, au premier abord, peuvent ne pas sembler très beaux. La peinture se doit aussi d'être belle – elle est la reine de la beauté –, faute de quoi une œuvre pourrait passer pour du *bad painting*. Néanmoins, chez moi, le tempo et l'immédiateté de la peinture sont davantage en jeu que sa beauté. En peinture, je peux m'exprimer de manière très immédiate, inventer quelque chose en un clin d'œil.

ff Tu as une palette de couleurs bien à toi, et aussi un style propre : tu as une manière de procéder avec les zones de flou et l'effacement des contours. Dans tes films, je me retrouve en tant que spectatrice au beau milieu de ta palette, je te vois mélanger la peinture et j'observe comment, de ce tourbillon, jaillissent une forme, une silhouette, un être. La matière picturale accouche d'une fleur, d'un citron, d'un visage.

ke Tout engendre tout ! Quand je veux fixer quelque chose sur la toile, je n'ai pas d'image devant moi, mais un sentiment, et ce sentiment est contenu dans la matière. Ma peinture provient du mouvement du pinceau à l'intérieur de cette matière. En amont, j'ai bien sûr une vague idée de ce qui va se passer, mais celle-ci ne se réalise pleinement que dans l'acte. Je peux bien entendu forcer les choses. C'est ce que je fais pour la série de légumes et de portraits sur laquelle je suis en train de travailler. J'adore ce numéro d'équilibre !

ff Ta façon de procéder me rappelle ces animations qui mettent en scène de petits personnages en pâte à modeler. Tu sais, ces

films très courts ? Un bloc de pâte inerte se met à bouger, puis un personnage apparaît, puis deux, ils jouent une petite scène puis retournent à leur état de bloc.

ke Voilà exactement ce qu'on ressent quand on peint ! Parler de ma façon de peindre, de comment mes œuvres naissent, n'a aucune importance pour moi. Je trouve bien plus intéressant de m'interroger sur les raisons qui poussent un individu à peindre, sur le type de sentiment qui entre en jeu dans cet acte. J'aime bien l'idée que les tableaux soient en mesure d'offrir de nouvelles possibilités en permanence, le fait qu'ils ne se contentent pas d'être beaux, mais qu'il y ait au contraire toujours quelque chose à découvrir dans l'œuvre.

ff Revenons aux critiques reçues pendant ta formation : as-tu vraiment détruit toutes tes œuvres, à l'époque ?

ke J'ai tout brûlé, tout. Mon intérêt pour la peinture demeurait entier, mais à titre personnel je ne voulais plus tenir un pinceau ; je ne voyais aucune possibilité d'exprimer quelque chose par ce biais ou d'apporter une contribution significative au domaine. J'ai depuis longtemps digéré cette expérience ; je suis restée fidèle à moi-même puis me suis retrouvée. J'ai réalisé des travaux sur textile et je me suis délibérément décidée pour ce matériau à connotation féminine. Je cousais des tableaux que j'agençais en parcours destinés aux visiteurs, des paravents gigantesques. Je découpais des bouquets dans du tissu à fleurs et les accrochais comme des peintures florales dans mes environnements artistiques, ou alors je cousais des miroirs dans du tissu argenté et ouatiné !

ff Je me souviens d'un service de porcelaine que tu avais cousu à partir d'un tissu et qui était un clin d'œil au célèbre bleu de Delft. Dans les premiers de tes travaux qui ont acquis de la notoriété, tu montrais déjà cette dimension facétieuse que je trouve si caractéristique de ton travail. Est-ce que ce choix stratégique du tissu en sa qualité de matériau féminin est comparable à la démarche de Rosemarie Trockel dans ses tableaux tricotés ? Ces grands tableaux monochromes qu'elle tricotaient avec de la laine constituaient un commentaire sur l'art minimal.

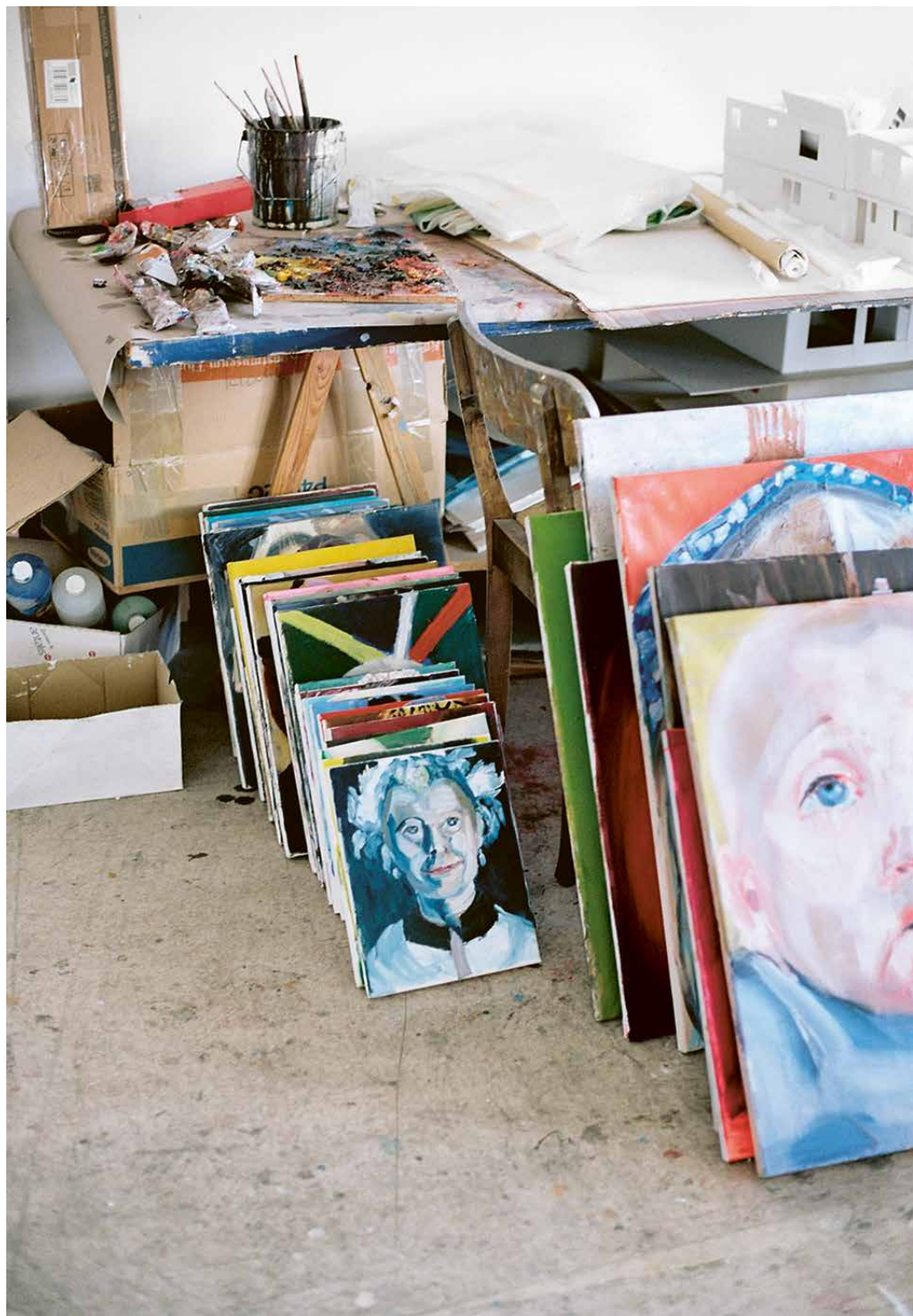
ke Absolument. Encore maintenant, je reprends dans ma peinture le thème des ornements, des motifs, du papier peint. Je

vois l'évolution de mon travail de manière organique et, un jour, j'aimerais bien combiner mes premiers travaux – ces caissettes de fleurs cousues avec de la toile et ces immenses installations immersives – avec mes œuvres plus récentes.

ff C'est suite à une collaboration avec Eliane Rutishauser que tu as recommencé à peindre.

ke Nous appartenions toutes deux au groupe de performance *mit*. Eliane Rutishauser a grandi à Schaffhouse, où j'ai fait mon gymnase. Nous avons le même sens de l'humour, alors nous nous sommes mises à travailler ensemble. Notre première collaboration a porté sur le personnage du *Sennentuntschi* (2003–2006). Nous avons combiné la photographie avec la peinture : la première devait montrer la « réalité » ; la seconde représentait la « fiction ». Les photographies et les tableaux ont été présentés en petit format, comme accrochage de salon. D'autres collaborations ont suivi, notamment *Ist das Fischli weiss?* (2007). Je possédais une vieille peau d'ours et je l'ai utilisée pour me déguiser. Eliane jouait le rôle du rat. Comme dans les films du duo d'artistes Fischli / Weiss. Les deux célèbres artistes et nous, les deux artistes femmes, portant les mêmes déguisements d'animaux ! Nous avons confié la mise en scène et le shooting à des amies et amis photographes, à la façon de Fischli / Weiss.

ff On peut voir cette série sur le site Internet www.istdasfischliweiss.com. C'est une documentation amusante de la scène artistique zurichoise de l'époque, si vivante et exubérante. Celles et ceux qui ont connu cette période reconnaîtront trois styles entremêlés : d'une part le langage visuel de chaque photographes, d'autre part celui du duo Erb / Rutishauser et, enfin, celui du duo Fischli / Weiss. En revanche, j'ignore si une personne qui ne connaît pas les artistes impliqués dans ce projet pourrait comprendre le clin d'œil. Mettre en scène cette série de photos a dû être un véritable plaisir, mais ce travail propose également une critique du système, du marché de l'art, et déconstruit soigneusement le tapage médiatique qui régnait autour de la foisonnante scène artistique zurichoise de l'époque. Il ne reste pas grand-chose du « petit miracle artistique » de jadis : le centre Löwenbräukunst n'est plus ce lieu si stimulant, et seul l'art de Fischli / Weiss ou de Pipilotti Rist a résisté au temps.



ke Beaucoup de ce type d'initiatives, de ces espaces, de ces idées ont disparu. Mais quand Fischli / Weiss ont présenté leur grande rétrospective à la Tate Modern de Londres, nous avons pu en même temps exposer *Ist das Fischli weiss?* au Coleman Project Space. Peu de temps avant, nous avons présenté ce travail au White Space de Zurich. David Weiss était alors encore en vie. Nous les avons invités, Peter Fischli et lui, à notre vernissage, et les deux sont venus. Malgré ces moments plaisants, j'ai un parcours qui est loin d'être lisse. Du moins c'est ainsi que je le ressens. Mes débuts après ma formation ont été tout sauf fulgurants. Une haute école d'art peut accélérer une carrière artistique, mais cela n'a assurément pas été mon cas. Certaines personnes reçoivent un premier prix alors qu'elles sont encore en formation. Il est vrai que je ne me facilite pas la vie : je doute souvent, je ne réponds à aucune attente, je cherche toujours à essayer quelque chose de nouveau. Je ne le fais pas exprès : c'est une conséquence de ma grande curiosité. Néanmoins, il m'est souvent arrivé de rencontrer les bonnes personnes, qui m'ont soutenue – c'est une grande chance et cela compense un peu mon non-conformisme. D'une certaine façon, je suis une punk, et ce n'est pas un jugement qui vient de l'extérieur, plutôt une description personnelle : à ce jour, je refuse d'obéir. Encore et toujours.

ff Cela rend d'autant plus beau le fait que tu reçois aujourd'hui le Prix Meret Oppenheim !

ke Oui, c'est magnifique ! Et ça tombe juste au bon moment. Les choses ont changé pour moi. Je possède infiniment plus d'expérience, de savoir, et j'ai aussi beaucoup plus d'œuvres à mon actif. Désormais, je peux tout donner, tout combiner.

ff Tu te qualifies toi-même de punk. Tout à l'heure, j'ai comparé ton processus de peinture à ces films qui montrent de petits personnages en pâte à modeler. Chez toi, ce n'est pas la pâte à modeler, mais la matière picturale. Tu t'en sers pour gribouiller allègrement sur la toile. Cela me rappelle cette attitude provoquante qui faisait la marque de fabrique de la scène artistique zurichoise des années 90. Te reconnais-tu dans cette touche de malice, dans cet humour farfelu, dans cette attitude joueuse ? J'ai l'impression que tu te fais l'héritière de cet état d'esprit.

ke Oui, enfin, certains de mes travaux sont tout de même empreints de douceur ; c'est le contenu qui détermine la forme. Mais bien entendu, je souhaite réagir à notre monde de façon aussi immédiate que possible. Peut-être est-ce une manière décontractée de composer avec les circonstances, ou avec les erreurs que je commets. Je suis très directe et consciente que mon temps sur cette terre est limité. Même si je croyais à la réincarnation, je ne pourrais pas me rappeler ma vie passée sous forme d'escargot. Je n'ai donc que cette existence et j'aimerais en faire quelque chose. Je m'expose, mais je reste sensible et prévenante à l'égard des gens. Je cherche à soigner ma manière d'être avec les autres, et l'humour aide à surmonter beaucoup de problèmes. Il me permet de prendre un peu de distance vis-à-vis de moi-même.

ff Et finalement, est-ce que tu as profité des incroyables espaces de liberté qu'offrait la ville de Zurich dans les années 90 ?

ke Tout ce qui se passait dans la Zurich de cette époque m'a fortement marquée. En 1989, le mur de Berlin est tombé, nous avions le sentiment que tout devenait possible ! Les jeunes d'aujourd'hui n'ont jamais éprouvé le sentiment que tout va bien, que le monde tourne rond. À ce jour, cette joie de vivre et cet optimisme restent pour moi une ressource capitale. Pas de réseaux sociaux – à la place, des bars illégaux et des clubs, des espaces artistiques fraîchement inaugurés, des concerts incroyables. J'étais tout le temps en vadrouille et je fréquentais en particulier la scène musicale. La musique reste une importante source d'inspiration pour moi, j'en écoute tout le temps à l'atelier. En ce moment, ma chanson préférée est un titre de General Elektrijs: « She wore a paper dress, step back, reassess, she wore a paper dress, here comes happiness » (General Elektrijs, *She Wore a Paper Dress*, 2011). Un morceau très court, très simple, mais qui regroupe tellement de choses qui me constituent : la joie que me procurent la mode, le corps, l'habillement, les costumes. Il y a beaucoup d'énergie dans ce titre, mais aussi de la fragilité, car il parle d'une robe en papier. Cette chanson me rappelle cette atmosphère de renouveau dans la Zurich d'autrefois, cette grande individualité : chacun pouvait être comme il l'entendait, se singulariser était perçu comme quelque chose de positif, personne ne devait s'aligner. Être différent, avoir une apparence autre revêtait une grande importance, c'était quelque chose de magnifique.

Être pareil aux autres n'était pas souhaitable. Contrairement à ce qui n'était déjà plus le cas pendant ma formation, je ne devais pas en permanence porter un jugement critique sur mon identité. Il m'était possible de développer des projets avec les autres de manière ludique, de collaborer avec joie au sein de la collectivité. J'ai grandi dans une ambiance de grande liberté. Nous n'étions pas obligés de faire des études ou de penser à notre carrière, le mot d'ordre était : « On s'en sort toujours ! » Dans mon art, je persiste dans ce chemin de liberté : aujourd'hui, je suis un citron ; demain, je serai autre chose ; après-demain, encore une autre.

ff À propos de citrons : d'où te vient cette prédilection pour ce fruit ?

ke Avec mon film *The Sweet Lemon Ballad* (2016), je voulais exprimer sur le plan cinématographique ce que je fais et qui je suis. Ce film explique au public comment je me réinvente sans cesse, quelles métamorphoses et transformations je traverse. Cela forme le noyau de mon travail. Dans le film, le citron meurt en permanence, il est pressé, il en prend pour son grade, tout comme moi, car je suis passablement sévère avec moi-même. Ce n'est pas toujours gai.

ff Chez toi, tout est habité, pas seulement les citrons.

ke Ça me plaît que tu dises ça. Mes légumes sont des êtres, moi-même je me suis déjà montrée en citron. L'animisme est pour moi une notion importante. « L'âme des choses », la chose en soi selon Kant, j'aimerais capturer cela dans mes tableaux. J'aimerais que la chose peinte interpelle les gens de manière très directe. Le plus important, au début, ce n'est pas que les tableaux plaisent ; ce que je cherche à faire, c'est bien plus de transmettre un message de manière explicite au travers de la peinture. J'ai une idée et puis ... c'est difficile à expliquer – un peu comme une méditation : je ressens les choses fortement et j'exécute le tableau très vite. C'est une forme de concentration qui s'apparente à la pratique de la musique. Les travaux textiles et les films surgissent de manière moins immédiate. Mais la peinture se déroule comme une représentation musicale. Tout le monde comprend que la musique peut transporter des sentiments. Dans les arts plastiques, l'inhibition est plus marquée dans le public, mais pour moi l'art est tout aussi émotionnel que la musique. Quand l'art interpelle l'être humain sur le plan du ressenti – ou, pour être plus précise, quand l'art parle à

quelqu'un –, alors la personne est à même de s'affranchir de tous ses acquis. L'art est une forme de communication très directe. Un texte explicatif peut amener un niveau supplémentaire de signification, fournir un contexte intéressant, mais l'art est déjà un langage en soi, un langage qui fonctionne sans paroles. Je ne ponds pas un œuf d'or tous les jours. Mais quand je réussis un tableau, différents éléments s'y superposent : des choses culottées, amusantes, tragiques, méchantes, difficiles, sexy, et ainsi de suite. Toutes ces couches communiquent entre elles de manière très directe et immédiate, ce qui serait impossible avec les mots. Le public accède au message tout de suite, de manière intuitive.

ff Comme pour la nourriture. Je laisse fondre un aliment sur la langue et en distingue le goût, tout ce que la bouchée contient. Cependant, je peux aussi trouver cela très bon sans même savoir quels condiments ont été utilisés pour la confection du plat. Voilà comment, dans mon idée, tu parviens à faire en sorte que ton art stimule à la fois les sens et l'intellect.

ke C'est une belle métaphore. J'aime beaucoup faire la cuisine et manger. Il y a quelque chose de logique dans le fait que ma peinture soit comparable à la nourriture. Pour la performance *Orlando* (2013–2021), j'ai invité des personnes déguisées à une grande table et je leur ai posé des questions relatives au sexe et au genre. Les propos tenus lors de cette table ronde ont ensuite été consignés par écrit et l'ensemble a été publié comme texte d'accompagnement de ma série de tableaux. *Orlando* fait évidemment référence au roman de Virginia Woolf. La métamorphose de ce personnage au fil des siècles, l'ambivalence de son genre se traduisent chez moi par la diversité des individus costumés.

ff Tu abordes souvent dans ton œuvre les transitions fluides qui peuvent s'opérer entre l'être humain, l'animal et les plantes. Cette métamorphose permanente transparait dans ta manière de peindre, si expressive.

ke Le rapport entre la nature et l'être humain m'intéresse depuis longtemps. Pourquoi nous définissons-nous toujours en rapport avec la nature et non comme élément constitutif de celle-ci ? Nous prétendons aimer la nature, mais nous nous entourons de jardins rocailleux inanimés, parce qu'ils sont plus faciles à entretenir. J'aime bien mettre en lumière de tels paradoxes.



- ff Revenons au film *The Sweet Lemon Ballad* : tu l'as fait dans le but de partager ton travail avec le public. Mais tu n'es pas le citron, si ?
- ke Les deux. Je suis parfois le citron. C'est un portrait de moi. Ce fruit rappelle, par sa forme, la poitrine d'une femme : ça, c'est moi. Et aussi sa couleur et le fait qu'il soit si juteux. Le jaune du citron est très spécial, presque impossible à reproduire en peinture. J'aime les défis ! En comparaison, les pommes sont nettement plus faciles à fixer sur la toile. Les citrons exigent d'avoir beaucoup de connaissances sur la peinture. Dans les natures mortes historiques, les citrons représentent la richesse, parce qu'à l'époque on devait les importer de loin. C'est pour ces raisons que je me suis identifiée à ce fruit. Cela se mariait parfaitement avec les besoins du film. Dans mon prochain projet, je suis une tête en bois.
- ff Tu vois le citron comme la poitrine d'une femme, tu mets en valeur ta féminité, et tu es de plutôt petite taille...
- ke J'aimerais bien être grande ! Ça serait super de voir enfin quelque chose pendant les concerts.
- ff Où situes-tu ton travail par rapport au discours féministe ? Quand tu as fini ta formation, *Les reines prochaines* étaient d'actualité. À mes yeux, ce groupe offrait une porte d'entrée féministe au monde, quelque chose de très libérateur, de totalement voluptueux, d'assez différent du féminisme des années 70. Aujourd'hui, la manière de mener le débat a encore changé. Les attributs dits féminins sont parfois perçus de manière très critique. Lorsque je discute avec des personnes plus jeunes, je ressens un grand désir de neutralité, le besoin par exemple que l'habillement et les coupes de cheveux ne soient pas interprétés selon un modèle binaire. Si nous partons du principe que le sexe et le genre sont des catégories fluides, est-il pertinent de se différencier dans de si nombreuses sous-catégories ? Peut-être n'est-il vraiment pas important de savoir ce à quoi un individu s'identifie exactement. Où se situe ton travail par rapport à ce débat, puisque tu t'exprimes de manière résolument féministe en tant qu'artiste ?
- ke Mes étudiants me demandent toujours pourquoi je porte encore du rouge à lèvres. Je leur tends alors mon bâton de rouge et m'exclame : « Tout le monde a le droit de mettre du rouge à

lèvres devant son miroir ! » J'assume ma féminité, mais je suis simplement Klodin. C'est ainsi qu'on épelle mon prénom : K-L-O-D-I-N. Enfant déjà, je savais que mon prénom ne m'allait pas bien. Depuis que j'ai 8 ans, je suis donc Klodin. On entend un nom français là-dedans, bien sûr, mais l'orthographe Klodin correspond à un prénom d'homme dans les pays nordiques. Souvent, je reçois du courrier adressé à Monsieur Klodin Erb. Certains de mes étudiantes et étudiants me demandent si je suis lesbienne. Je réponds par la négative : s'il est vrai que j'aime bien regarder les femmes, je ne suis pas attirée par elles. En fait, je trouve la confrontation avec la jeune génération non seulement très stimulante, mais aussi très amusante. Récemment, une étudiante m'a fait un compliment à propos d'une robe. Je l'ai remerciée et j'ai souligné le fait que j'aime beaucoup porter des habits féminins. Cela l'a choquée. Elle a ressenti la notion de « féminin » comme discriminatoire. Cependant, là encore, la discussion tourne autour du « féminin ». Le « masculin » n'est pas concerné. Si nous voulons remettre en question le patriarcat, ce type de position ne nous mènera pas bien loin. J'aimerais continuer de donner une connotation positive au rouge à lèvres et aux autres attributs féminins – et toutes les personnes qui le souhaitent devraient en faire autant.

ff Tout à fait d'accord. La barbe et la moustache ne sont pas traitées de la même manière que les attributs féminins. En tout cas, je n'ai jamais entendu parler d'une injonction du type : « Interdiction de vous laisser pousser la barbe ; cela pourrait mettre à l'écart les individus qui n'en portent pas. »

ke Tous ces *barber shops* ! Beaucoup de jeunes hommes portent la barbe ou la moustache, et c'est très bien. Ce qui me dérange là-dedans, en revanche, c'est la tendance à l'aveuglement : pourquoi les soi-disant attributs féminins sont-ils critiqués et pas les masculins ? Depuis toujours, dans mon art, la féminité a une connotation positive, et je la présente sans inhibition. Cela a débuté avec mes travaux textiles, puis le travail s'est poursuivi dans ma série *Alle wissen es* (2012) : ces tableaux, qui rappellent la peinture historique, présentent des femmes en train de lire, ce qui souligne le fait que, pendant longtemps, les femmes n'ont pas eu accès à la formation. Le féminisme est une composante importante de mon travail, mais je n'aime pas les déclarations catégoriques. Je préfère de loin que le public reconnaisse seulement au deuxième coup d'œil ce que

j'ai réellement voulu exprimer. En tant que femme, j'ai évidemment un regard féminin sur le monde, si tant est qu'une telle chose existe, et j'aborde souvent des thèmes féminins.

ff Une de tes expositions s'appelait *Babel and Bubbles* (2019). Elle regroupait des toiles en forme de phylactères contenant une variété d'émojis. Est-ce que tu conçois cette série comme une critique du monde des médias ?

ke Pas seulement. Mais ces œuvres peuvent s'avérer dangereuses pour certains systèmes, en effet, parce qu'une bonne partie de leur contenu est transposable à d'autres domaines. Pour beaucoup, les émojis constituent un vocabulaire intelligible. Dans ma série, je fais par exemple référence à des œuvres comme *Le Jardin des délices* ; ailleurs, je reprends le motif de la cible de Jasper Johns. En parallèle, les tableaux forment des phrases picturales complètes. Une partie du public est incapable de déchiffrer les émojis, mais la majorité des individus de la jeune génération comprennent mes déclarations. À titre personnel, j'aime bien utiliser des émojis ; la possibilité de faire référence à des genres classiques – natures mortes, portraits, paysages – par l'interaction d'icônes isolées me fascine.

ff Le *Sennentuntschi* est une référence tirée de notre patrimoine culturel, que tous les gens ayant grandi dans les Alpes connaissent encore. Les émojis, quant à eux, sont des codes qui cadrent moins avec ton public. Mais dans les faits, tu procèdes de la même manière, non ?

ke C'est la même chose, tout comme quand je travaille sur Fischli/Weiss avec Eliane ou que j'emprunte le motif du citron à d'anciennes natures mortes. Les émojis sont pour moi un langage visuel intéressant : visuellement très banals, ils sont absolument captivants de par le message qu'ils transmettent. Le public de mon âge a trouvé ces tableaux affreux. Les personnes plus jeunes, en revanche, étaient enthousiastes. Les émojis sont des contenus codés, comme dans les tableaux historiques : la mort, dans les vanités classiques, est par exemple symbolisée par une bougie dont la flamme vacille. Il en va exactement de même avec les émojis de fruits et de légumes : ils représentent quelque chose de bien défini. Les émojis appartiennent à notre iconographie contemporaine. Un jour, j'ai lu dans le journal qu'un meurtrier avait pu être inculpé parce

qu'il avait envoyé à sa victime un émoji en forme de couteau. Ce fait divers a marqué le point de départ de ma série. Le fait que les images communiquent, à savoir qu'elles sont à même de transmettre des messages très directs, nous le savons depuis le déchiffrement des hiéroglyphes. Ce qui est intéressant, c'est comment ce phénomène se manifeste aujourd'hui. Dans mon cas, ce sont toujours plusieurs éléments disparates qui s'assemblent : j'observe quelque chose, un sentiment se développe peu à peu, je découvre de nouveaux aspects, etc. Je ne commence jamais mes travaux par de grandes recherches ; je préfère me laisser porter, recueillir des impressions, laisser les choses se superposer. Après coup, je suis capable de reconnaître et de nommer les liens qui se sont tissés, mais pas au moment même où la chose se produit. Pour ce qui touche aux émojis, un détail m'a déconcertée : visiblement, ces signes sont non seulement inintelligibles pour beaucoup, mais carrément rejetés. Je trouve absolument stimulante l'esthétique du laid telle que la célèbrent Paul McCarthy, Mike Kelley ou Sarah Lucas. Ce qui est également passionnant, c'est que le langage visuel communique très directement sur le plan formel et qu'il est compris dans une variété de pays du monde qui possèdent des traditions culturelles très différentes.

ff Cette fascination pour le laid, je l'assimile fortement aux années 90, aux expositions qui étaient alors présentées au centre Löwenbräukunst. Tu prolonges cette esthétique et tu la mets en lien – justement dans ta série sur les émojis – avec le présent, avec le langage des jeunes d'aujourd'hui.

ke Mon état d'esprit provient des années 90 – mon exubérance, ma curiosité, mon assurance, mais aussi ma persévérance. Ma pensée et mes thèmes sont pourtant totalement liés au présent. Je n'ai pas envie de m'ennuyer, et j'ai encore moins envie de me lasser de moi-même ! La sensualité, l'humour, les traits d'esprit constituent des aspects centraux de mon art. Ils occupent d'ailleurs également une place importante dans ma vie, dans mes conversations, dans la musique, la danse et la culture au sens large. J'aime bien la saveur des aliments, les odeurs. Je veux profiter de la vie ! Parfois, j'ai peur que cette sensualité vienne à disparaître. Peut-être sommes-nous les derniers dinosaures de cette corporalité, c'est pourquoi j'aimerais la célébrer aussi longtemps que possible. Dans nos corps, dans notre être réside un pouvoir de création immédiat. Nous devons utiliser ce

potentiel et faire flèche de tout bois ! Il me semble que c'est un thème capital de notre époque. Dans cent ans, tout sera probablement aseptisé. Les intelligences artificielles optimisent notre quotidien, la vie est prolongée par des pièces de rechange inimaginables, le cancer devient curable, la mort est toujours repoussée. C'est dans cette direction que va aujourd'hui la recherche, recherche que nous cofinçons en tant que société. Cela influence nos ressentis, notre désir d'odeurs, d'expériences tactiles et de formes sensibles. Les conséquences sur notre âme seront de taille, et aussi sur nos désirs sexuels.

ff C'est plutôt pessimiste.

ke Non, je n'entends pas cela au sens dystopique, mais descriptif. Dans certains domaines de la vie, un tel développement s'observe déjà maintenant. Au Moyen Âge, les êtres humains avaient une autre odeur qu'aujourd'hui, et les préférences, les normes, les besoins étaient différents. J'observe cette évolution dans notre manière de vivre en communauté, sans le moindre regret ni jugement. Dans cent ans, toi et moi ne serons plus vivantes, c'est pourquoi cela ne doit pas nous tracasser. Pour les êtres humains du futur, tout cela sera normal. À mon échelle d'individu, en revanche, je veux encore célébrer pleinement le monde analogique. Par ailleurs, j'observe que mes étudiantes et étudiants partagent ce désir d'artisanat, et plus généralement d'expériences sensibles. Tuftage, céramique et peinture, voilà les grands thèmes des étudiants d'aujourd'hui en réaction à la numérisation en masse de notre existence, encore plus forte depuis la pandémie. La crise sanitaire a mis en lumière la façon dont nous, en tant que société, affrontons les peurs, dont nous réagissons à l'effondrement de systèmes et comment pourrait se présenter notre vie en groupe dans le futur. Ma peinture réagit à cette situation et, en même temps, elle est capable de procurer de la joie. Parfois, l'art livre des réponses, mais à d'autres moments il se contente de présenter les alternatives. Il fournit un métalangage à la réflexion, mais aussi aux sentiments. Dans l'art, l'intellect et les émotions interagissent : de tels lieux de confluence sont rares dans notre société.

KLODIN ERB

Dans ses univers visuels expressifs et fantastiques, l'artiste réagit de manière sismique aux humeurs ainsi qu'aux conditions médiatiques et sociales de notre temps. La peinture constitue le noyau central, la base de son travail. Chez Klodin Erb, c'est souvent le thème qui détermine la forme : elle change de technique picturale selon l'interrogation qui l'occupe. Ce procédé lui permet de souligner, de mettre en lumière, d'accentuer et d'entremêler la forme et le fond pour une puissance expressive et picturale maximale.

Klodin Erb a étudié à la section des arts plastiques de la Haute école d'art de Zurich (aujourd'hui l'Université des Arts de Zurich, ZHdK). Ses œuvres ont été présentées dans le cadre de nombreuses expositions individuelles (EI) et collectives (EC), notamment au Musée Helen Dahm, Oetwil am See, 2022 (EI), au Musée Langmatt, Baden, 2022 (EC), au Centre culturel suisse, Paris, 2022 (EC), au Musée Bellpark, Kriens, 2020 (EC), au Kunstmuseum de Winterthur, 2019 (EC), au Kunstmuseum de Soleure, 2019 (EC), au Centre d'art Pasquart, Bienne, 2018 (EI), au Kunstmuseum de Lucerne, 2017 (EC), au Kunstmuseum de Berne, 2017 (EC), à la Villa Bernasconi, Genève, 2017 (EC), au Kunstmuseum d'Argovie, 2014 (EC), Museum zum Allerheiligen, Schaffhouse, 2008 (EI).

Les œuvres de Klodin Erb se trouvent dans diverses collections publiques et privées, notamment au Kunstmuseum de Berne, au Bündner Kunstmuseum, à Coire, au Centre d'art Pasquart, à Bienne. Depuis 2018, Klodin Erb enseigne à la Haute école de Lucerne (HSLU), au département d'art et de design.

*1963, Winterthur
Vit et travaille à Zurich

➤ klodinerb.com

FANNI FETZER

Fanni Fetzer vit à Lucerne et à Zurich. Après avoir œuvré pour la revue culturelle *du*, au Kunstmuseum de Thoun et au Kunsthaus de Langenthal, elle dirige depuis 2011 le Kunstmuseum de Lucerne. Elle a notamment mis sur pied des projets consacrés aux œuvres de Dias & Riedweg, Candida Höfer, Sharon Lockhart, Jorge Macchi, Laure Prouvost, Thomas Schütte, Sonja Sekula, Taryn Simon et Vivian Suter.



Klodin Erb

D
A
N
C
I
N
G
I
N

A

P
A
P
E
R

D
R
E
S
S

in conversation with
Fanni Fetzer

We're in the studio of an artist whose greatest fear is boredom. But don't worry: when Klodin Erb explains how her pictures emerge out of the mass of paint and how she combines sensuality and intellect in her work, any thought of tedium is instantly banished. We talk about reincarnation, smells, good and bad taste; about portraits of root vegetables; and about how our generation may be the last dinosaurs of the analogue world.

Fanni Fetzter: What are you working on at the moment?

Klodin Erb: I'm working on the *Flowers for Sale* series, which is inspired by flower-patterned plastic tablecloths.

ff You've worked with flower-patterned textiles before.

ke In 2001 I developed a group of works in which I cut flowers out of patterned fabrics that I had gathered from all over the world. Those flower patterns on curtains, tablecloths and clothes are based on historical models: painted still lifes and flower bouquets. I'm interested in taking these classical genres and translating them into a contemporary language. I started making textile works after I'd burnt all my paintings.

ff I heard about that.

ke I found studying at the Zurich University of the Arts difficult, because all the teaching was done by male lecturers. For me as a woman, that was far from easy in many ways. It wasn't a good time for figurative painting either. Back when I was a child, I already knew that art was the only thing I wanted to do. I played the piano, performed theatre and danced ballet: I was always expressing myself artistically. I drew, made things and painted right through my childhood and youth. When I finished school in 1993, art was all about concepts, and of course about photography and video. Painting was regarded as less important; and even if it got a look in, it was on a much-reduced scale. I produced figurative paintings, but my work was completely planar and minimal. I worked in the Hallen für Neue Kunst in Schaffhausen on the side, and executed works for Sol Lewitt. I love Minimal Art, I'm a fan of Robert Ryman, Frank Stella and Barnett Newman. My interests within painting are broad, even though my own works are figurative. I'm interested in a lot, but that knowledge only flows indirectly into my art.

ff How did you know that painting was your medium?

ke I'm interested in the flow of painting. When you're painting, you can feed everything that occurs to you directly into your work. I love the sheer inventiveness of painting, and painting as a performative act. Right now I'm working on a new film. I also reflect on painting in my films. There's painting going on in them, and something emerges out of the paint on the palette, moves around and then disappears again. When I was a child, I visited lots of castles and museums with my father, and I was always fascinated by the historical paintings in them. I was brought up a Catholic and I had to go to mass at an abbey church on Sundays. I was so bored! Fortunately, I was able to totally lose myself in the fantastic paintings on the ceiling . . . You can still see traces of that fascination with relics and Baroque in my work.

ff That's true, your pictures are opulent, sometimes even overblown. Your painting ideas sometimes make me laugh, because a lot is exaggerated.

ke I feel a desire to invent things and be bombastic, to apply yet another layer and play around with bad taste. I try to find new forms for the classical genres of still life, portrait and landscape, and move painting forwards. I want to test the boundaries: for me, every idea is a new challenge and I make an effort to find an appropriate form without repeating myself.

ff I've just been to see a Georg Baselitz retrospective, and again it was all about why he always paints his subjects upside down. To liberate the paint, and literally free painting from the task of conveying meaning. In an article about the upcoming 90th birthday of Gerhard Richter, the artist was quoted as saying that he paints from photographs so that the decision about how something is depicted is not his, and everything can be about painting in and of itself. There's clearly a great need for painting to free itself, to present itself detached from meaning. But in your painting you mix everything together, meaning and importance blend into each other: you interweave the techniques of the medium, feminism and comments on our world to make something that's a joy to behold.

ke Baselitz is great of course. But my painting is totally different from what Baselitz and Richter do. For me, painting is a medium for expressing something. Freeing it from meaning is

precisely what I don't want to do. In my paintings I want to be in touch with our world, I want to share and communicate. Painting is my language, it's how I can express myself best. I'm not interested in painting for its own sake. Discourses about how to apply paint bore me. Whether an area is applied with a brush or sprayed on is just an aesthetic decision that relates to the craft of painting.

ff I'm not an art historian and I find media discourse tedious, not just when it comes to painting. I'm far less interested in the craft than I am in the intensity, the multiple interpretations, the layers, in the literal, but especially the figurative sense. What does an artwork say? That's what interests me. From the way you talk about your painting, it seems the medium isn't actually important, it could just as easily be another one. Have I understood you correctly?

ke Yes, painting is my medium, but that's down to chance: it's just that painting is my talent.

ff I had a strong sense of that exaltation of the medium with last year's winner of the Prix Meret Oppenheim, Vivian Suter: she gets her canvas from Guatemala, the pigments are sent to her from London, she stirs her paints herself, does her painting and leaves the pictures to dry outside, where sometimes it rains on the canvas, and so on. Those details are always highlighted everywhere. But for me, the real power of Vivian Suter's paintings lies in their intensity, opulence and diversity. And also the sheer number of paintings that she combines into a walk-through installation. I'm impressed that she never gave up, even though success was so long coming. The way she plays with abstraction, her figurative allusions, the fact that every colour tone is equally important—all of that makes her amazing work what it is.

ke Another cool thing about her work is that she's so free. She creates such a brilliant experience in her exhibition: we dive into her work, her pictures. I find that much more important than the fact that she lives and works in seclusion in Guatemala. I understand that audiences like to hear these stories. But for me they're not the essence of her work. People are always advising me to tell more stories of that kind. Supposedly it would help to get my work noticed.



- ff You mean: Klodin Erb's studio is in an office building in Altstetten, she is all alone . . .
- ke . . . and she lives with ten men! What nonsense! But that kind of biographical trivia of course attracts attention to a work.
- ff Nature comes up a lot in your work: the question of naturalness is combined with the question of good taste—what is beautiful, what do we like and why. *Flowers for Sale*, the title of your current series, speaks to me directly as an exhibition visitor: you are prompting me not to be just an audience but to actually buy your works. There's a mischievous side to you, you come across as very self-confident but also a bit ironic. The art market, capitalism, aesthetics, even the fact that bouquets of flowers traditionally tend to be given to women—your title contains all of that.
- ke The way all those levels, allusions and nuances of meaning come together is something that really interests me. I study combinations like that for a long time, and for me it's a component of my art that's just as important as painting in and of itself. I'm looking at how my pictures connect to all areas of life. My painting is the opposite of "l'art pour l'art". Painting is an absolutely contemporary medium that can make statements every bit as precise as in other media, just as with conceptual art, performances and so on. But it takes courage to experiment with things in painting that cannot automatically be considered beautiful. Painting is always supposed to be beautiful, it's the queen of beauty; otherwise it's "bad painting". I'm less concerned with the beauty of the painting than the tempo and the immediacy. When I'm painting, I can express myself very fast, I can invent something quickly.
- ff You have a colour palette that's very much your own, and also the way you paint—your treatment of blurring and the breaking down of contours—is very distinctive. In your films, I'm right there in the middle of your palette watching how you mix your paint and how a form, a figure, a being emerges from that swirl. A flower, a lemon or a face comes straight out of the mass of paint.
- ke Everything comes out of everything! When I set out to paint something, I don't have an image in front of me: I have a feeling, and that feeling is in the paint. My painting comes out of the

movement of the brush in the paint. I do already have a vague idea, but it only really develops when I start working on it. Of course I can speed things up, I'm in the middle of a series of vegetables, portraits. I love that balancing act!

ff Your approach reminds me of those animations that use little modelling clay figures. You know, those short films where you've got a lump of modelling clay that starts to move, then one or two figures appear, there's a brief storyline and in the end they revert to being a lump of clay.

ke That's exactly how it feels when I'm painting! I have absolutely no need to talk about how I paint or how my paintings come about. I'm much more interested in why someone paints and the feelings they experience when they're doing it. I like it when pictures keep offering up new possibilities. When they aren't just beautiful but there's always something new to discover in them.

ff To come back to the criticism when you were studying: did you really destroy all your works back then?

ke I burnt everything, yes. I was still interested in painting, but I didn't want to pick up a brush again and I saw no way of saying something or making a major contribution with it; I've long since got over that experience and I've remained true to myself, or found myself again. I made textile works and I deliberately chose that material, with all its feminine connotations. I sewed walk-through images, huge screens. I cut bouquets out of floral fabrics and hung them up as flower pictures in my environments or sewed mirrors out of silvery, quilted fabric!

ff I remember a porcelain service you sewed out of a fabric that references the famous Delft blue. Right back in those earliest known works of yours you demonstrated the mischief that I find so typical in your work. Is your strategic decision to use fabric, a feminine material, comparable to Rosemarie Trockel's knitted pictures? She knitted big, monochrome pictures made of wool as a comment on Minimal Art.

ke Exactly. And in my current painting I revisit the theme of ornament, pattern and wallpaper. I see the development in organic terms and I'd really like, one time, to combine the early works with my more recent ones, the window boxes sewn from fabric and the huge walk-through environments.

- ff It was a collaboration with Eliane Rutishauser that got you started painting again.
- ke We were both members of the performance group *mit*. Eliane Rutishauser grew up in Schaffhausen, where I went to secondary school. We have the same sense of humour and we started working together. Our first collaboration dealt with the figure of the *Sennentuntschi* (2003–2006). We combined photography and painting: photography was supposed to show the “reality”, while painting stood for “fiction.” The photos and paintings were presented in small formats as a salon display. They were followed by more collaborations with Eliane Rutishauser, including *Ist das Fischli weiss?* (2007). I owned an old bearskin, and I dressed myself up as a bear. Eliane was the rat. Like in the films by the artist duo Fischli / Weiss. The two famous male artists and us, the two female artists, dressed up as the same animals! We got some photographer friends to pose us and photograph us in the manner of Fischli / Weiss.
- ff The series is available to view at www.istdasfischliweiss.com, and it’s an enjoyable document on Zurich’s art scene, which was very vibrant and exuberant at the time. Anyone who was around back then will recognise three superimposed signatures: the pictorial idiom of each photographer; the Erb / Rutishauser duo; and also Fischli / Weiss. But I’m not sure you’ll get the joke if you don’t know the people involved. It was certainly great fun staging those photos. But the series is also a critique of the system: the art market, the hype surrounding Zurich’s lively art scene during those years is subtly deconstructed. There’s very little of the miraculous art left today: the Löwenbräu is no longer a place that sets the agenda, and only the art of Fischli / Weiss and Pipilotti Rist has endured.
- ke Many initiatives, spaces and ideas of that kind have disappeared again. But when Fischli / Weiss presented their major exhibition at Tate London, we were able to show *Ist das Fischli weiss?* simultaneously at Coleman Project Space. Shortly before that, we displayed it at White Space in Zurich. David Weiss was still alive at the time. We invited him and Peter Fischli to the opening and they both actually came. But aside from those pleasurable moments, I feel my own path has also been stony. After my studies, I got off to anything but a dazzling start. Going to art college might

turbocharge an art career for some, but that certainly wasn't the case for me. There are those who get their first award while they are still studying. I don't make things easy for myself either: I often have doubts, I don't meet expectations, I always want to try something new. I don't do it intentionally, it's a result of my intense curiosity. But I've often also met exactly the right people: people who support me. That's very fortunate, and to some extent balances out my inner non-conformism. In a way I'm a punk: that's not how someone else has described me but more how I describe myself: to this day, I still don't want to take orders.

ff So it's even more fitting that you've been awarded the Prix Meret Oppenheim!

ke It's fantastic! And it comes at just the right moment. I'm in a different position now, I have a vast accumulation of experience and knowledge, but also completed works. I've got huge resources to draw on, and I can combine everything with everything else.

ff You describe yourself as a punk. A bit earlier I compared your painting process to the little figures made out of modelling clay. With you it's not clay but paint. You literally smear it onto the canvas, and that reminds me of the in-your-face attitude that was very prevalent in the Zurich art scene during the 1990s. Do you recognise yourself in that wit, quirky humour and playfulness? It seems to me you've hung on to that attitude from back then.

ke Well, I've also done works that are tender, the content dictates the form. But of course, I want to react to our world as directly as possible. Perhaps it's a laid-back way of dealing with things or with mistakes I make. I'm very direct, and I'm aware that I've only been granted a certain time here on Earth. Even if I believed in reincarnation, I still wouldn't be able to remember my former life as a snail. So I just have this one life, and I want to make something of it. I lay myself open, but I remain sensitive and considerate of other people. I want to get on well with other people, and humour helps to overcome lots of things. Humour allows me to take a step back from myself.

ff So you benefited from the incredible freedoms that were available in Zurich during the 1990s?

ke The whole of life in Zurich back then completely shaped me. In 1989 the wall came down in Berlin, and we felt that everything

was possible! Young people today have never had that feeling that everything is running smoothly and going well. That enjoyment of life, and that optimism, are an important resource for me to this day. No social media, but illegal bars and clubs, fresh art spaces, amazing concerts. I was always on the go, mainly in the music scene. Music is still an important inspiration for me, I always listen to music in my studio. Right now one of my favourite songs is by General Elektrijs: “She wore a paper dress, step back, reassess, she wore a paper dress, here comes happiness” (General Elektrijs, *She Wore a Paper Dress*, 2011). A little, simple song but one that brings together so much of what I am: a love of fashion, bodies, clothes and costumes—it’s full of energy, but also fragility, because the song is about a paper dress. In terms of atmosphere, it reminds me of the climate of change in Zurich back then, the great individualism: everyone can be how they want, standing out is a good thing, nobody has to fit in. Being different, looking different is important and great. Being the same as everyone else isn’t something to aspire to. Unlike when I was studying, I didn’t have to critically interrogate my identity all the time, I could have fun with others and develop something, enjoy working together in a collective. I grew up in an atmosphere of great freedom. We didn’t absolutely have to study or think about our careers, somehow things always just worked out. In my art, I insist on that freedom: right now I’m a lemon and then I’m something else and then something else again . . .

ff Talking of lemons: where does your liking for them come from?

ke In the film *The Sweet Lemon Ballad* (2016) I tried to convey cinematically what I do and who I am. *The Sweet Lemon Ballad* explains to viewers how I’m continually reinventing myself, and the metamorphoses and transformations I go through. That’s the core of my work. The lemon in the film is in the process of dying: it’s getting squeezed, it really gets the treatment—as do I, I’m quite strict with myself. It’s not always fun.

ff With you, everything is animated, not just the lemon.

ke I’m glad you said that. My vegetables are beings, I’ve shown myself as a lemon. Animism is an important concept for me. “The soul of things”, the thing in itself according to Kant, is what I want to capture in my paintings. I want what I’ve painted to appeal to people directly. It’s not primarily about whether people like the

paintings, it's more that I want to convey something directly through them. I have an idea, and then . . . it's difficult to explain—like a meditation: I have a strong sense of something and I execute the painting very quickly. It's a form of concentration akin to making music. The textile pieces and the films come about in a less immediate way. But painting is like a musical performance. Everyone understands that music can transport feelings. In the visual arts the audience is more inhibited, but for me art is just as emotional as music. When art speaks to people emotionally—or more precisely, the art speaks to a person—different educational backgrounds cease to matter. Art is a form of communication, a very direct one; an explanatory text can add another level, supply an interesting context, but art is already a language in and of itself, one that operates without words. I don't produce a masterpiece every day. But when I make a picture that works, various things are overlaid within it: things that are cheeky, funny, tragic, mean, difficult, sexy, whatever. All those layers together communicate with a directness and immediacy that couldn't be achieved using words. An audience can immediately appreciate that intuitively.

ff Like with eating. I allow a morsel of food to dissolve on my tongue and taste everything it contains. But I can still really appreciate the taste of a dish without knowing which spices were used to make it. That's how I imagine your art manages to appeal to the senses and the intellect in equal measure.

ke That's a nice metaphor. I really like cooking and eating. If my painting can be compared to eating, I think that's appropriate. For the performance *Orlando* (2013–2021) I invited people in costume to sit at a long table and asked them questions about sex and gender. The discussion was recorded and is now being published as a text to accompany my series of paintings. *Orlando* is of course a reference to Virginia Woolf's novel. The way that figure was transformed over the centuries and the ambivalence of its sex appears in my work through the diversity of the costumed figures.

ff Your work often deals with the fluid transition from human, to animal, to plant. That permanent metamorphosis is already inherent in your expressive painting style.

ke The relationship between nature and human is something I've been interested in for a long time. Why do we always see



ourselves as the opposite of nature and not part of it? We claim to love nature but we surround ourselves with dead stone gardens because they are easy to maintain. I like to address paradoxes such as that.

ff Coming back to the film *The Sweet Lemon Ballad*: you made it to get your work across to the public. But you're not the lemon, are you?

ke Both. In the film I'm the lemon too, it's a portrait of me. The shape of the lemon reminds me of the female breast: that's me, and also its yellow colour and the fact that it's so juicy. The yellow of a lemon is quite special, it's almost impossible to paint. I love challenges! Apples are much easier to reproduce in painted form; lemons require a lot of knowledge about painting. In historical still lifes, lemons represent wealth, because back then they had to be imported from far away. So that's why I identify with that fruit. It was a perfect fit for the film. In the next project I'm a wooden head.

ff You see the lemon as a breast, you emphasise your femaleness, you're quite a small, feminine person . . .

ke I'd like to be tall! Don't you think? It would be great, to be able to see forwards at concerts, at last.

ff Where do you see your work within the feminist discourse? At the time when you finished studying, the band *Les reines prochaines* were a big thing. For me, theirs was a very liberating, feminist attitude to the world; it was all about fun, quite unlike the feminism of the 1970s. Today, the debate is being conducted in a different way again. What are regarded as feminine or female attributes are viewed very critically in some circles. When I talk to younger people I feel a great longing for neutrality, for clothing or haircuts to cease being interpreted in a binary way, for example. If we assume that sex and gender are fluid categories, does it make sense to separate people out into lots of sub-categories, or does it simply not matter how exactly an individual self-identifies? Where does your work stand in that debate, given that you express yourself so vehemently as a feminist artist?

ke My students ask me why I still wear lipstick. I offer them the lipstick and shout: "Everyone can go outside and put on lipstick in front of the mirror!" I stand by my femaleness, but I'm just Klodin. It's spelt K-L-O-D-I-N. Even as a child, I knew that my girl's

name didn't suit me. I've been Klodin since I was eight years old. It sounds like the French Claudine, but the Klodin spelling is also a Nordic man's name. I often receive messages addressed to Mr Klodin Erb. Some of my students ask me if I'm lesbian. I have to tell them no, I'm not, I like looking at women but I'm not attracted to them. In fact in general, I find engaging with this younger generation not only very exciting but also fun. Recently a student complimented me on a dress. I thanked her and mentioned that I like wearing female clothing. She was shocked. She found the term "female" discriminatory. But once again, the discussion revolves solely around the "feminine". The "masculine" doesn't come into it. That won't get us anywhere if we want to challenge the patriarchy. I want lipstick and other feminine attributes to keep having a positive connotation—and everyone who wants that too should do so as well.

ff That's true. Beards and moustaches aren't negotiated in the same way. At any rate, I've never heard anyone saying you shouldn't grow a beard because it might exclude somebody who doesn't have one.

ke There are all these barber's shops. Lots of young men wear beards or moustaches, and that's fine. But what bothers me about it is the tendency to blindness: why are so-called feminine attributes criticised but masculine ones not? In my art, femaleness has always been projected positively and is a self-confident presence. It starts in the textile works, and the *Alle wissen es* (2012) series takes it further: a series of pictures reminiscent of historical paintings showing women reading, which deals with how women were excluded from education for so long. Feminism is an important part of my work, but I don't like unambiguous statements. I much prefer it when the audience doesn't spot what I'm actually saying until the second time they look. As a woman I have a very clearly female gaze, if such a thing exists, and I often tackle female issues.

ff One of your exhibitions was called *Babel and Bubbles* (2019). You painted various emojis on canvases in the form of speech bubbles. Do you see that series as a criticism of the media?

ke Not just that. But perhaps they are dangerous for certain systems, because they can transport a lot of subtext. Emojis are a vocabulary that a lot of people can understand. My series references images such as *The Garden of Earthly Delights*, or I borrow

Jasper Johns's target symbol. At the same time, the pictures are also complete painted sentences. Some members of the audience can't decipher emojis, but a younger generation understood the majority of them. I like using emojis myself, I'm fascinated by how the interplay of individual icons can cite classic genres—still lifes, portraits, landscapes.

ff The *Sennentuntschi* is a reference from our cultural heritage that all of us who grew up in the Alpine region still understand. The emojis are codes that are less of a match for your audience. But actually your approach is the same, isn't it?

ke It's the same as when I'm working with Eliane and we're riffing on something by Fischli / Weiss or when I reference the lemon from old still lifes. For me, emojis are an interesting pictorial language, very flat visually, but really exciting because of the subtext they communicate. Audiences my age and older found them terrible. Young people, on the other hand, loved them. The emojis are coded content like in historical paintings: death in the classical "vanitas" is symbolised by an extinguishing candle, for example, and it's just the same with emojis: the little fruits and vegetables stand for something specific. Emojis are part of our contemporary iconography. I read in the newspaper about a murderer who was convicted because he had sent his victim an emoji in the form of a knife. That was the starting point for my series. The fact that pictures can communicate, and convey messages very directly, is something we've known since the hieroglyphs. What's interesting is how that phenomenon turns up in the present day. For me, it's always a case of several things coming together: I observe something, gradually a feeling develops, I come across further aspects . . . I never start out with a large-scale research project, I always go with the flow, gather impressions, let things accumulate. I can identify and label the interconnections in retrospect, but not when it's all actually happening. What bothered me about the emojis was that a lot of people obviously didn't just fail to understand the symbols but completely dismissed them. The aesthetic of the ugly that Paul McCarthy and Mike Kelley or Sarah Lucas celebrate is something I myself find really stimulating. Another exciting thing is that the visual language communicates very directly in formal terms, and is understood internationally by people from different cultural backgrounds.

ff I associate that fascination with the ugly very much with the 1990s, with the exhibitions that were held at the Löwenbräu back then. You take that aesthetic further and—especially in the emoji series—link it to the present, to the youth speak of today.

ke My attitude comes from the 1990s: my exuberance, my curiosity, my self-confidence, but also my stubbornness. But my thoughts and themes are completely bound up with the present. I don't like to be bored. Especially not with myself. For me, sensuality, humour and flashes of inspiration are central aspects of my art and of life in general, in conversations, in music, when dancing, in culture in the broadest sense. I like when something tastes or smells good. I want to gorge on life! Sometimes I fear that this sensuality is being lost. Maybe we are the last dinosaurs in this form of corporeality, and I want to celebrate it for as long as possible. Inside our bodies, in our being there is an immediate creative force: we should exploit that potential and go for broke! I think this is a really important issue of our time. In a hundred years from now, lots of things will probably be sterile, artificial intelligence will be optimising our everyday life, life itself will be extended using replacement parts we can't even conceive of today, there'll be a cure for cancer, and death will be postponed further. That's the direction that current research is going in, and we as a society are helping to fund it. That has an influence on our sensibility, it influences our craving for smells, haptic experiences and sensitive forms. It will have a major impact on our soul, and on our desire for sex.

ff That sounds pretty pessimistic.

ke No, I don't mean it in a dystopian way, it's descriptive. You can already see things going in that direction today, in certain areas of life. In the Middle Ages people smelled differently from today and needs, preferences and norms were different. I view that evolution of our coexistence without regret and without value judgement. A hundred years from now we won't be alive, so we don't need to get worked up about it. For the people of the future it'll be normal. As for me, though, I want to really celebrate the analogue world once more, and I see that my students share that longing for the hand-crafted and for sensory experiences in general. Tufting, ceramics and painting are the big themes for students now, as a reaction against the massive digitalisation of our life, which

has been reinforced by the pandemic. The pandemic has laid bare how we as a society deal with fears, how we react to the collapse of systems, and what our future coexistence could be like. My painting reacts to those conditions and at the same time it can make people happy. Sometimes art can provide answers, but sometimes it just highlights alternatives. Art offers a meta-level of reflection, but also of feelings. Art is about the interplay of intellect and emotion, and there are few places in our society where that happens.

KLODIN ERB

In her expressive and fantastical pictorial worlds, the artist reacts like a seismograph to the social and media moods and situations of the present day. Her core medium—the basis of her work—is painting. Often, the topic dictates the form: Klodin Erb tailors her techniques to the subject she is dealing with, underlining, emphasising, accentuating and interweaving form and content to maximise the expressive power of painting.

Klodin Erb studied fine art at the School of Art and Design Zurich (now the Zurich University of the Arts). Her works have been shown in numerous solo and group exhibitions at venues including the Helen Dahm Museum, Oetwil am See, 2022 (S), Museum Langmatt, Baden, 2022 (G), Centre culturel suisse, Paris, 2022 (G), Museum im Bellpark, Kriens, 2020 (G), Kunstmuseum Winterthur, 2019 (G), Kunstmuseum Solothurn, 2019 (G), Kunsthau Pasquart, Biel, 2018 (S), Kunstmuseum Luzern, 2017 (G), Kunstmuseum Bern, 2017 (G), Villa Bernasconi, Geneva, 2017 (G), Aargauer Kunsthau, Aarau, 2014 (G), and Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen, 2008 (S).

Works by Klodin Erb are held in private and major public collections of various museums including the Kunstmuseum Bern,

Bündner Kunstmuseum, Chur, Kunsthau Pasquart, Biel and others. Klodin Erb has been a lecturer in the Art and Design Department of the Lucerne University of Applied Sciences and Arts since 2018.

*1963, Winterthur
Lives and works in Zurich

↗ klodinerb.com

FANNI FETZER

Fanni Fetzer lives in Lucerne and Zurich. After working at the culture magazine *du*, the Kunstmuseum Thun and the Kunsthau Langenthal, she has been director of the Kunstmuseum Luzern since 2011. She has been involved in projects with, inter alia, Dias & Riedweg, Candida Höfer, Sharon Lockhart, Jorge Macchi, Laure Prouvost, Thomas Schütte, Sonja Sekula, Taryn Simon and Vivian Suter.



Jürg
Conzett
&
Gianfranco
Bronzini

E I N F A C H E N
B R Ü C K E N
B A U E N

N I C H T

W I R
M Ö C H T E N

im Gespräch mit
Karin Salm

Die Ingenieure Jürg Conzett und Gianfranco Bronzini beweisen eindrücklich, dass Ingenieurskunst nicht nur Teil der Technikgeschichte, sondern immer auch Teil der Baukultur ist. Das hat nicht zuletzt damit zu tun, dass sie Tradition und Innovation geistreich miteinander verbinden, detektivisch und forschend unterwegs sind und sich nicht als Dienstleister berühmter Architekt:innen verstehen, sondern als entwerfende Ingenieure. Ihr Œuvre ist vielseitig. Es reicht vom schlanken Negrelli-Fussgängersteg über das Gleisfeld vor dem Zürcher Hauptbahnhof zu den Verbauungen der Bondasca und Maira nach dem Bergsturz von Bondo, von der Sanierung des Zürcher Kongresshauses bis zur «Wegleitung zur Gestaltung von Stützmauern». Conzett und Bronzini führen vor, dass das Komplexe selbstverständlich wirken darf.

Karin Salm: Wir sitzen hier im Besprechungszimmer, nachdem wir einen Bürorundgang gemacht haben. Bei dir, Jürg, habe ich mindestens zwei Spitzer gesehen: eine Spitzglocke und einen älteren Kurbelspitzer aus Metall mit dieser kleinen Schublade für die Holzspäne. Das hat mich, im Zeitalter der Digitalisierung, ehrlich gesagt erstaunt.

Jürg Conzett: Als Ingenieur muss ich viele verschiedene Möglichkeiten haben zu arbeiten. Selbstverständlich zeichne ich auch mit dem Computer. Aber ich stelle fest, dass ich mit dem Bleistift sehr schnell und entspannt bin. Es zeichnet quasi wie von selbst. Tom Peters hat gesagt, dass man mit den Fingern denkt. Dieser Satz gefällt mir. Ich arbeite auch mit diversen Farbstiften, um die Zeichnungen zu kolorieren und übersichtlicher zu machen. Für die Farbstifte brauche ich den Kurbelspitzer, für die Bleistifte die Spitzglocke.

ks Man denkt mit den Fingern – das ist ein interessantes Bild!

jc Es kommt immer wieder vor, dass ich während des Zeichnens merke, wie sich eine Idee verändert oder neue Erkenntnisse auftauchen. Da möchte ich auf das Vorgehen zu sprechen kommen: Es gibt für mich drei unterschiedliche Arbeitsmethoden und -schritte. Es beginnt mit dem Gedanken. Es ist wichtig, einfach einmal einen Gedanken klar zu entwickeln, gleichsam als Ankerpunkt, aus dem sich dann Neues herauskristallisiert. Das Zeichnen ist eine zusätzliche Stufe, da Auge und Bild hinzukommen. Das

Bild ist etwas sehr Suggestives. Das Dritte ist eine Referenz, bei der ein Problem in ähnlicher Weise bereits einmal gelöst wurde. Das Zeichnen ist eine Art Zwischenstufe zwischen dem Gedanken und dem Plan.

ks In deinem Büro, Gianfranco, habe ich keine Spitzer gesehen. Gianfranco Bronzini: Das hat vielleicht mit dem Alter zu tun. (lacht)

Ich bin zehn Jahre jünger als Jürg. Ursprünglich bin ich Bauzeichner und habe natürlich viel mit dem Bleistift gearbeitet und schätze das Werkzeug immer noch. Wie Jürg mag ich auch, erste Skizzen und Berechnungen mit Bleistift zu fertigen, wobei ich Bleistifte benutze, die keine Spitzer mehr brauchen. Mit dem Bleistift kann man Gedanken rascher aufs Papier bringen, prüfen und konkretisieren, ohne dass es den Anspruch hat, richtig oder perfekt zu sein. Man hat dabei eine grosse Freiheit und kann beliebig darüberzeichnen und korrigieren, bis es einem passt. Ich mache von meinen Bleistiftskizzen oder Berechnungen dann Schwarz-Weiss-Kopien. Es gefällt mir so besser, auch wenn es kein Original mehr ist, denn somit habe ich das «Schmierproblem» gelöst. Heute arbeite ich auch häufiger mit Tuschefüller. Ich bin im Laufe der Zeit sicherer geworden und weiss aus Erfahrung früher, was ich möchte. Mit Tusche zeichne ich präziser und kann rascher ins Detail gehen.

ks Die Wahl der Werkzeuge hat also mit dem Alter zu tun.

jc Bleistifte haben unterschiedliche Härtegrade. Früher habe ich gerne mit B und HB gezeichnet, jetzt schätze ich die härteren, die weniger wolkig und dafür präziser sind. Früher waren meine Zeichnungen auch grösser. Die Pläne und die Schrift sind kleiner geworden. Ich möchte hier auch erwähnen, dass ich die statischen Berechnungen nach wie vor von Hand mache. Die Jungen brauchen dafür Computer und Formeln. Für mich ist das eine grässliche Vorstellung, weil es so schwerfällig ist. Ich versuche immer wieder, junge Mitarbeiter:innen zu animieren, die Berechnungen auch von Hand zu machen. Sie sind dann erstaunt, wie elegant und einfach das geht. Das sind Fertigkeiten, die man heute nicht mehr lernt. Das ist wie mit der Schnüerlischrift: In der Volksschule müssen die Kinder sie nicht mehr üben. Aber die «Handschrift» ist für mich ein wichtiger Teil der Ingenieurstradition.

ks Der Schweizer Ingenieur Christian Menn hat mir in einem Interview vor 15 Jahren gesagt, dass er grundsätzlich alles im

Kopf und von Hand berechne. Der Computer komme erst als Kontrollinstrument zum Einsatz. Ist das nicht einfach Old-Fashion?

gb Natürlich haben sich die Techniken und Arbeitsinstrumente über die Jahrzehnte verändert. Jetzt haben wir Computerprogramme, die die Realität erstaunlich präzise berechnen und darstellen. Das sind wertvolle Veränderungen. Die neuen Hilfsmittel, richtig eingesetzt, liefern rasch gute Resultate. Statisch prüfe ich das meiste noch von Hand, weil ich so meine Entscheidungen besser überdenken und die Berechnungen prüfen kann. Das hat damit zu tun, dass statische Modelle und Berechnungen doch nicht so genau sind, wie es die Resultate aus dem Computerprogramm den Anschein machen. Der oder die Bauingenieur:in muss mehr denn je das Verständnis für Statik, Dynamik, Konstruktion und Materialien haben, um eine gute Arbeit machen zu können. Bevor ich aber zum Stift oder zur Computermaus greife, denke ich ziemlich lange darüber nach, was die richtige Haltung zur vorliegenden Fragestellung ist und welche Lösungen denkbar wären. Ganze Projekte entstehen so im Kopf. Dazu benötige ich Bilder. Darum ist die Erstbesichtigung eines Ortes so wichtig für mich. Ich brauche zudem Pläne und Modelle. Zum Beispiel dieses Modell auf dem Tisch: Ich stelle das in meinem Büro auf und schaue es während der Entwurfsphase immer wieder an. Es erinnert mich ein wenig an das Vorgehen eines Kommissars, der alle Indizien und Bilder eines Falles an eine Wand heftet und sie immer wieder anschaut, um die Lösung zu finden. Ich lese übrigens gerne Krimis.

ks Dieses Modell zeigt ein steiles Tobel, das an der kürzesten Stelle von einer offensichtlich alten Natursteinbrücke gequert wird. Daneben gibt es eine viel längere Brücke.

gb Genau: Das ist im Valsertal, wo die Strasse den Tersnausbach quert. An dieser Stelle ist ein Neubau der Brücke in Zusammenhang mit der Begradigung der Strassenführung geplant, damit die Verkehrsverhältnisse verbessert werden können. Die topografische Positionierung der Brücke, schiefwinklig am Rande des Tobels, überzeugt nicht, obwohl man die Brücke dort bauen könnte und wir alles dafür berechnet haben. An der Sitzung heute Vormittag habe ich den Projektverantwortlichen erklärt, dass wir die Lage der Brücke nochmals prüfen möchten, dass eine Verschiebung oder

sogar eine Kombination mit der bestehenden Brücke sinnvoller sein könnte. Die Brücke würde so kürzer, günstiger und landschaftlich an einer besseren Stelle zu stehen kommen. Die maximale Verkehrsgeschwindigkeit müsste entsprechend angepasst werden.

jc Das ist genau die Kopfarbeit mit und am Modell. Heute macht man das vielleicht rasch am Computer. Aber das Modell ist viel näher an der Realität, es ist dem Computer nach wie vor überlegen. Ein Beispiel: Für die drei Rahmenbrücken mit dem Tragwerk unter der Fahrbahn in Bondo im Bergell haben die Computerbilder nicht gereicht. Wir haben auf eigene Faust Modelle angefertigt. Und es war verblüffend: Wir haben noch so viele Details entdeckt, die wir auf 3D nicht erkannt haben. Das Modell ist zwar schwerfälliger und braucht mehr Zeit – aber der Erkenntnisgewinn ist enorm.

gb Für eine 50-Meter-Brücke wie im Valsertal wird normalerweise kein Modell zur Verfügung gestellt, weil man überzeugt ist, dass man die Situation anhand von 3D-Bildern genügend genau beurteilen kann. Wir haben trotzdem ein Modell gebaut, was die heutige Diskussion überhaupt möglich gemacht hat. Früher hat man die Brücken rechtwinklig zum Bach an der kürzesten Stelle gebaut und enge Kurvenradien in Kauf genommen. Heute bestimmt der Verkehrsfluss wesentlich die Lage, Länge und Grundrissgeometrie der Brücken. Im Fall der Tersnausbach-Brücke habe ich darauf hingewiesen, dass man das Tempo bereits auf der Brücke drosseln könnte, weil gleich nachher das Dorf Uors mit Tempo 50 folgt. Solche Überlegungen sind für uns zentral. Darum hinterfragen wir auch immer wieder Vorgaben. Denn wir möchten nicht einfach Brücken bauen.

ks «Wir möchten nicht einfach Brücken bauen» – das ist doch eine recht erstaunliche Aussage eines Ingenieurs. Immerhin ist der Brückenbau doch eure Königsdisziplin.

jc Unsere Hauptaufgabe besteht darin, zu analysieren, was ist. Das wird wichtiger, da immer mehr gebaut wird. Wir haben viele Untersuchungen für die RhB oder das Tiefbauamt gemacht, um bei Bauwerken zu klären, was es braucht, um sie in eine Zukunft zu überführen. Eigentlich mögen wir, was wir analysieren, und haben nie den Anspruch, möglichst viel zu ändern. Da gibt es eine Art Hemmung, zu stark einzugreifen. Das ist ein denkmalpflegerischer Reflex. Ich bin glücklich, wenn ich bei einer Untersuchung feststelle,

dass alles in Ordnung ist und es keine Eingriffe braucht. Wir möchten keine unnötigen Kosten produzieren.

gb Eine grosse Brücke zu bauen, ist für einen Bauingenieur immer eine besonders reizvolle Aufgabe. Unseren Projektleiter der Brücke im Valsertal habe ich gefragt, ob er enttäuscht wäre, wenn die Brücke kleiner wird. Er hat natürlich gelacht. Überhaupt: all die Fussgängerbrücken in den Bergen! Das muss man kritisch hinterfragen. Ist es sinnvoll, die Landschaft mit diesen Brücken zu verstellen? Natürlich können sie einen touristischen Mehrwert generieren, aber dieser muss seriös abgeklärt und im Verhältnis zum Eingriff gesetzt werden. Für mich ist in der Regel die Suche nach der Minimallösung der erste Schritt im Entwurfsprozess.

jc Noch ein Beispiel zu den minimalen Eingriffen: die Friedhofsmauer bei der Kirche in Trun. Mit ganz wenigen Eingriffen konnte ich dafür sorgen, dass sie noch immer so dasteht wie vor 200 Jahren. Niemand merkt, dass wir da etwas gemacht haben. Dieses Selbstverständliche, fast schon Versteckte, aber auch die Tatsache, dass etwas erhalten werden kann – das alles erfüllt mich mit Behagen.

ks Also ein tiefer Respekt vor dem Vorhandenen.

jc Ja – und irgendwie hat das auch mit meiner Berufswahl zu tun. Ich war von realen Bauwerken fasziniert. Als Jugendlicher hat mich stets interessiert, wie etwas konstruiert war. Manchmal hatten die Konstruktionen auch etwas Beängstigendes. Ich erinnere mich gut, dass ich als Bub gewisse Orte fast nicht passieren konnte, weil ich nicht wusste, wie ein Bauwerk funktioniert. Vermutlich hatte das auch damit zu tun, dass mein Vater Vermessungsingenieur und Kartograf war und seine Arbeit auch auf die Frage gerichtet war, wie etwas wahrgenommen wird. Das Beobachten und Registrieren spielten eine wichtige Rolle. Das ist noch immer so: Zuerst will ich wissen, womit ich es zu tun habe. Das ist der detektivische Aspekt an unserem Beruf.

ks Was waren das denn für beängstigende Orte?

jc Zum Beispiel der Dachstuhl in einer Kirche. Oder Baukräne! Ich wundere mich noch heute, dass die stehen bleiben. Das ist charakteristisch in unserem Beruf, dass Gefühl und Einsicht zeitweilig nicht übereinstimmen. Das zeigt auch die Geschichte: Die ersten balkenförmigen Betonbrücken machten den Leuten Angst.

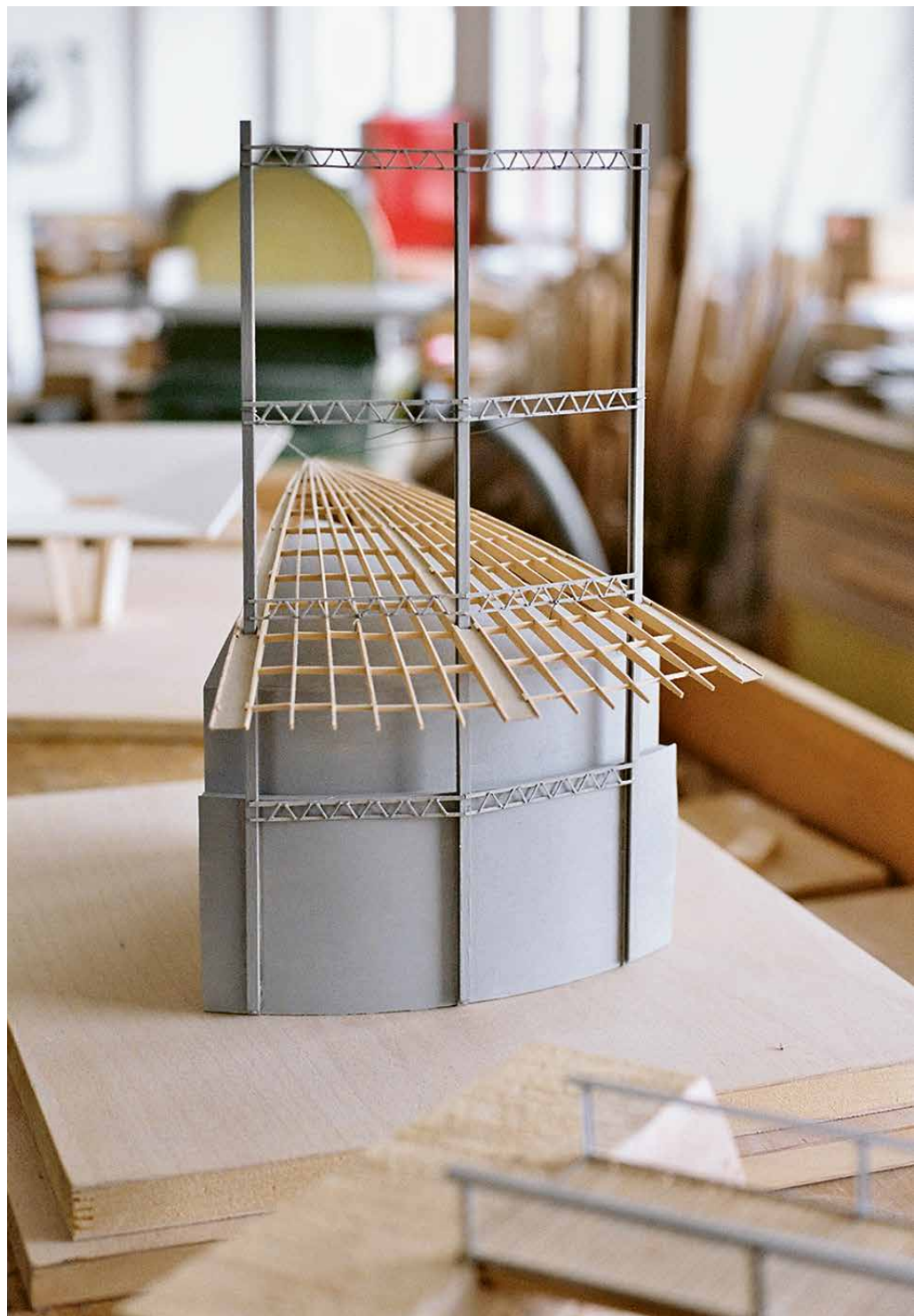
Dann lernte man, damit einen Umgang zu finden, und die Angst verschwand. Letztlich bleibt bei mir das Staunen darüber, dass ein exponiertes Bauwerk hält. Zum Beispiel bei der Eisenbahnbrücke über die Thur bei Ossingen auf der Bahnlinie zwischen Winterthur und Etzwilen: Wenn man da als Fussgänger:in auf dem schmalen Weg neben den Geleisen wandert und gleichzeitig ein Zug vorbeifährt, merkt man, wie die Brücke zittert. Das ist schon eindrücklich und ein bisschen beängstigend.

ks Jürg, du hast deinen Vater erwähnt. Da kommt mir die österreichische Fotografin Margherita Spiluttini in den Sinn, die viele Kunstbauten – Brücken, Passstrassen, Stützmauern – im alpinen Raum fotografiert hat. In einem Interview erzählte sie, dass ihr Vater als Baumeister auf Passfahrten immer wieder angehalten habe, um sich Stützmauern genauer anzusehen. Wie ist das bei dir, Gianfranco?

gb Ich bin in einem handwerklichen Milieu aufgewachsen. Mein Vater ist als Gastarbeiter aus Italien in die Schweiz gekommen. Er hat da und dort Gelegenheitsarbeiten gemacht: auf der Autostrada del Sole oder auf der Albigna-Staumauer im Bergell, die 1959 fertiggestellt wurde. Er ist dann in Campascio im Puschlav gelandet, wo er geheiratet hat. Ich bin mit dem Thema Bauen und dem Vertrauen ins Bauen aufgewachsen. Dass von einem Bauwerk etwas Beängstigendes ausgehen könnte, habe ich damals nie empfunden. Auch weil wir zum Teil richtig gefährliche Dinge gemacht haben – zum Beispiel Bäume fällen im Wald. Das ist eindrücklich, wenn ein Baum niederdonnert. Beim Unheimlichen im Bauen kommt mir etwas anderes in den Sinn. Ich erinnere mich gut an meine erste Brücke nach meinem Studium bei Punt la Drossa vor dem Zoll Richtung Livigno. Da hatte man monatelang alles genau berechnet, geplant und gebaut. Als dann das Lehrgerüst entfernt wurde, stand die Brücke plötzlich einfach da! Ich fühlte das ganze Gewicht förmlich und war erfüllt von einer tiefen Ehrfurcht. Das war quasi die erste Begegnung mit der Brücke.

ks Das ist vermutlich das Physische in eurer Arbeit.

jc Unbedingt! Für mich gibt es ein ähnliches, einprägsames Erlebnis, wie Gianfranco das eben geschildert hat. Das war bei der Holzbrücke in Murau in der Steiermark, die wir zusammen mit den Zürcher Architekten Meili & Peter gebaut haben. Es ist



eine schwere Holzbrücke mit einem monolithischen Körper. Als ich unter der Brücke mit einem Zimmermann das Zwischenlager Holzstück für Holzstück herausgenommen habe, hatten wir je eine grosse hydraulische Presse zur Hand. Wir erwarteten, dass sich die ganze Brücke acht Zentimeter senkt. Als der Zimmermann nach fünf Zentimetern unverhofft sagte, dass seine Presse keinen Widerstand mehr hatte, war urplötzlich klar: Die Brücke hält! Es ist die Spannung, wie präzis man vorausgeschaut hat, was geschehen wird. Da gibt es immer eine gewisse Unsicherheit. Es war eine Frage der Genauigkeit und nicht die Ungewissheit, ob die Brücke hält. Diese Sicherheit muss man haben.

gb Natürlich tauchen bei unserer Arbeit Zweifel auf. Aber letztlich vertrauen wir unseren Berechnungen sowie dem Material und seiner Eigenschaft. Wir müssen davon ausgehen, dass zum Beispiel der Stahl die angenommene Qualität aufweist. Dafür gibt es vorgegebene Qualitätsstandards und -kontrollen. Selbstverständlich überprüfen und kontrollieren auch wir alles ständig. Aber es sind doch Menschen, die daran arbeiten, und es können theoretisch Fehler passieren. Dass zum Beispiel die 2000 Tonnen Zugkraft bei der Spannbandkonstruktion des Aare-Steges Mülimatt zwischen Brugg und Windisch praktisch nur von vier dünnen Stahlbändern getragen werden, wirkt auch für einen erfahrenen Bauingenieur wie ein Wunder.

jc Wir arbeiten in unterschiedlichen Massstäben. Die reale Dimension macht dann Eindruck. Als Student war ich mit Christian Menn auf der Ganterbrücke im Wallis, als diese noch im Bau war. Wir standen auf der Fahrbahn, 87 Meter entfernt vom Pfeiler, und spürten, wie sich die Fahrbahn aufgrund der Bauarbeiten massiv bewegte. Natürlich war sie viel beweglicher als im Endzustand. Unser Beruf hat eben etwas ausgesprochen Physisches, sehr Reales. Wir haben es mit Kräften von grossem Ausmass zu tun. Wenn ich mir das vor Augen führe, bin ich bei meiner Arbeit nicht immer ganz locker. Hier haben wir gegenüber anderen Fachdisziplinen einiges zu vertreten.

gb Es gibt unterschiedliche Phasen in unserer Arbeit: von der Welt der Gedanken, des Entwurfs, der Planung bis zum realen Bauen und zur langfristigen Verantwortung für das Gebaute. Auch wenn am Anfang eines Entwurfsprozesses freier gedacht

und ausprobiert werden kann, braucht der Bauingenieur bei seiner Arbeit bis zum Schluss eine grosse Seriosität, Präzision und Beharrlichkeit. Das unterscheidet uns vielleicht von anderen Fachdisziplinen, die nicht die abschliessende Verantwortung für die Tragsicherheit eines Bauwerkes in der praktischen Umsetzung haben.

ks Dann hatte Max Frisch mit seinem Roman *Homo Faber* recht, dass ein Ingenieur sich auf das Messbare und die Logik konzentriert.

jc In unserem Beruf ist man der Rationalität verpflichtet. Wir müssen erklären können, warum wir etwas tun. Natürlich sind die Prozesse phasenweise chaotisch. Aber am Schluss muss sich eine Lösung erhärten in einem Netz von Begründungen. Auf dieser Grundlage kann man unglaublich gut diskutieren. Intuitive Argumente zählen nicht, wir leisten Kopfarbeit. Das Verspielte besteht darin, sich das gedankliche Konstrukt immer wieder neu zusammenzustellen.

ks Gibt es eine Ästhetik der Perfektion?

jc Durchaus. Ich arbeite zum Beispiel gerne mit dem sogenannten Cremonaplan. Das ist eine Methode der grafischen Statik, um den Verlauf der Kräfte zu überprüfen. Wobei wir wieder beim Bleistift und bei einer Sache sind, die ich liebe. Man setzt also Kräfte in einem ziemlich abstrakten Schema zusammen. Wenn du es richtig gemacht hast, gibt es eine geschlossene Figur und alles geht auf. Das gibt dir die erleichternde Gewissheit, dass es stimmt. In der grafischen Statik kann man keine Fehler machen. Das ist ein Zwischenglied zwischen dem Modell und der Mathematik. Das ist ein anderes Arbeiten, als eine Software zu bedienen.

ks Ist das nicht wieder recht altmodisch? Im Computerzeitalter erfolgt die Ermittlung der Kräfte doch sicher sehr viel schneller und bequemer ohne die grafische Darstellung einer geschlossenen Figur.

jc Das ist gar nicht altmodisch. Es ist einfach eine andere Methode aus einer starken Welt, die leider in Vergessenheit zu geraten droht. Ich würde sogar so weit gehen und behaupten, dass ich eine gewisse Überlegenheit habe, weil ich diese alten Methoden noch beherrsche, dass ich etwa auch darstellende Geometrie gelernt habe. Das ist eine komplementäre Welt. Wenn ich mit der darstellenden Geometrie arbeite, mache ich keine Fehler, ich habe eine klare

Vorstellung, wie das dreidimensional funktionieren wird. Das ist ein räumliches Ingenieurdenken. Ich vertraue nicht nur dem Bildschirm oder den Algorithmen.

gb Wichtig scheint mir, dass wir unsere Arbeit auf verschiedene Arten kontrollieren können. Einfache Kontrollmethoden – grafisch oder von Hand – sind notwendig, weil Anforderungen und geometrische Formen komplexer werden und man dabei den Überblick verlieren kann. Wenn man das Gefühl für das Richtige und Verhältnismässige verliert, besteht durchaus die Gefahr, dass man mit dem Computer und den vorhandenen Programmen auf falsche Wege gerät und sich für Konstruktionen entscheidet, die nicht besonders intelligent oder ausgereift sind. Wir versuchen den jungen Bauingenieur:innen zu vermitteln, dass sie mit einfachen Methoden ein Gefühl für das Tragwerk entwickeln und so ihre Arbeit laufend überprüfen können.

jc Ich kann das mit einem Beispiel illustrieren. Für den ersten Traversinersteg in der Viamalasschlucht, der durch einen Felssturz zerstört wurde, hatte ich mich für ein parabolisches Fachwerk entschieden. Ich habe das damals mit einem neuen Computerprogramm statisch berechnet und habe für jede Diagonale die ungünstige Laststellung und die maximale Kraft bestimmt. Ich musste so jeden Stab einzeln berechnen. Irgendwann später kam mir ein Buch von Johann Wilhelm Schwedler in die Hände. Schwedler war preussischer Baudirektor in Berlin und einer der Pioniere dieser parabolischen Fachwerke. 1851 schreibt er, dass in den Diagonalen die maximalen Stabkräfte proportional zu ihren Längen sind. Das ist eigentlich simpel, und vor allem: Es stimmt! Das heisst, dass ich das für die 22 Stäbe gleich übernehmen und rasch rechnen konnte. Schwedlers einfache Gleichung ist allerdings alles andere als banal. Ich konnte sie irgendwann später nachvollziehen. Mir zeigt das eindrucklich, wie stark die Ingenieure damals waren. Sie waren gezwungen, mit ihren begrenzten Mitteln zu synthetisieren und allgemeine Sätze herauszufinden. Wenn du das an einem eigenen Bauwerk selbst erlebst, nachrechnest und nachvollziehst, wächst die Achtung vor den Ingenieuren von damals.

gb Das Vereinfachen war damals nötig. Das heisst auch, dass die Ingenieure gezwungen waren, wirklich konzeptionell zu überlegen und vorzugehen. Heute kann man anhand der Methode

der finiten Elemente eigentlich alle möglichen Strukturen und Formen berechnen lassen. Das sind radikale Veränderungen in unserem Beruf.

ks Jetzt wäre ich geneigt zu sagen, dass die Ingenieure damals, vor 120 oder 150 Jahren, durchschnittlich besser sein mussten.

jc Das kann man so sicher nicht sagen. Das wäre ja eine merkwürdige Veränderung. Jede Zeit bietet Methoden, um Besonderes und vielleicht Extremes zu realisieren. Nehmen wir das Glasdach für das British Museum in London von Norman Foster. In einem Vortrag hat Chris Williams dargelegt, wie er das Dach mit einem Formfindungsprogramm entwickelt hat. Es ist beeindruckend zu sehen, wie jemand die heutigen Methoden aufs Äusserste ausschöpfen kann. Ähnlich ist es beim Olympiadach in München. Das sind ausserordentliche Leistungen. Rekorddächer eben. Aber alltägliche Aufgaben und der respektvolle Umgang mit dem Vorhandenen stehen mir in meiner Arbeit näher als solche gewaltigen Extremleistungen.

ks Mir geht eine Aussage von dir, Gianfranco, durch den Kopf: Dass ihr den vielen Brücken, die in die Landschaft gebaut werden, kritisch gegenübersteht. Gleichzeitig habt ihr 2012 den Wasserweg in Flims gebaut. Er führt von der Quelle des Bachs Flem vorbei an einer einmaligen Schluchtenlandschaft, wo ihr sieben Brücken, zum Teil kühne, kleine Meisterwerke, platziert habt. Und 2021 wurde in der Cavaglia-Schlucht mit den bizarren Erosionsformen euer Weg mit Brücken eröffnet. Ist das nicht ein Widerspruch?

jc Tatsächlich haben wir verschiedene touristische Projekte gemacht. Menschen in einzigartige Landschaften zu führen, ist grundsätzlich etwas Schönes. Dabei gilt es zwei Dinge zu beachten: die Sicherheit und die Verletzlichkeit des Ortes. Beim ersten Traversinersteg in der Viamalaslucht war es hart, als der Steg durch einen Felssturz zerstört wurde. Da mussten wir uns fragen, ob es richtig ist, Leute an einen gefährlichen Ort zu führen. Darum haben wir die neue Brücke konsequenterweise an einer anderen Stelle wieder aufgebaut. Zur Verletzlichkeit eines Ortes: Wir haben bis jetzt nur in Landschaften gebaut, die touristisch oder technisch längst erschlossen waren. Durch die Viamala führten bereits drei verschiedene Strassen, eine Ölpipeline und Hochspannungsleitungen. Das

ist also eine hochtechnisierte Landschaft. Dasselbe gilt für Flims mit den vielen Luftseilbahnen und einer ausgeprägten Tourismusindustrie. Hier befriedigt ein Wasserweg das Bedürfnis der Wanderer. In Cavaglia im Puschlav gibt es ein Kraftwerk und alle dazugehörigen Strassen. Unsere Wege sind Interventionen in bereits besetzte Landschaften. Das finde ich spannend.

gb Da gibt es bei mir zwei Seelen in der Brust. Ich bin klar der Meinung, dass man nicht überall unbedacht Bauwerke in die Landschaft setzen soll. Hängebrücken aus rein touristischen Gründen in unberührtere Landschaften zu bauen, sind problematische Eingriffe und müssen kritisch hinterfragt werden. Wenn aber zum Beispiel ein Gletscher verschwindet und der Zugang zu einer SAC-Hütte nicht mehr passierbar ist, kann eine Hängebrücke sinnvoll sein. Auch gezielte touristische Installationen, mit der entsprechenden Qualität und Rücksicht auf die Landschaft, kann ich ohne weiteres verantworten. Beim Wasserweg in Flims und bei der Erschließung der Schlucht in Cavaglia handelt es sich eigentlich um minimale Interventionen. Diese Wege ermöglichen es den Besucher:innen, mit dem Bach gleichsam ins Gespräch zu kommen.

ks Wie reagiert ihr denn bei Anfragen für lange, spektakuläre Hängebrücken?

jc Ich hatte zweimal Anfragen für eine Rekordbrücke. Mit so riesigen, hohen Brücken ist man eigentlich wie in einem Flugzeug: Man hat eine imposante Aussicht, ist aber trotzdem weit weg. Das Ganze ist unreal. Ich habe darum in beiden Fällen Alternativen zu Hängebrücken vorgeschlagen, nämlich mit Wegen, die der Topografie und den Tälern folgen. Brücken hätte es dann da und dort auch gebraucht, aber nicht als Selbstzweck. Ein Weg bietet immer wieder neue Aus-, Weit- und Überblicke, es entsteht eine regelrechte Choreografie. Tourismusprojekte brauchen eine Choreografie von Eindrücken. Das ist je nachdem abwechslungsreicher und interessanter als ein spektakuläres Ding, das ein vielleicht intensives, aber nur schnelllebiges Erlebnis bietet.

ks Also ein bisschen wie bei der Linienführung der Berninabahn, wo die Bahn bei der Alp Grüm einen enormen Bogen macht und den Tourist:innen eine grandiose Aussicht ermöglicht.

jc Genau. Das hat Tradition. Auch wenn bei diesen Bahnstrecken nicht ganz geklärt ist, ob die touristischen Absichten oder die



topografisch und geologisch schwierigen Bedingungen ausschlaggebend waren.

ks Ich möchte nochmals auf Gianfrancos Aussage, dass ihr nicht einfach Brücken bauen wollt, zurückkommen und auf die St. Luzibrücke in Chur eingehen. Diese Talquerung beschäftigt die Bevölkerung seit fünfzig Jahren. Auch das Bundesgericht musste sich damit befassen. Am Wettbewerb habt ihr euch beteiligt. Warum?

gb Wir haben tatsächlich sehr gründlich überlegt, ob wir beim Wettbewerb mitmachen möchten. Ich wollte schon immer einen Entwurf an dieser Stelle ausarbeiten, Jürg war eher skeptisch. Die Frage war, ob wir das Projekt, das den Anschluss der Arosastrasse mit einer sehr grossen Brückenüberquerung vorsieht, grundsätzlich vertreten konnten. Da die Jury gut und auch mit Vertretern der Natur- und Heimatschutzkommission besetzt war, kamen wir zum Schluss, dass wir einen Beitrag zur besten Lösung liefern wollten. Wir haben dabei viele Möglichkeiten untersucht. Schliesslich haben wir uns auf zwei Varianten konzentriert, die beide unserer Arbeitsweise entsprechen. Die eine war eine eher zurückhaltende Dreifeldträgerbrücke weiter hinten im Tal, die andere eine kühne Brücke mit einem flachen, schlanken Bogen an der engsten Stelle und näher bei Chur. Die Jury hat sich für die kühnere Lösung – die Postkartenbrücke – entschieden, und wir sind glücklich darüber.

jc Ich möchte mir stets ein Stück Freiheit ergattern, die bedeutet, dass ich das Gegenteil ausprobiere. Dabei geht es um das Ausloten der Pole Alt – Neu, Spektakulär – Unspektakulär, Bauen – Nichtbauen. Die Luzibrücke ist jetzt eine spektakuläre Brücke, eine flache Stahlbogenbrücke. Aber mit 420 Metern Länge war sie im Wettbewerb die kürzeste Brücke! Gute Projekte zeichnen sich durch eine gewisse Mehrdeutigkeit aus. Ich habe dazu ein anderes Beispiel: Beim Besucherzentrum Viamala mussten wir eine alte Brücke ersetzen. Ein Problem dieser Brücke war, neben dem Rost, dass man sie kaum wahrgenommen hat, weil die Schlucht so eng ist. Ich hatte dann die aus meiner Sicht etwas verrückte Idee, gleich daneben eine zweite, gleiche Brücke zu setzen, damit man die Konstruktion von der anderen Brücke aus bestaunen und studieren kann. Mit der Wegführung in der Viamalaslucht ging diese Idee auf. Bei der Präsentation stiess der Vorschlag sofort auf Anklang, sodass am

Schluss beide Brücken gebaut wurden. Hier war ein Spektakel im Kleinen möglich, obwohl es rein wirtschaftlich gedacht vielleicht unsinnig ist.

gb Jürg hat von der Freiheit, das Gegenteil auszuprobieren, gesprochen. Das ist unglaublich wichtig. Vermutlich sind unsere Projekte darum so unterschiedlich, weil wir immer wieder bereit sind, in einem Prozess die Meinung zu ändern und uns von besseren Argumenten und Lösungen überzeugen zu lassen.

ks Redest du da von eurer 28 Jahre dauernden Zusammenarbeit?

gb Ja.

jc «Beistehen» ist in diesem Zusammenhang ein schönes Wort für unsere Büro-Partnerschaft.

ks Etymologisch hängt Ingenieur mit dem lateinischen Wort «ingenium» zusammen, was ungefähr «sinnreiche Erfindung» oder «Scharfsinn» bedeutet. Strebt ihr nach sinnreichen Erfindungen?

gb Wir sind auf jeden Fall neugierig und bestrebt, ingenieurtechnisch etwas Geniales zu erreichen. Das kann manchmal einfach in einem Detail liegen oder in einer neuen Kombination von Tragsystemen oder Baustoffen. Besonders interessant wird es, wenn wir im Zusammenhang mit baukulturellen Vorbildern etwas Neues erfinden können. Nehmen wir das Beispiel Beton, ein Baustoff, der in den Produktion CO₂-intensiv ist und darum mit Blick auf die Nachhaltigkeit zusehends kritisiert wird. Wir werden in Zukunft gezwungen sein, weniger Beton zu verwenden, und kommen so unversehens in eine ähnliche Situation wie damals der grosse Schweizer Ingenieur Robert Maillart. In Altendorf steht Maillarts letzte Brücke. Hier dürfen wir einen neuen Steg anbauen. Wir haben uns entschieden, diese Brücke mit dem neuen Baustoff UHFB (Ultrahochfester Faserverbundbaustoff), einer Mischung aus Zement und Stahlfasern, zu bauen. Mit diesem leistungsfähigen, betonähnlichen Material können Bauteile auf wenige Zentimeter Stärke reduziert werden. Das spart Material und Gewicht. Aus Kostengründen musste Maillart damals den teuren Beton so weit als möglich minimieren und hat darum seine Brückensysteme nach und nach optimiert. Nun zwingen uns ökologische Überlegungen, hundert Jahre später wieder ähnlich zu denken.

ks Für den bösen Beton braucht es also Ersatz.

jc Für mich gibt es da ein schönes Leitmotiv: Die ganz alten Stoffe sind die neuen. Wir haben viel mit Naturstein gemacht. Einerseits Instandsetzungen von alten Bauwerken, aber auch neue Brücken aus neuem Naturstein. Für Gebäude des Bündner Architekten Gion A. Caminada haben wir die uralte Blockbautechnik aufgegriffen. Das selbst zu konstruieren, was ich von meinem Grossvater, der Zimmermann war, kannte, war eine spannende Neuentdeckung. Das sind alte Techniken, die aus einem einseitigen Fortschrittsglauben diskreditiert wurden. Solche Techniken haben wir im positiven Sinn hinter uns: Wir können darauf zurückgreifen. Das ging mir auch so bei den Brücken in Cavaglia. Die Granitplatten hatten eine eigenartige Elastizität. Diesem Phänomen bin ich irgendwann in einem Artikel von Hans Studer begegnet. Studer hatte für die Gotthardbahn eine Naturstein-Bogenstaumauer gebaut und 1925 beschrieben, dass diese sich bei Temperaturänderungen weniger dehnt als Beton und sich gleichzeitig elastischer verhält. Genau wie bei meiner Granitbrücke! Es ist aufregend, in der Vergangenheit Aktuelles zu entdecken. Faserbeton ist ein spannendes Material, aber umgekehrt bleiben die vermeintlich altmodischen Baustoffe eben auch höchst interessant. Verschiedene Baustoffe miteinander zu kombinieren, ist noch interessanter.

gb Ich würde sogar einen Schritt weiter gehen und sagen: Die Kombination von Materialien gewinnt an Bedeutung. Wenn wir so wenig Material wie möglich verwenden, aber dieses dann so sinnvoll wie möglich einsetzen, kommen wir oft zum Schluss, dass die Lösung in der Kombination der Materialien liegt.

ks Es fällt auf, dass ihr immer wieder mit namhaften Architekturbüros wie Peter Zumthor, Gigon & Guyer, Meili & Peter, Gion A. Caminada oder Bearth & Deplazes arbeitet. Manchmal hat man aber den Eindruck, dass die Architekt:innen die Stars sind und ihr etwas im Schatten steht.

gb Die Bedeutung der Architektur und die Bereicherung einer Zusammenarbeit im Entwurf von Hochbauten, aber auch im Ingenieurbereich habe ich erst in der Zusammenarbeit mit Jürg Conzett und mit vielen hervorragenden Architekt:innen richtig kennengelernt. Die offene und weitgreifende Denkweise der Architekt:innen hat mich fasziniert und weitergebracht. Ich bedaure aber tatsächlich, dass die Bauingenieur:innen nach wie vor etwas im

Schatten der Architekt:innen stehen und dass viele Aussenstehende gar nicht wissen, welchen wichtigen Beitrag sie leisten. Diese fehlende Aufmerksamkeit hilft nicht, die Attraktivität des Ingenieurberufes für den Nachwuchs zu fördern. Viele meinen leider, dass der Ingenieur bloss Dienstleister und Rechner ist.

jc Wir haben eine besondere Stellung. Ich möchte das biographisch erklären. Ich habe in den Siebzigerjahren an der ETH studiert und war am Schluss unglücklich. Rein technisch war es eine solide Ausbildung, aber das Wort «Entwurf» kannte ich nicht. Das war unbefriedigend. Bereits als Student habe ich gerne Architekturzeitschriften studiert und festgestellt, dass Architekt:innen sich mit Themen beschäftigen, die mich auch interessieren, aber die es im Ingenieurbereich nicht gibt. Ich hatte am Schluss also das ETH-Diplom und konnte mir nicht vorstellen, als Rechner in einem Büro zu arbeiten. Das war eine Notlage. Es ergab sich dann, dass ich den Architekten Peter Zumthor kennenlernte und ihm sagte, dass ich gerne bei ihm ein Praktikum machen wolle. Das Praktikum kam zustande und dauerte sieben Jahre. Ich habe dort gefunden, was mir gefehlt hat, nämlich grundsätzliche Auseinandersetzungen mit den Themen des Bauens. Als Zumthors Projekte grösser wurden und er externe Ingenieur:innen anfragte, fiel mir etwas Entscheidendes auf: Diese warteten einfach auf die Vorschläge des Architekten und nahmen entgegen, was sie zu berechnen hatten. Gleichzeitig sind Architekt:innen in der Regel selbst nicht in der Lage zu sagen, wie zum Beispiel ein Dach konzipiert werden sollte. Hier gab's also eine Leerstelle zwischen den Ingenieur:innen und Architekt:innen. Es fehlte jemand, der Ideen mitentwickelt, Vorschläge macht und mitdiskutiert. Darin sah ich meine Funktion. Diese Rolle pflegen wir auch heute. Darum kommen Architekt:innen zu uns, die nicht einfach berechnen lassen, ob das umsetzbar ist, was sie sich ausgedacht haben, sondern die ihre Ideen mit uns prüfen wollen und die eine Entwicklung im gegenseitigen Hin und Her suchen. Wir haben eine durchaus selbstbewusste Position und liefern Inputs und Vorschläge.

ks Das hat sich seit den Achtzigerjahren verändert, oder?

jc Klar, das hat sich sehr verändert. Es wurde auch nötig. Jetzt gibt es viele Ingenieurbüros, die so arbeiten. Wobei es leider noch längst nicht die Regel ist.

- gb Es ist unerlässlich, dass wir Bauingenieure auf die Bedeutung unserer Arbeit im Infrastrukturbereich, aber auch in der Zusammenarbeit mit Architekt:innen selbstbewusst hinweisen.
- jc Es gibt übrigens auch Architekt:innen, die kommen ohne Ingenieur:innen sogar so weit, dass wir gar nicht mehr viel Konzeptionelles einwenden müssen. Die Facetten der Zusammenarbeit sind vielfältig. Aber wir vertreten eine Ingenieurstradition, die nicht irgendwelchen Unsinn machen will.
- ks Ihr beschäftigt euch mit Stützmauern, Brücken und Strassen. Redet ihr von Zweckbauten oder von Kunstbauten?
- jc Die Ausstellung an der 12. Architekturbiennale in Venedig hatte den Titel «Landschaft und Kunstbauten». Der Fotograf Martin Linsi und ich zeigten Bauten wie Brücken, Stege, Tunnel oder Stützmauern, die zuerst einmal als Verkehrswege dienen, die gleichzeitig architektonischen, wirtschaftlichen und technischen Ansprüchen genügen und eine emotionale Wirkung haben. Sie haben einen Zweck und sind von Menschen künstlich gebaut. Kunstbau ist übrigens ein typisch schweizerischer Ausdruck, der in Deutschland nicht verstanden wird und der sich auch sonst kaum übersetzen lässt, wie ich im Rahmen der Biennale gesehen habe. Bei den kantonalen Tiefbauämtern gibt es immer eine Abteilung für Kunstbauten.
- gb Manchmal gibt's schon den Versuch, aus einem Zweckbau auch Baukunst zu machen.
- jc Dazu fällt mir ein Satz von Max Bill ein, der Robert Maillarts Arbeit charakterisiert hat: «Die Intensivierung des Technischen führt zur Überwindung des rein Technischen.» Darum geht es. Das kann sogar so weit führen, dass der Beitrag des Ingenieurs fast verschwindet. Das Volta-Schulhaus in Basel der Architekten Miller & Maranta ist dafür ein schönes Beispiel: Im Innern spürt man nichts von der Konstruktion, obwohl das Haus sozusagen nur aus Konstruktion besteht.

JÜRIG CONZETT

Wie funktionieren Bauwerke? Diese Frage hat Jürg Conzett bereits als Kind umgetrieben. So hat er nach der Matura an der Kantonsschule Freudenberg in Zürich an der EPF Lausanne (1975–1977) und der ETH Zürich (1978–1980) Bauingenieurwesen studiert. Anschliessend war er sieben Jahre im Atelier von Peter Zumthor tätig. 1988 machte er sich als Bauingenieur selbstständig und hat in verschiedenen Bürokonstellationen (seit 1994 mit Gianfranco Bronzini) bemerkenswerte Werke geschaffen, an interessanten Bauten mitgewirkt und sich als virtuoser Konstrukteur einen Namen gemacht. Dafür gab es Lob und Auszeichnungen: u. a. den Fritz-Leonhardt-Preis, den Schelling-Architektur-Preis, den Ehrendokortitel Dr. h. c. Accademia di Architettura Mendrisio. Seit 2015 heisst das Büro Conzett Bronzini Partner AG. Conzett war 18 Jahre Dozent für Holzbau und Baudynamik an der Fachhochschule Graubünden und 2011 als Gastdozent an der Graduate School of Design der Harvard University tätig. Seine Leidenschaft für eigenwillige Konstruktionen in der Landschaft ist dem Bundesamt für Kultur schon lange aufgefallen: 2010 gestaltete Conzett den Schweizer Pavillon für die 12. Architekturbiennale in Venedig.

*1956, Aarau

Lebt in Tamins, arbeitet in Chur

GIANFRANCO BRONZINI

«Zum Glück machte mich meine Frau Rita auf ein Stelleninserat des Ingenieurbüros Branger & Conzett AG in Chur aufmerksam», sagt Gianfranco Bronzini. So begann 1994 eine erfolgreiche Zusammenarbeit mit Jürg Conzett. Aufgewachsen ist Bronzini in Poschiavo. In Pontresina lernte er während einer Lehre als Tiefbauzeichner nicht nur das Zeichnerhandwerk und Deutsch, auch seine Passion für den Brückenbau wurde geweckt. Darum studierte er an der heutigen Ostschweizer Fachhochschule (OST), wo er 1989 das Diplom Brückenbau erhielt. Nach seinem Studium war er vier Jahre im Ingenieurbüro Caprez AG tätig und

später im Tiefbauamt Graubünden für den Erhalt der Kunstbauten zuständig. Gerade in dieser Tätigkeit erschloss sich für ihn eine faszinierende, neue Welt: der Umgang mit historischen Brückenbauwerken. Zehn Jahre war er an der Fachhochschule Chur Dozent für Massivbau, seit 2014 ist er Tragwerksexperte in der Abteilung Architektur an der ZHAW Winterthur.

*1967, Poschiavo

Lebt in Bonaduz, arbeitet in Chur

KARIN SALM

Ist seit 2016 freie Kulturjournalistin und Moderatorin von Podien und Tagungen. Am liebsten beschäftigt sie sich mit Themen aus den Bereichen der Architektur und Landschaftsarchitektur und mit sämtlichen Schnittstellen, in denen Kultur, Natur und Gesellschaft aufeinandertreffen. Von 1991 bis 2016 arbeitete sie bei Radio SRF: u. a. als Redaktionsleiterin *Regionaljournal ZH/SH*, Redaktorin *Musik für einen Gast*, Kulturredaktorin *Reflexe* und Kulturkorrespondentin der Informationssendungen *Echo der Zeit* und *Rendez-vous*. 2008 wurde sie von der Landis & Gyr-Stiftung mit dem Atelierstipendium *Kulturkritik* in Berlin ausgezeichnet. Auf Empfehlung von Marcel Meili erhielt sie 2018 den Greulich Kulturpreis für ihre journalistischen Arbeiten zum Thema Architektur.

Werkauswahl

- 1994–1999: Erweiterung und Neubau Hochschule für die Holzwirtschaft, Biel (Architekten Marcel Meili, Markus Peter mit Zeno Vogel, Zürich)
- 1996–2000: Volta-Schulhaus, Basel (Architekt:innen Miller & Maranta, Basel)
- 1996–1999: Wohn- und Geschäftshaus Ottoplatz, Chur (Architekten D. Jüngling und A. Hagmann, Chur)
- 1999: Pünt da Suransuns, Viamala
- 2000: Klangkörper Schweiz Expo 2000, Hannover (Architekt Atelier Peter Zumthor, Haldenstein)
- 2000–2002: Coupurebrug, Brugge
- 2005: Zweiter Traversinersteg, Viamala
- 2000–2007: Hardturmstadion, Zürich (Architekten Marcel Meili, Markus Peter, Zürich)
- 2007: Bundesverwaltungsgericht St. Gallen (Architekt:innen Stauer & Hasler, Frauenfeld)
- 2009: Valserrheinbrücke, Vals
- 2006–2010: Netträume Menschenaffen, Zoo Basel (Architekt Peter Stiner, Basel; Landschaftsarchitekt:innen Schweingruber Zulauf, Zürich)
- 2010: Aaresteg Mülimatt, Windisch
- 2012: Instandsetzung Nesa Brücke (Richard La Nicca, 1853)
- 2008–2013: Trutg dil Flem, Wasserweg, Flims
- 2015: Instandsetzung Lavoitobelbrücke Tamins (Mirko Robin Roš und Max Bill, 1967)
- 2015–2016: Neubau Vorderrheinbrücke Danis (Tiefbauamt GR mit Bänziger Partner, Chur)
- 2018: Instandsetzung Brücke Val Tschiel (Robert Maillart, 1926)
- 2019: Langsamverkehrsbrücke Rhein, Buchs-Vaduz (mit dsp Ingenieure und Planer AG, Uster)
- 2012–2019: Kunstmuseum Z33 Hasselt, Belgien (Architektin Francesca Torzo, Genua)
- 2010–2020: Umbau und Erweiterung Kongresshaus und Tonhalle, Zürich (Architekt:innen Diener & Diener, Basel, und Boesch Partner, Zürich)
- 2015–2020: Lindt Chocolate Competence Center, Kilchberg (Architekten Christ & Gantenbein, Basel)
- 2016–2021: Orrido di Cavaglia, Poschiavo
- 2015–2021: Ersatz Lawinengalerien Grüm (RhB)
- 2018–2021: Negrellisteg, Zürich (mit 10:8 Architekt:innen, Zürich, und Diggelmann Partner, Bern)
- 2011–2021: Wunderbrücke im Technorampark, Winterthur (sia-Nachwuchsprojekt)

➤ cbp.ch

Jürg Conzett & Gianfranco Bronzini

N O N

V O G L I A M O

S

E

M

P

L

I

C

E

M

E

N

T

E

C O S T R U I R E

P O N T I

a colloquio con
Karin Salm

Gli ingegneri Jürg Conzett e Gianfranco Bronzini testimoniano in maniera esemplare che l'ingegneria non riguarda soltanto la storia della tecnica, ma fa anche parte a pieno titolo della cultura della costruzione, non da ultimo perché coniugano in maniera brillante tradizione e innovazione, compiono sopralluoghi e ricerche adottando un procedimento investigativo e non si considerano come meri prestatori d'opera per celebri architetti, ma come ingegneri creativi. La loro opera, assai variegata, spazia dalla slanciata passerella pedonale Negrelli sopra i binari antistanti la stazione centrale di Zurigo all'arginatura dei fiumi Bondasca e Maira dopo la frana di Bondo, dal risanamento del palazzo dei congressi di Zurigo fino alla guida per la «Configurazione dei muri di sostegno». Conzett e Bronzini dimostrano che la complessità può apparire naturale.

Karin Salm: Siamo seduti nella sala riunioni dopo aver visitato lo studio. Da te, Jürg, ho notato almeno due temperamatite: uno a campana e uno più vecchio, a manovella, in metallo e con un piccolo cassetto per le scaglie temperate. A dire il vero, in un'epoca segnata dalla digitalizzazione, questo mi ha colpito.

Jürg Conzett: Come ingegnere, devo avere la possibilità di lavorare in vari modi. Naturalmente disegno anche al computer, ma noto che con la matita sono molto veloce e rilassato, la mano si muove in maniera quasi automatica. Tom Peters ha detto che si pensa con le dita, una frase che mi piace. Lavoro anche con diverse matite colorate per rendere i disegni più chiari. Uso il temperamatite a manovella per le matite a colori, e quello a campana per le matite normali.

ks Si pensa con le dita – un'immagine suggestiva!

jc Mentre disegno, mi rendo spesso conto di come un'idea si stia modificando o emergano nuovi spunti. A questo punto vorrei parlare del procedimento: per me esistono tre diversi metodi e fasi di lavoro. Tutto inizia dall'idea. È importante iniziare sviluppando chiaramente un'idea, così da avere un punto fermo da cui può nascere qualcosa di nuovo. Il disegno è un passo successivo, in cui subentra in aggiunta la dimensione visiva. L'immagine è qualcosa di molto suggestivo. La terza fase consiste nella ricerca di esempi del passato di soluzioni simili a uno stesso problema. Il disegno costituisce quindi una sorta di stadio intermedio tra l'idea e il progetto.

ks Nel tuo ufficio, Gianfranco, non ho invece intravisto temperamante.

Gianfranco Bronzini: Forse dipende dall'età (ride): ho dieci anni in meno di Jürg. Essendo disegnatore edile di formazione, ho lavorato molto con la matita, uno strumento che continuo ad apprezzare. Come Jürg, amo buttare giù i primi schizzi e calcoli a matita, ma utilizzo matite che non hanno bisogno di essere temperate. Fissare su carta, valutare e concretizzare i pensieri con la matita significa risparmiare tempo senza avere la pretesa che tutto sia subito giusto e perfetto. Si ha grande libertà e si può ripassare e correggere il disegno finché il risultato è soddisfacente. Faccio copie in bianco e nero dei miei schizzi e calcoli a matita. Lo preferisco anche se non si tratta più di un originale, perché così elimino il problema delle «sbavature». Inoltre, utilizzo sempre più spesso penne tecniche. Con il tempo ho acquisito maggiore sicurezza e, grazie all'esperienza, so già prima cosa voglio. Con l'inchiostro riesco a disegnare in modo più preciso e dettagliato in minor tempo.

ks La scelta degli strumenti dipende dunque dall'età.

jc Le mine delle matite hanno diversi gradi di durezza. Se in passato mi piaceva disegnare con le B e le HB, oggi apprezzo invece quelle più dure, che permettono meno sfumature ma risultano più precise. Una volta i miei disegni erano anche più ampi, mentre adesso i miei progetti e la mia grafia sono più piccoli. A tale proposito vorrei anche sottolineare che continuo a fare i calcoli statici a mano. Per me, utilizzare computer e formule come fanno i giovani sarebbe una prospettiva terrificante, poiché si tratta di procedimenti estremamente laboriosi. Cerco sempre di motivare i giovani collaboratori e collaboratrici a fare i calcoli a mano: poi si stupiscono di quanto sia elegante e facile. Si tratta di abilità che oggi non vengono più insegnate. È come per il corsivo, che i bambini non imparano più alla scuola elementare. La «scrittura a mano» secondo me è una parte importante della tradizione ingegneristica.

ks In un'intervista di 15 anni fa, l'ingegnere svizzero Christian Menn mi disse che per principio calcolava tutto a mente e a mano, e che utilizzava il computer unicamente come strumento di controllo. Non è anacronistico?

gb Naturalmente nel corso dei decenni abbiamo modificato le tecniche e gli strumenti di lavoro. Ora disponiamo di software

che riescono a calcolare e rappresentare la realtà in maniera sorprendentemente precisa. Si tratta di nuovi ausili preziosi che, se correttamente utilizzati, forniscono rapidamente buoni risultati. Personalmente continuo a controllare gli aspetti statici perlopiù a mano, perché mi consente di riconsiderare meglio le mie decisioni e di verificare i calcoli. Ciò dipende dal fatto che i modelli e i calcoli statici in fin dei conti non sono così precisi come i software vorrebbero far apparire. Più che mai, l'ingegnere civile deve comprendere a fondo la statica, la dinamica, la costruzione e i materiali per poter fare un buon lavoro. Prima di impugnare la matita o il mouse, comunque, rifletto abbastanza a lungo su quale sia l'approccio giusto al problema da affrontare e sulle sue possibili soluzioni. Interi progetti nascono così nella mente. A tale scopo ho bisogno di visualizzare il contesto: per questo motivo per me è così importante visitare anzitutto i luoghi. Necessito inoltre di progetti e plastici. Prendiamo ad esempio questo plastico sul tavolo: nella fase di progettazione, lo metto nel mio ufficio e continuo a osservarlo. Mi ricorda un po' il modo di procedere di un commissario di polizia, che attacca tutti gli indizi e le immagini di un caso su una bacheca e li guarda in continuazione per arrivare alla soluzione. Tra l'altro, sono un appassionato di romanzi gialli.

ks Questo plastico raffigura una ripida gola, attraversata nel punto più breve da quello che sembra un vecchio ponte in pietra naturale, affiancato da un ponte molto più lungo.

gb Esatto: ci troviamo nella valle di Vals, dove la strada attraversa il Tersnausbach. In quel punto sono previsti la costruzione di un ponte e la rettificazione del tracciato stradale al fine di agevolare il traffico. La realizzazione del ponte in quel punto è fattibile e abbiamo eseguito tutti i calcoli necessari, ma la sua collocazione topografica, al margine della gola e non perpendicolare rispetto al corso d'acqua, non convince. Nella riunione di stamattina ho spiegato ai responsabili del progetto che vorremmo valutare nuovamente la posizione del ponte, dato che il suo spostamento o una combinazione con il ponte esistente potrebbe in fin dei conti costituire una soluzione migliore. Il ponte risulterebbe così più breve, costerebbe di meno e sarebbe ubicato in una posizione paesaggisticamente più favorevole. La velocità stradale massima dovrebbe essere adeguata di conseguenza.

jc I plastici favoriscono proprio questo genere di riflessioni.

Oggi si tende magari a progettare rapidamente al computer, ma un plastico è molto più vicino alla realtà e continua a essere superiore al computer. Nel caso dei tre ponti a telaio con la struttura portante sotto la carreggiata a Bondo in Val Bregaglia, le immagini computerizzate risultavano ad esempio insufficienti, e pertanto abbiamo realizzato dei modelli di nostra iniziativa. Il risultato è stato stupefacente: abbiamo infatti scoperto moltissimi dettagli che ci erano sfuggiti in 3D. Il plastico è più ingombrante e richiede più tempo, ma i vantaggi in termini conoscitivi sono enormi.

gb Per un ponte di 50 metri come nella valle di Vals normalmente non viene messo a disposizione un plastico, poiché prevale la convinzione che la situazione possa essere valutata in maniera sufficientemente accurata mediante immagini in 3D. Noi abbiamo deciso comunque di realizzare un modello, senza il quale la discussione odierna non sarebbe stata possibile. In passato i ponti venivano costruiti perpendicolarmente ai torrenti nel punto più breve e tracciati stradali sinuosi erano considerati un male necessario, mentre oggi sono i flussi di traffico a influenzare in misura sostanziale la posizione, la lunghezza e la geometria della planimetria dei ponti. Nel caso in questione, ho fatto notare che la velocità massima potrebbe essere già ridotta sul ponte, visto che la strada subito dopo arriva al villaggio di Uors, dove vige un limite di 50 km/h. Valutazioni di questo tipo per noi sono cruciali. Proprio per questo motivo ci interroghiamo sempre sulle prescrizioni del committente, perché non vogliamo semplicemente costruire ponti.

ks «Non vogliamo semplicemente costruire ponti» è un'affermazione piuttosto sorprendente per un ingegnere, visto che la costruzione di ponti è la vostra disciplina regina.

jc Il nostro compito principale è l'analisi dell'esistente, che assume un'importanza crescente visto che si costruisce sempre di più. Abbiamo svolto numerosi esami per la Ferrovia retica e l'Ufficio tecnico per capire cosa occorre per progettare una costruzione nel futuro. Di base quello che analizziamo ci piace e non abbiamo mai la pretesa di cambiare il più possibile. Proviamo infatti una sorta di remora a intervenire in maniera troppo pesante, dettata dalla volontà di tutelare il patrimonio costruito. Sono contento

quando alla fine di una perizia constato che è tutto a posto e non occorrono interventi. Non vogliamo generare costi inutili.

gb Costruire un grande ponte costituisce sempre un compito particolarmente stimolante per un ingegnere edile. Al nostro responsabile di progetto per il ponte nella valle di Vals ho chiesto se rimarrebbe deluso se ridimensionassimo l'opera. Naturalmente si è messo a ridere. Occorre anche interrogarsi criticamente su tutte quelle passerelle pedonali in montagna! Ha senso alterare il paesaggio con simili opere? Naturalmente possono offrire un valore aggiunto sotto il profilo turistico, che però deve essere verificato in modo serio e rapportato al loro impatto. Di regola, per me la prima fase del processo di progettazione consiste nella ricerca della soluzione meno invasiva.

jc Un esempio di soluzione non invasiva è il muro del cimitero nei pressi della chiesa di Trun. Con pochissimi interventi impercettibili sono riuscito a far sì che il suo aspetto sia rimasto quello di 200 anni fa. Questa naturalità quasi nascosta, ma anche il fatto di riuscire a preservare qualcosa, mi danno una grande soddisfazione.

ks Parliamo dunque di un grande rispetto per l'esistente.

jc Sì – il che in qualche modo si ricollega anche alla mia scelta professionale. Da adolescente ero affascinato dalle costruzioni concrete e mi chiedevo sempre come venissero realizzate. A volte le costruzioni avevano anche un non so che di inquietante. Mi ricordo bene che durante l'infanzia quasi non riuscivo a passare da determinati luoghi perché non sapevo come funzionasse una certa costruzione. Probabilmente ciò è pure dovuto al fatto che mio padre era ingegnere geometra e cartografo e il suo lavoro era anche incentrato sul modo in cui una determinata cosa viene percepita. L'osservare e il registrare assumevano un ruolo importante. Ed è così ancora oggi: prima voglio capire con cosa ho a che fare. Si tratta dell'aspetto investigativo del nostro lavoro.

ks Quali erano questi luoghi inquietanti?

jc Ad esempio le capriate di una chiesa. O le gru: ancora oggi mi sorprende che stiano in piedi. È tipico della nostra professione che sensazione e ragione a volte non coincidano. Lo prova anche la storia: i primi ponti a trave in cemento facevano paura, ma poi le persone hanno imparato a convivervi e la paura è passata.

In fin dei conti continuo a stupirmi del fatto che una costruzione esposta possa reggere. Prendiamo ad esempio il ponte ferroviario sul Thur presso Ossingen, sulla linea tra Winterthur ed Etzwilen: passeggiando sulla stretta passerella mentre transita un treno, si sente il ponte tremare. È un'esperienza impressionante e anche un po' inquietante.

ks Jürg, tu hai menzionato tuo padre. A tale proposito mi viene in mente la fotografa austriaca Margherita Spiluttini, che ha fotografato numerose opere del genio civile (ponti, strade di passi e muri di sostegno) nello spazio alpino. In un'intervista ha raccontato che suo padre, capomastro, quando transitava sui passi si fermava di continuo per osservare da vicino i muri di sostegno. Anche tu, Gianfranco, sei stato influenzato dal contesto familiare?

gb Sono cresciuto in un ambiente di estrazione artigiana. Mio padre, un lavoratore italiano emigrato in Svizzera, ha lavorato saltuariamente in diversi cantieri, ad esempio lungo l'Autostrada del Sole e alla diga dell'Albigna in Bregaglia, ultimata nel 1959. In seguito è giunto a Campascio in Val Poschiavo, dove si è sposato. Sono cresciuto con il tema della costruzione e la fiducia nelle opere del genio civile, che anche da ragazzo non mi hanno mai fatto paura. Anche perché facevamo cose in parte molto pericolose, come ad esempio abbattere alberi nei boschi. È impressionante quando un albero perde lentamente l'equilibrio e cade senza più possibilità di controllo a terra. Parlando di aspetti inquietanti legati alla costruzione, mi viene in mente un'altra cosa. Ho un nitido ricordo del mio primo ponte realizzato dopo gli studi a Punt la Drossa, prima della dogana verso Livigno. Per mesi tutto è stato calcolato, progettato e costruito con precisione. Quando sono state tolte le impalcature, il ponte all'improvviso era lì! Era come se sentissi tutto il suo peso su di me e ho provato un profondo senso di riverenza. Questo è stato per così dire il mio primo incontro con un ponte.

ks Si tratta probabilmente del lato fisico del vostro lavoro.

jc Assolutamente! Anch'io ho vissuto un'esperienza che mi ha segnato simile a quella raccontata da Gianfranco. Insieme allo studio di architettura zurighese Meili & Peter, a Murau in Stiria abbiamo costruito un pesante ponte in legno con un corpo monolitico. Alla fine dei lavori, io e un carpentiere eravamo sotto il ponte



a togliere l'appoggio pezzo dopo pezzo, entrambi con una grossa pressa idraulica in mano. Ci aspettavamo un abbassamento del ponte di 8 centimetri, ma poi, dopo 5 centimetri, il carpentiere mi ha detto inaspettatamente che la sua pressa non aveva più resistenza, per cui è stato di colpo chiaro: il ponte regge! Vi è la tensione di scoprire quanto si è stati precisi nelle previsioni e cosa succederà, per cui c'è sempre un po' di timore. Si trattava di una questione di precisione e non di dubbi sulla tenuta del ponte. Questa certezza bisogna averla.

gb Naturalmente durante il nostro lavoro sorgono anche dei dubbi, ma in fin dei conti ci fidiamo dei nostri calcoli, dei materiali e delle loro qualità. Dobbiamo ad esempio prendere per scontato che l'acciaio abbia le caratteristiche indicate, attestate dagli standard e dai controlli di qualità previsti. Naturalmente anche noi eseguiamo analisi e controlli continui, dato che un errore umano può sempre capitare. Prendiamo ad esempio la costruzione a nastro teso della passerella sopra l'Aare di Mülimatt, tra Brugg e Windisch, in cui 2000 tonnellate di forza di trazione vengono in pratica sorrette soltanto da quattro sottili nastri d'acciaio: anche per un ingegnere edile esperto, quest'opera appare miracolosa.

jc Lavoriamo in scale diverse. La dimensione reale poi fa impressione. Da studente, con Christian Menn sono stato sul ponte di Ganter in Vallese mentre era ancora in fase di realizzazione. Ci trovavamo sulla carreggiata a 87 metri di distanza dal pilone, e sentivamo la carreggiata flettersi fortemente per via dei lavori di costruzione, naturalmente in misura molto più marcata che a ponte finito. La nostra professione ha un che di estremamente fisico e molto reale. Dobbiamo fare i conti con forze imponenti. Quando penso a questo aspetto, non sono del tutto tranquillo nel mio lavoro. Rispetto ad altre discipline, abbiamo grandi responsabilità.

gb Il nostro lavoro si articola in diverse fasi: si passa dall'idea e dallo schizzo alla progettazione e alla costruzione reale, fino alla responsabilità a lungo termine per quanto costruito. Anche se all'inizio del processo si è più liberi di immaginare e sperimentare, l'ingegnere civile deve lavorare fino all'ultimo con grande serietà, precisione e perseveranza. Ciò ci distingue probabilmente da altre professioni che non devono assumersi la responsabilità ultima della tenuta pratica di un'opera.

ks Allora aveva ragione Max Frisch, che nel suo romanzo *Homo Faber* affermava che un ingegnere si concentra su quanto è misurabile e sulla logica.

jc Nel nostro lavoro dobbiamo affidarci alla razionalità, dobbiamo essere in grado di spiegare perché facciamo una certa cosa. In alcune fasi naturalmente i processi sono caotici, ma alla fine una soluzione deve essere avvalorata da una serie di giustificazioni. Questo presupposto favorisce notevolmente la discussione: gli argomenti intuitivi non contano, occorre lavorare con la testa. L'aspetto ludico consiste nel procedere a una ricomposizione continua del costruito mentale.

ks Esiste un'estetica della perfezione?

jc Assolutamente. A me piace ad esempio lavorare con il cosiddetto diagramma di Cremona, un metodo di statica grafica per controllare la distribuzione delle forze. Torniamo così alla matita e a una cosa che amo. Con questo metodo si raffigurano le forze in uno schema abbastanza astratto. Se non si fanno errori, si ottiene una figura chiusa e tutto torna, il che dà la confortante certezza che il progetto è corretto. Nella grafica statica non si possono fare errori. Si tratta di un anello di congiunzione tra il modello e la matematica. È un altro modo di lavorare rispetto all'utilizzo di un software.

ks Non si tratta anche in questo caso di un metodo un po' antiquato? Nell'era dei computer, immagino che il calcolo delle forze possa essere effettuato in modo molto più rapido e comodo anche senza la rappresentazione grafica di una figura chiusa.

jc No, non è antiquato. È semplicemente un altro metodo figlio di un mondo forte, che purtroppo rischia di cadere nel dimenticatoio. Potrei spingermi addirittura a vantare una certa superiorità proprio perché padroneggio ancora questi vecchi metodi e ho ad esempio imparato la geometria descrittiva. Si tratta di un mondo complementare. Lavorando con la geometria descrittiva non commetto errori e ho un'idea chiara di come funzioneranno le cose a livello tridimensionale. Questo è pensare lo spazio con la forma mentis dell'ingegnere. Non mi fido esclusivamente dello schermo o degli algoritmi.

gb Ritengo sia importante avere diverse possibilità per controllare il nostro lavoro. Metodi di controllo semplici, grafici o manuali, sono necessari perché le esigenze e le forme geometriche diventano più complesse e si rischia di perdere la visione d'insieme. Se si perde la sensibilità per ciò che è giusto e appropriato, con il computer e i software esistenti si corre senz'altro il pericolo di prendere una strada sbagliata e di optare per costruzioni non particolarmente ingegnose o collaudate. Cerchiamo di aiutare i giovani ingegneri civili a sviluppare una sensibilità per le strutture portanti con metodi semplici, affinché siano in grado di controllare costantemente il proprio lavoro.

jc Posso illustrare quanto affermato con un esempio. Per la prima passerella sulla Traversina nella gola della Viamala, distrutta da una frana, avevo optato per una travatura parabolica. Per i calcoli statici avevo utilizzato un nuovo software, determinando la posizione dei carichi sfavorevole e la forza massima per ogni diagonale. Ho dunque dovuto effettuare calcoli distinti per ogni singola barra. In seguito mi è capitato tra le mani un libro di Johann Wilhelm Schwedler. Questi fu direttore delle costruzioni del Regno di Prussia a Berlino e uno dei pionieri di queste travature paraboliche. Nel 1851 scrisse che nelle diagonali le forze massime che agiscono sulle barre sono proporzionali alla loro lunghezza, il che è tutto sommato semplice e, soprattutto, vero! Se avessi utilizzato questo metodo, avrei impiegato poco tempo per i calcoli per le 22 barre. L'equazione di Schwedler è semplice ma tutt'altro che banale, e mi ci è voluto del tempo per capirla. Secondo me, questo esempio testimonia in maniera lampante quanto fossero bravi gli ingegneri dell'epoca. Disponendo di mezzi limitati, erano costretti a sintetizzare e a scoprire principi generali. Se li applichi alle tue costruzioni, esegui i relativi calcoli e ne comprendi il significato, la stima per gli ingegneri del passato cresce notevolmente.

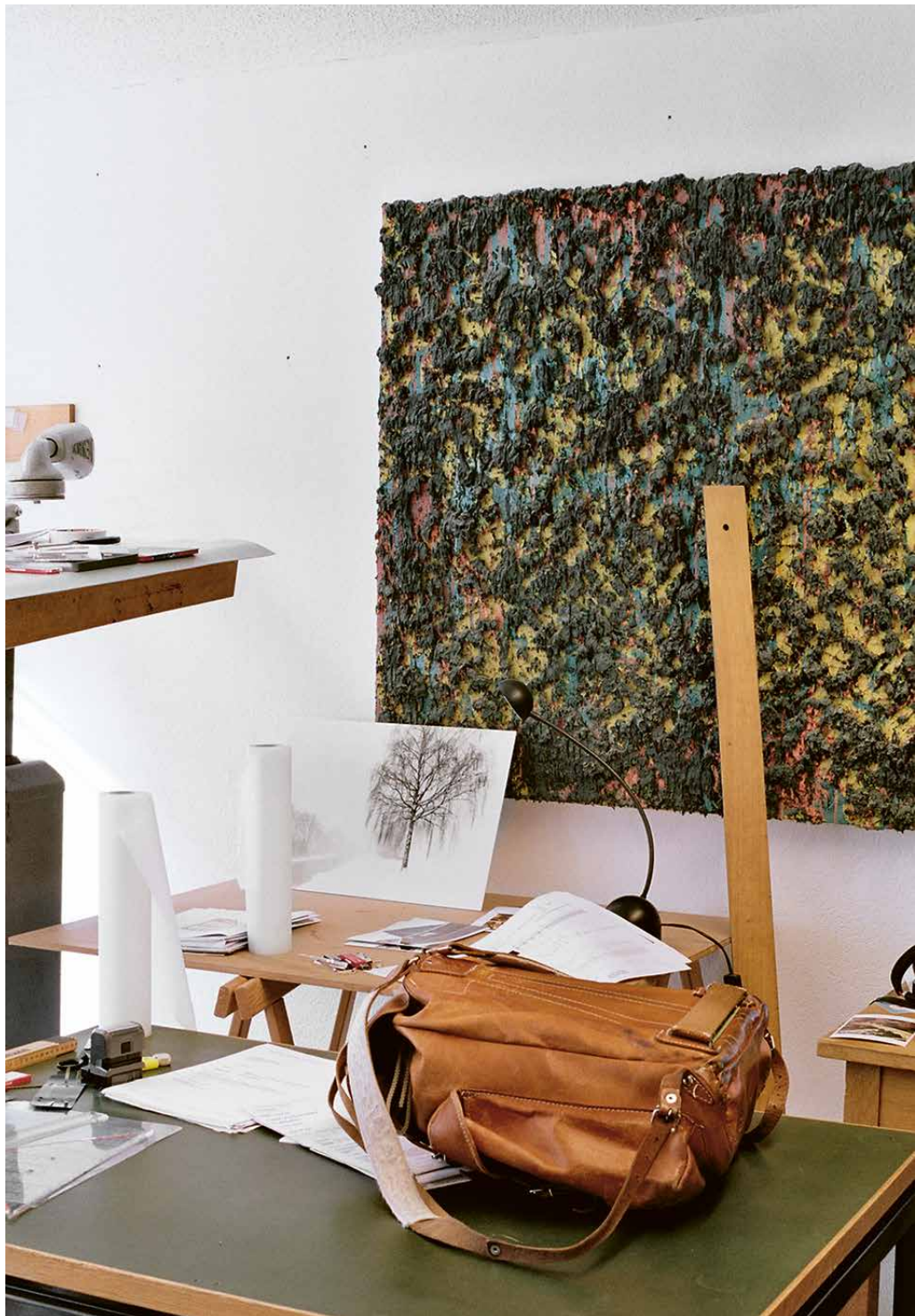
gb Semplificare all'epoca era una necessità. Ciò significa anche che gli ingegneri erano costretti a riflettere e procedere concretamente. Oggi con il metodo degli elementi finiti si possono in realtà calcolare tutte le strutture e forme possibili. Si tratta di trasformazioni radicali del nostro mestiere.

ks Si potrebbe quindi concludere che gli ingegneri di 120 o 150 anni fa erano mediamente più preparati.

jc Sicuramente non lo si può affermare in questi termini. Si tratterebbe di un'evoluzione quantomeno curiosa. Ogni epoca offre metodi per realizzare cose particolari e forse estreme. Prendiamo per esempio il tetto in vetro del British Museum di Londra realizzato da Norman Foster. In una conferenza, Chris Williams ha illustrato come ha concepito il tetto con l'ausilio di un software per la progettazione delle forme. È impressionante osservare chi è in grado di sfruttare fino in fondo i metodi odierni. Lo stesso vale per la struttura che copre gli impianti sportivi realizzati per le Olimpiadi di Monaco di Baviera. Si tratta di opere eccezionali, tetti record insomma. Nel mio lavoro privilegio però le attività ordinarie e un trattamento rispettoso del patrimonio costruito esistente, rispetto a imponenti imprese estreme di questo genere.

ks Mi viene in mente una tua affermazione, Gianfranco, ossia che non vedete di buon occhio i tanti ponti che affollano il paesaggio. Voi nel 2012 avete però costruito la via dell'acqua di Flims, che a partire dalla sorgente del torrente Flem conduce attraverso uno straordinario paesaggio di gole lungo cui avete realizzato sette ponti, alcuni dei quali piccoli capolavori che si caratterizzano per la loro struttura arditata. Nel 2021 è stato poi inaugurato il vostro percorso con ponti per ammirare le bizzarre forme di erosione dell'Orrido di Cavaglia in Valposchiavo. Non si tratta di una contraddizione?

jc Effettivamente abbiamo realizzato diversi progetti turistici. Portare le persone a scoprire paesaggi incantevoli in linea di principio è qualcosa di positivo. Occorre però considerare due aspetti: la sicurezza e la vulnerabilità del luogo. La distruzione della prima passerella sulla Traversina nella gola della Viamala a causa di una frana è stata un duro colpo: ci siamo dovuti chiedere se è giusto condurre le persone in un luogo pericoloso. Per questo motivo abbiamo poi costruito il nuovo ponte in un'altra posizione. Per quanto riguarda la vulnerabilità dei luoghi, finora abbiamo sempre costruito soltanto all'interno di contesti con infrastrutture turistiche o tecniche preesistenti. La Viamala era già attraversata da tre strade, un oleodotto e linee elettriche ad alta tensione, per cui si tratta di un ambiente fortemente antropizzato. Lo stesso vale per Flims con le sue numerose funivie e una sviluppata industria turistica: lì la via dell'acqua soddisfa le esigenze degli escursionisti.



A Cavaglia in Valposchiavo ci sono una centrale elettrica e tutte le relative strade. Le nostre opere si inseriscono in paesaggi già segnati dalla presenza umana, una circostanza che considero stimolante.

gb Sono combattuto al riguardo. Da un lato sono fermamente convinto che occorra evitare di costruire ovunque in maniera sconsiderata: realizzare un ponte sospeso per motivi meramente turistici in un paesaggio quasi incontaminato costituisce un intervento problematico che va attentamente ponderato. D'altro canto però, se un ghiacciaio scompare e l'accesso a una capanna del CAS non è più percorribile, un ponte sospeso può essere una soluzione ragionevole. Sono altresì favorevole a strutture turistiche mirate di elevata qualità e rispettose del paesaggio. La via dell'acqua di Flims e il percorso dell'Orrido di Cavaglia costituiscono in realtà interventi minimi, che consentono ai visitatori di entrare per così dire in connessione con i torrenti.

ks Come reagite se vi chiedono di realizzare ponti sospesi lunghi e spettacolari?

jc Due volte mi è stato chiesto di realizzare un ponte record. Stare su un ponte alto ed enorme in fondo è come trovarsi in un aereo. Si gode di una vista imponente, ma si è anche molto lontani e tutto sembra irreali. In entrambi i casi, in alternativa ai ponti sospesi ho pertanto proposto dei tracciati che seguissero la topografia e la conformazione delle valli, con alcuni ponti qua e là ma non fini a se stessi. Un percorso regala sempre nuovi scorci e vedute, dando vita a una vera e propria coreografia. I progetti turistici necessitano di una coreografia di impressioni, che a seconda delle circostanze può risultare più variata e interessante di una singola opera spettacolare, che offre un'esperienza magari intensa ma più effimera.

ks Un po' come il tracciato della ferrovia del Bernina, che all'altezza dell'Alp Grüm segue un arco molto ampio offrendo una vista straordinaria ai turisti.

jc Esattamente. Esiste una tradizione in tal senso, anche se per queste linee ferroviarie non risulta del tutto chiaro se la scelta del tracciato rispondeva a finalità turistiche oppure era dovuta a difficoltà topografiche e geologiche.

ks Vorrei tornare all'affermazione di Gianfranco che non volete semplicemente costruire ponti e affrontare la questione del

ponte St. Luzi a Coira. Questo attraversamento della valle è dibattuto da 50 anni e anche il Tribunale federale se ne è dovuto occupare. Come mai avete partecipato al concorso?

gb Abbiamo in effetti riflettuto molto a fondo sull'opportunità di partecipare al concorso o meno. Io desideravo da sempre svolgere un progetto in tal senso, mentre Jürg era piuttosto scettico. Si trattava di capire se per principio avremmo potuto condividere un progetto che prevede il collegamento alla strada di Arosa mediante un ponte molto lungo. Considerata la giuria molto qualificata, composta anche da rappresentanti della Commissione per la protezione della natura e del paesaggio, abbiamo deciso di contribuire alla ricerca della soluzione migliore. Abbiamo esaminato molte possibilità, concentrandoci infine su due varianti che rispondevano al nostro modo di lavorare. La prima consisteva in un ponte a travata a tre campate piuttosto discreto collocato in posizione più arretrata, la seconda in un ponte ardito con un arco snello e con curvatura minimizzata ubicato nel punto più stretto della valle e più vicino a Coira. La giuria ha optato per la soluzione più coraggiosa – il ponte «da cartolina» – e ne siamo felici.

jc Vorrei sempre conquistarmi un pezzo di libertà, il che significa sperimentare il contrario. Si tratta di esplorare le dicotomie vecchio – nuovo, spettacolare – sobrio, costruire – non costruire. Il ponte di St. Luzi è ora un'opera spettacolare, un ponte con arco in acciaio snellissimo. Ma con i suoi 420 metri di lunghezza era il ponte più breve in concorso! I progetti di alta qualità si distinguono per le molteplici chiavi di lettura che offrono. Ho un altro esempio al riguardo: presso il centro visitatori della Viamala dovevamo sostituire un vecchio ponte. Oltre alla ruggine, quel ponte aveva il problema di passare pressoché inosservato essendo la gola così stretta. Mi è venuta allora l'idea, che consideravo un po' pazza, di costruirci accanto un secondo ponte uguale, da cui ammirare e studiare il vecchio ponte. Questa idea si sposava con il percorso attraverso la gola della Viamala. Al momento della presentazione, la proposta ha immediatamente suscitato consensi, cosicché alla fine sono stati costruiti entrambi i ponti. In questo caso è stato possibile realizzare su piccola scala una soluzione spettacolare, anche se probabilmente insensata sotto il profilo strettamente economico.

gb Jürg ha parlato della libertà di sperimentare il contrario. Si tratta di un aspetto incredibilmente importante. Probabilmente i nostri progetti sono così eterogenei perché siamo sempre pronti a cambiare opinione nel corso di un processo e a lasciarci convincere da argomenti e soluzioni migliori.

ks Alludi alla vostra collaborazione che dura ormai da 28 anni?

gb Sì.

jc «Assistenza reciproca» è un bel modo per definire la collaborazione all'interno del nostro ufficio.

ks Sotto il profilo etimologico, «ingegnere» deriva dal termine latino «ingenium», che significa «trovata ingegnosa» o «ingegno». Il vostro obiettivo è escogitare invenzioni ingegnose?

gb Siamo sicuramente curiosi e desiderosi di trovare soluzioni brillanti a livello tecnico-ingegneristico. A volte può trattarsi anche solo di un dettaglio o di una nuova combinazione di sistemi portanti o materiali da costruzione. Di particolare interesse risultano le scoperte legate a modelli del passato. Prendiamo l'esempio del cemento, la cui produzione comporta forti emissioni di CO₂ e dunque suscita crescenti critiche sotto il profilo della sostenibilità. In futuro saremo costretti a utilizzare meno cemento e ci troveremo in una situazione simile a quella del grande ingegnere svizzero Robert Maillart. Ad Altendorf si trova il suo ultimo ponte costruito nel 1940, a cui aggiungeremo una nuova passerella, che abbiamo deciso di realizzare con il materiale innovativo CFAP (calcestruzzo fibrorinforzato ad altissime prestazioni), una miscela di cemento e fibre d'acciaio. Con questo materiale nell'ottica simile al cemento è possibile ridurre lo spessore delle parti strutturali a pochi centimetri, il che consente di risparmiare materiale e peso. Per ragioni economiche, Maillart ai suoi tempi fu costretto a ridurre al minimo il ricorso al cemento, molto costoso all'epoca, per cui ne ottimizzò progressivamente l'uso nella costruzione di ponti. A un secolo di distanza, motivazioni ecologiche ci impongono uno sforzo simile.

ks Occorre dunque trovare un'alternativa al cemento «cattivo».

jc A tale proposito esiste un bel motto: i nuovi materiali sono quelli antichi. Abbiamo lavorato molto con la pietra naturale, non soltanto per risanare vecchie opere ma anche per costruire nuovi ponti. Per alcuni edifici dell'architetto grigionese Gion A. Caminada abbiamo rispolverato l'antichissima tecnica di

costruzione a plinti sovrapposti. Costruire di persona cose che conoscevo grazie a mio nonno, carpentiere, è stata una scoperta stimolante. Si tratta di tecniche del passato snobbate a causa di una fede miope nel progresso. Esse fanno parte del nostro bagaglio: volendo, possiamo attingervi. L'ho sperimentato anche nel caso dei ponti nell'Orrido di Cavaglia. Le lastre in granito presentavano un'elasticità particolare, un fenomeno di cui avevo letto non so quando in un articolo del 1925 di Hans Studer: nel costruire una diga ad arco in pietra naturale per la ferrovia del San Gottardo, si era accorto che la pietra era meno soggetta del cemento a dilatazioni dovute a variazioni di temperatura, mantenendo nel contempo una maggiore elasticità. Lo stesso è avvenuto con il mio ponte in granito. È eccitante scoprire spunti di attualità nel passato. Il calcestruzzo fibrorinforzato è un materiale interessante, ma lo sono anche i materiali da costruzione considerati antiquati. Ancora più interessante è combinare diversi materiali.

gb Mi spingerei ancora oltre per affermare che la combinazione di materiali sta acquisendo un'importanza crescente. Con lo scopo di utilizzare meno materiale possibile e ottimizzarne l'impiego, giungiamo spesso alla conclusione che la soluzione risiede nella combinazione di materiali.

ks Salta all'occhio che collaborate spesso con prestigiosi studi di architettura come Peter Zumthor, Gigon & Guyer, Meili & Peter, Gion A. Caminada e Bearth & Deplazes. A volte si ha però l'impressione che le star siano loro e che voi rimaniate un po' nell'ombra.

gb Lavorando con Jürg Conzett e i molti eccellenti architetti e architetture ho scoperto l'importanza dell'architettura e quanto sia arricchente collaborare con altre figure professionali non solo nella progettazione di edifici, ma anche in ambito ingegneristico. La mentalità aperta e di ampio respiro degli architetti mi ha affascinato e fatto progredire. In effetti mi dispiace però che, rispetto a questi ultimi, gli ingegneri civili passino un po' in secondo piano e che molti non addetti ai lavori siano ignari del nostro importante contributo. Tale mancanza di attenzione non aiuta a rendere più attrattiva la professione di ingegnere agli occhi dei giovani. Molti pensano purtroppo che lavoriamo esclusivamente al servizio di altri e ci limitiamo a fare calcoli.

jc Abbiamo un ruolo particolare, che vorrei cercare di illustrare alla luce della mia esperienza personale. Ho studiato negli anni Settanta al Politecnico federale di Zurigo, ma alla fine non ero contento. Se sotto il profilo strettamente tecnico avevo ricevuto una formazione solida, non avevo però alcuna idea di cosa volesse dire «progettare», il che era insoddisfacente. Già da studente mi piaceva studiare le riviste di architettura. Ho così potuto constatare che gli architetti e le architetture si occupavano di temi che interessavano anche a me ma che esulavano dall'ingegneria in senso stretto. Alla fine, avevo il diploma del Politecnico in tasca, ma non riuscivo a immaginarmi rinchiuso in uno studio a fare calcoli. Non sapevo cosa fare. Per caso ho poi conosciuto l'architetto Peter Zumthor, a cui ho chiesto di poter svolgere il praticantato presso il suo studio. Lì sono poi rimasto a lavorare per sette anni e ho trovato quello che mi mancava, ossia confrontarmi con le questioni di fondo legate al costruire. Quando Zumthor ha iniziato a realizzare progetti più grandi e a coinvolgere ingegneri esterni, mi sono accorto di un aspetto cruciale: questi ultimi si limitavano ad aspettare le proposte dell'architetto e a eseguire i relativi calcoli. Al tempo stesso, un architetto di regola non è in grado di dire come debba ad esempio essere concepito un tetto. Esisteva dunque una sorta di vuoto tra ingegneri e architetti: mancava una figura che partecipasse allo sviluppo di idee, avanzasse proposte e fosse coinvolta nelle relative discussioni. È proprio questa funzione di raccordo che vedevo per me e che svolgiamo tuttora. Per questo motivo, le architetture e gli architetti che si rivolgono a noi non ci chiedono semplicemente di calcolare se il loro progetto è fattibile, ma desiderano valutare le loro idee insieme a noi in un continuo scambio di feedback. Noi operiamo senza timori reverenziali e formuliamo input e suggerimenti.

ks Ho ragione nel ritenere che in questo senso la situazione non è più quella degli anni Ottanta?

jc Sicuramente, c'è stato un forte cambiamento in tal senso, peraltro assolutamente necessario. Ora sono molti gli studi di ingegneria che lavorano in questo modo, anche se purtroppo è ancora lungi dall'essere la regola.

gb Per noi ingegneri civili, è fondamentale essere consapevoli e sottolineare l'importanza del nostro ruolo non soltanto

nell'ambito delle infrastrutture, ma anche quando collaboriamo con studi di architettura.

jc Esistono peraltro architetture e architetti che, per quanto riguarda la progettazione, hanno bisogno dei nostri consigli solo in misura ridotta. Le modalità di collaborazione sono molteplici. Ma ad ogni modo incarniamo una tradizione ingegneristica che non vuole prestarsi a sciocchezze.

ks Vi occupate di muri di sostegno, ponti e strade. Voi li definireste costruzioni funzionali o costruzioni d'arte, quelle che in tedesco svizzero chiamiamo «Kunstbauten»?

jc Nella mostra alla 12^a Biennale di architettura di Venezia intitolata «Paesaggi e costruzioni d'arte», insieme al fotografo Martin Linsi ho presentato opere quali ponti, passerelle, gallerie e muri di sostegno. Si tratta di strutture innanzitutto funzionali al traffico viario, che nel contempo devono soddisfare esigenze architettoniche, economiche e tecniche e che suscitano anche emozioni. Hanno uno scopo e sono realizzate artificialmente dall'uomo. «Kunstbau» è peraltro un'espressione tipicamente svizzera, che in Germania non viene compresa e che, come ho avuto modo di constatare alla Biennale, è pressoché in traducibile in altre lingue. Presso gli uffici tecnici cantonali invece esiste sempre una sezione preposta alle «costruzioni d'arte».

gb A volte si tenta di realizzare opere non soltanto funzionali ma anche pregevoli sotto il profilo architettonico.

jc A tale proposito mi viene in mente una frase di Max Bill riferita al lavoro di Robert Maillart: «l'accentuazione degli aspetti tecnici porta al superamento della mera tecnica». È proprio di questo che si tratta. Ciò può condurre all'invisibilità pressoché totale del contributo dell'ingegnere. Ne è un bell'esempio la scuola Volta a Basilea degli architetti Miller & Maranta: all'interno la costruzione rimane impercettibile, malgrado l'edificio sia per così dire costruzione pura.

JÜRIG CONZETT

Come funzionano le costruzioni? Jürg Conzett se lo chiedeva già da bambino. Dopo la maturità al liceo Freudenberg di Zurigo, ha pertanto studiato ingegneria civile ai Politecnici federali di Losanna (1975–1977) e Zurigo (1978–1980), lavorando in seguito per sette anni presso lo studio di Peter Zumthor. Ingegnere civile indipendente dal 1988, da allora ha collaborato con diversi partner (dal 1994 con Gianfranco Bronzini), realizzando opere di grande pregio, partecipando a costruzioni interessanti e acquisendo fama di brillante ingegnere. I suoi lavori gli sono valsi numerosi elogi e onorificenze, tra cui il premio Fritz Leonhardt, il premio di architettura della Fondazione Schelling e il dottorato h.c. dell'Accademia di architettura di Mendrisio. Dal 2015 lo studio di cui è associato è denominato Conzett Bronzini Partner SA. Docente di costruzione in legno e dinamica strutturale presso la Scuola universitaria professionale dei Grigioni per 18 anni, nel 2011 è stato docente invitato alla Graduate School of Design dell'Università di Harvard. Già da lungo tempo l'Ufficio federale della cultura si è accorto della sua passione per le costruzioni fuori dal comune immerse nel paesaggio: nel 2010 gli ha infatti affidato l'allestimento del Padiglione svizzero alla 12ª Biennale di architettura di Venezia.

*1956, Aarau

Vive a Tamins, lavora a Coira

GIANFRANCO BRONZINI

«Per fortuna mia moglie Rita mi ha segnalato l'annuncio di lavoro dello studio di ingegneria Branger & Conzett SA di Coira», dice Gianfranco Bronzini. Nel 1994 inizia così la fortunata collaborazione con Jürg Conzett. Cresciuto a Poschiavo, Bronzini ha svolto un apprendistato di disegnatore del genio civile a Pontresina, dove non solo ha imparato a disegnare e a comunicare in tedesco, ma è pure nata la sua passione per la costruzione di ponti. Per questo motivo ha proseguito la sua formazione alla Scuola universitaria professionale della Svizzera

orientale, conseguendo il diploma in costruzione di ponti nel 1989. In seguito ha lavorato per quattro anni presso lo studio di ingegneria Caprez SA e poi è stato responsabile per la manutenzione dei manufatti all'Ufficio tecnico del Cantone dei Grigioni. In tale veste ha scoperto un nuovo e affascinante mondo: la cura dei ponti storici. Per dieci anni docente di costruzione massiccia alla Scuola universitaria professionale di Coira, dal 2014 è esperto di strutture portanti presso il Dipartimento di architettura della Scuola universitaria professionale di scienze applicate (ZHAW) di Winterthur.

*1967, Poschiavo

Vive a Bonaduz, lavora a Coira

KARIN SALM

Attiva dal 2016 come giornalista culturale indipendente e moderatrice di tavole rotonde e convegni, Karin Salm nutre un interesse particolare per i temi legati all'architettura, all'architettura del paesaggio e al crocevia tra cultura, natura e società. Dal 1991 al 2016 ha lavorato per radio SRF, tra l'altro come caporedattrice del radiogiornale *Regionale ZH / SH*, redattrice di *Musik für einen Gast*, redattrice culturale di *Reflexe* e corrispondente culturale delle trasmissioni informative *Echo der Zeit* e *Rendez-vous*. Nel 2008 la Fondazione Landis & Gyr le ha conferito una borsa di residenza per la critica culturale a Berlino. Su raccomandazione di Marcel Meili, nel 2018 è stata insignita del premio culturale della Fondazione Greulich per i suoi contributi giornalistici in tema di architettura.

Opere scelte

- 1994–1999: ampliamento e ricostruzione della scuola di ingegneri del legno, Bienne (architetti Marcel Meili, Markus Peter con Zeno Vogel, Zurigo)
- 1996–2000: scuola Volta, Basilea (architetti Miller & Maranta, Basilea)
- 1996–1999: edificio abitativo e commerciale Ottoplatz, Coira (architetti D. Jüngling e A. Hagmann, Coira)
- 1999: Pünt da Suransuns, Viamala
- 2000: Corpo sonoro Svizzera Expo 2000, Hannover (architetto Atelier Peter Zumthor, Haldenstein)
- 2000–2002: ponte sul canale Coupure, Bruges
- 2005: seconda passerella sulla Traversina, Viamala
- 2000–2007: stadio dell'Hardturm, Zurigo (architetti Marcel Meili, Markus Peter, Zurigo)
- 2007: Tribunale amministrativo federale, San Gallo (architetti Stauer & Hasler, Frauenfeld)
- 2009: ponte sul Valser Rhein, Vals
- 2006–2010: padiglione delle scimmie, zoo di Basilea (architetto Peter Stiner, Basilea; architetti del paesaggio Schweingruber Zulauf, Zurigo)
- 2010: passerella sopra l'Aare di Mülimatt, Windisch
- 2012: risanamento del ponte Nesa (Richard La Nicca, 1853)
- 2008–2013: Trutg dil Flem, via dell'acqua, Flims
- 2015: risanamento del ponte Lavoitobel presso Tamins (Mirko Robin Roš e Max Bill, 1967)
- 2015–2016: nuovo ponte sul Reno anteriore a Danis (Ufficio tecnico GR e Bänziger Partner, Coira)
- 2018: risanamento del ponte Val Tschiel (Robert Maillart, 1926)
- 2019: ponte sul Reno per il traffico lento, Buchs–Vaduz (con dsp Ingenieure und Planer SA, Uster)
- 2012–2019: Museo d'arte Z33 Hasselt, Belgio (architetta Francesca Torzo, Genova)
- 2010–2020: ristrutturazione e ampliamento del palazzo dei congressi e della Tonhalle, Zurigo (architetti Diener & Diener, Basilea, e Boesch Partner, Zurigo)
- 2015–2020: Lindt Chocolate Competence Center, Kilchberg (architetti Christ & Gantenbein, Basilea)
- 2016–2021: Orrido di Cavaglia, Poschiavo
- 2015–2021: sostituzione della galleria paravalanghe Grüm (Ferrovie retica)
- 2018–2021: passerella Negrelli, Zurigo (con studio architettonico 10:8, Zurigo, e Diggelmann + Partner, Berna)
- 2011–2021: Ponte delle Meraviglie nel parco del Technorama, Winterthur (progetto sia per le nuove leve)

➔ cbp.ch



Jürg
Conzett
&
Gianfranco
Bronzini

W E

D O N ' T

J U S T

W A N T

T O

B U I L D

B R I D G E S

in conversation with
Karin Salm

Engineers Jürg Conzett and Gianfranco Bronzini are a striking reminder that the engineer's craft is not just an element in the history of technology, but also, and invariably, a part of our built culture. That is in large measure because they ingeniously combine tradition and innovation, operate like detectives and researchers, and see themselves not as service providers to famous architects, but as designing engineers. Their work is multifaceted, ranging from the slender Negrelli footbridge over the tracks leading out of Zurich's main railway station to the reorganisation of the infrastructure at the Bondasca and Maira rivers after the Bondo landslide, and from the refurbishment of Zurich's Kongresshaus to the "Guidelines on the design of retaining walls". Conzett and Bronzini demonstrate that something complex can also appear self-evident.

Karin Salm: We're sitting here in the meeting room after a tour of your office. Jürg, I notice you've got at least two sharpeners: a bell-shaped one and an older, metal crank sharpener with a small drawer for the pencil shavings. In an age where everything's digital, I must say I was astonished to see that.

Jürg Conzett: As an engineer I need to have a lot of different ways to work. Of course I also draw on the computer. But I find I'm very quick and relaxed when I use a pencil. It almost draws by itself. Tom Peters said that you think with your fingers. I like that phrase. I also work with a range of coloured pencils to colour the drawings and make them easier to understand. I use the crank sharpener for the coloured pencils and the bell-shaped device for the lead ones.

ks You think with your fingers—that's an interesting image!

jc Time and again I find that an idea changes or new facts reveal themselves while I'm in the process of drawing. I'd like to talk about the way we do things. For me, there are three different working methods and steps. It begins with the thought. It's important to start out by developing a thought clearly, as a kind of anchor from which something new can emerge. Drawing is an additional step, which is where the eye and the image come in. The image is something very suggestive. The third thing is a point of reference, a case where a problem has already been solved in a similar way. Drawing is a kind of intermediate stage between the thought and the plan.

ks Gianfranco, I didn't see any sharpeners in your office, though. Gianfranco Bronzini: That might be because of my age. (laughs)

I'm ten years younger than Jürg. I started out as a design draughtsman, so of course I worked in pencil a lot and I still value it as a tool. Like Jürg, I like to make my initial sketches and calculations with a pencil, although I use ones that don't need a sharpener. Working in pencil, you can get your thoughts down on paper more quickly, check and add detail without everything having to be right or perfect. You have a lot of freedom and you can draw over and correct as much as you like until you're happy with the result. Then I make black-and-white copies of my pencil sketches or calculations. I prefer them, even though they are no longer originals, because it solves the smudging problem. Today, I also work more often with a drawing pen. I've become more assured over time, and I know sooner what I want, from experience. I draw more precisely in ink and I can get stuck into the details more quickly.

ks So your choice of tools is down to age.

jc Pencils have different degrees of hardness. I used to like drawing with B and HB, but now I prefer the harder ones which are less cloudy and more precise. My drawings also used to be larger. The plans and the writing have become smaller. I'd also like to point out that I still do the static calculations by hand. Young people need computers and formulae to that. For me that's a ghastly idea, because it's so cumbersome. I keep trying to get young members of staff to do their calculations by hand too. They're amazed at how elegant and simple it is. These are skills they don't teach people any more. It's like handwriting: kids in school don't have to practise it any more. But for me, having your own distinctive handwriting is an important part of the engineering tradition.

ks The Swiss engineer Christian Menn said to me in an interview 15 years ago that, essentially, he calculates everything in his head and by hand. The computer is only used as a check. Isn't that just old-fashioned?

gb Of course, the techniques and tools we use have changed over the decades. Now we have computer programs that can calculate and depict reality with astonishing precision. Those are valuable changes. When used properly, the new aids deliver good results fast. I still do static checks of most things by hand,

because it allows me to reconsider my decisions better and check the calculations. That's because static models and calculations aren't actually as accurate as the results from the computer program would suggest. Civil engineers need an understanding of statics, dynamics, construction and materials more than ever if they are to produce good work. But before I pick up my pencil or computer mouse, I spend quite a long time thinking about the right approach to the question involved and what solutions might be possible. That allows entire projects to take shape in your mind. For that I need images, so that's why the first inspection of a site is so important to me. I also need plans and models. For example, this model on the table: I set it up in my office and look at it all the time during the design phase. It reminds me a bit of how a police detective works: pinning all the clues and pictures in a case to a wall and looking at them again and again to help find the solution. As it happens, I love reading detective stories.

ks This model is of a steep ravine, with an evidently old stone bridge crossing it at the narrowest point. Next to it is a much longer bridge.

gb Exactly. That's in the Vals Valley, where the road crosses the Tersnaus river. There's a plan to build a new bridge and straighten the road at that point to improve traffic conditions. The topographic positioning of the bridge, at an oblique angle on the edge of the ravine, isn't convincing, although you could build the bridge there and we've done all the calculations necessary. At the meeting this morning I explained to the project leads that we want to have another look at the location of the bridge, and that shifting it or even combining it with the existing bridge might make more sense. The bridge would then be shorter, cheaper, and at a better point in the landscape. The maximum speed limit would have to be adjusted accordingly.

jc That's exactly the kind of brain work you do with, and on, the model. Today, people might do it quickly on the computer. But the model is much closer to reality, it's still superior to the computer. To give you an example, when it came to the three frame deck bridges at Bondo in the Val Bregaglia, the computer images weren't enough. We constructed models ourselves. The result was astonishing: we discovered so many details that we hadn't noticed

in 3D. The model is more unwieldy and takes more time, but you learn vastly more from it.

gb When it comes to a 50-metre bridge like the one in the Vals Valley, a model isn't normally provided, because everyone assumes you can assess the situation accurately enough using 3D images. Still, we made a model, and that's what made today's discussion possible. In the past, they built bridges at a right angle to the river at the narrowest point and accepted that meant tight curves. Today, it's the traffic flow that chiefly dictates the location, length and ground-plan geometry of bridges. In the case of the Tersnaus river bridge, I pointed out that you could start reducing the speed on the bridge itself, because right after it comes the village of Uors where the limit is 50 km/h. Considerations like that are key for us. That's why we question the requirements again and again. We don't just want to build bridges.

ks "We don't just want to build bridges"—that's a remarkable thing for an engineer to say. I mean, building bridges is what you do.

jc Our main job is to analyse what's there. That's becoming more important, because more and more building is going on. We've carried out a lot of surveys for the Rhaetian Railway or the civil engineering department to establish what is needed to make structures future-proof. Actually, we like what we're analysing, and never set out to change as much as possible. There's a kind of reluctance to intervene too drastically. It's an instinctive desire to preserve historic monuments. I'm happy if my survey reveals that everything's OK and no intervention is needed. We don't want to generate unnecessary costs.

gb For a civil engineer, building a bridge is always an especially attractive commission. I asked our project manager on the bridge in the Vals Valley whether he would be disappointed if the bridge turned out smaller. He laughed, of course. The same goes for all the footbridges in the mountains! You need to assess them critically. Does it really make sense to change the landscape with these bridges? Of course they can add value in terms of tourism, but that needs to be examined carefully and set against the resulting impact. For me, generally speaking, trying to identify the minimum solution is the first step in the design process.

jc Another example of minimum interventions is the cemetery wall by the church in Trun. I was able, with a small number of interventions, to ensure that it is as sound today as it was 200 years ago. Nobody notices that we've done something there. The fact that it's taken for granted, almost hidden, but also the fact that something can be preserved—it all fills me with contentment.

ks So, a profound respect for what's already there.

jc Yes, and somehow that's also what made me choose my profession. I was fascinated by real structures. When I was young, I was always interested in how things were constructed. Sometimes, I even found structures a bit scary. I vividly remember that when I was a boy there were certain places I almost couldn't walk past because I didn't know how a built structure works. It was probably, too, because my father was a surveyor and cartographer, and his work also dealt with the question of how something is perceived. Observing and registering played an important role. That's still the case: the first thing I want to know is what I'm dealing with. That's the detective-work element of our profession.

ks What kind of places did you find scary?

jc The roof structure of a church, for example. Or building cranes! I'm still amazed they stay upright. It's a characteristic of our profession that feeling and understanding sometimes don't coincide. History shows that too: when they saw the first concrete beam bridges, people were afraid. Then they came to terms with them and the fear vanished. Finally, I'm still astonished that an exposed structure endures. Take the rail bridge over the Thur river near Ossingen on the line between Winterthur and Etzwilen: if you're walking along the narrow path next to the tracks and a train goes past, you notice how the bridge shudders. It's pretty impressive and a bit scary.

ks Jürg, you mentioned your father. I'm reminded of the Austrian photographer Margherita Spiluttini, who photographed many infrastructure projects—bridges, pass roads, retaining walls—in the Alpine region. In an interview, she said that whenever he was travelling over passes, her father, who was a master builder, would constantly be stopping to take a closer look at retaining walls. What about you, Gianfranco?

gb I grew up in an environment of manual labour. My father came to Switzerland as a guest worker from Italy. He did casual work here and there: on the Autostrada del Sole and the Albigna dam in the Val Bregaglia, which was completed in 1959. Then he ended up in Campascio in the Val Poschiavo, where he got married. I grew up surrounded by the topic of building and trust in building. I never felt back then that there could be anything scary about a built structure—partly because at times we did things that were really dangerous, like felling trees in the forest. It's really impressive when a tree comes crashing down. If we're talking about uncanny things to do with building, then something else comes to mind. I clearly remember my first bridge after I graduated, at Punt la Drossa in front of the customs post in the direction of Livigno. We'd spent months calculating, planning and building everything down to the last detail. Then, when the falsework was removed, the bridge was suddenly just standing there! I could literally feel its entire weight and I was filled with profound awe. It was like encountering the bridge for the first time.

ks That's presumably the physical aspect of your work.

jc Absolutely! For me, there's a memorable experience similar to what Gianfranco has just described. It was the wooden bridge in Murau, Styria, which we'd built together with the Zurich architects Meili & Peter. It's a heavy wooden structure with a monolithic body. When I was under the bridge with a carpenter removing the temporary wooden supports piece by piece, we each had a large hydraulic press to hand. We expected the entire bridge to sink by eight centimetres. When the carpenter unexpectedly said after five centimetres that there was no more resistance to his press, it was immediately clear that the bridge was holding! It's the tension of finding out how accurately you've predicted what's going to happen. There's always a degree of uncertainty. But it was a question of accuracy and not uncertainty about whether the bridge would hold. You need that element of security.

gb Naturally, doubts occur in our line of work. But ultimately we trust our calculations as well as the material and its properties. We have to assume that, for example, the steel is of the expected quality. There are prescribed quality standards and checks for that. Of course, we're always reviewing and checking



everything too. But the people working on it are only human, and theoretically mistakes can happen. For example, the idea that the 2,000-tonne tensile force on the stressed-ribbon construction of the Mülimatt Aare walkway between Brugg and Windisch is effectively absorbed by just four thin steel bands appears miraculous, even for an experienced civil engineer.

jc We work in different scales. The real dimension is what makes the impression. As a student, I was on the Ganter bridge in Valais with Christian Menn while it was still under construction. We were standing on the roadway, 87 metres from the pier, and we could feel the roadway moving a huge amount because of the construction work. Needless to say, it was much more mobile then than when it was finished. Our profession has something distinctly physical, very real about it. We're dealing with forces of immense strength. When I think about that, I'm not always totally relaxed about my work. We have a degree of responsibility that other specialist disciplines don't.

gb There are different phases in our work: from the world of conceiving, designing and planning through to actual building and long-term responsibility for what we've built. Although you can think more freely and try things out at the start of a design process, civil engineers need great professionalism, precision and perseverance right through to the end of their work. That maybe sets us apart from other specialist disciplines that don't bear ultimate responsibility for the structural safety of a built structure in practice.

ks So Max Frisch was right in his novel *Homo Faber*, that an engineer concentrates on the measurable and on logic.

jc In our profession we're bound by rationality. We have to be able to explain why we're doing something. Of course the processes are chaotic at times. But in the end, a solution has to be arrived at within a network of reasoning. On that basis, you can have amazingly good discussions. Intuitive arguments don't count: what we're doing is brain work. The fun part is putting the mental construct back together in new ways again and again.

ks Is there an aesthetic of perfection?

jc Very much so. For example, I like working with what's known as the Cremona diagram. It's a graphical method used in statics

to determine forces. Though that brings us back to the pencil and something I love. So you combine forces in a fairly abstract schema. If you've done everything right, you get a closed figure and it all adds up. That gives you the comforting certainty that it's right. You can't make mistakes in graphical statics. It's the link between the model and mathematics. It's a different way of working from using software.

ks Isn't that really old-fashioned again? In the computer age, there are surely much quicker and easier methods of determining forces without a graphic depiction of a closed figure.

jc It's not old-fashioned at all. It's just another method from a strong world that, unfortunately, is in danger of being forgotten. I would even go so far as to say that I have a certain advantage because I can still use those old methods and I also learned descriptive geometry, for instance. It's a complementary world. When I work with descriptive geometry I don't make any mistakes, I have a clear conception of how it's going to work in three dimensions. It's an engineer's spatial thinking. I don't rely on the computer screen or the algorithms.

gb I think it's important that we can check our work in various ways. Simple ways of checking, either graphically or by hand, are important because requirements and geometric forms are becoming more complex and it's easy to lose sight of the bigger picture. If you lose your sense of what's right and proportionate, you're very much at risk of going off on the wrong track with the computer and the programs you have, and opting for constructions that are not especially intelligent or fully developed. We try to teach young civil engineers that they can use simple methods to develop a feeling for the supporting structure and review their work as they go along.

jc I can illustrate that with an example. For the first Traversina footbridge in the Viamala Gorge, which was destroyed by a rock fall, I'd chosen a parabolic truss structure. I'd done the static calculations using a new computer program, and determined the unfavourable distributed load position and maximum force for each diagonal. That meant I had to calculate each bar separately. Some time later I got hold of a book by Johann Wilhelm Schwedler. He was the Prussian construction director in Berlin and one of the

pioneers of these parabolic truss bridges. In 1851 he writes that in the diagonals, the maximum normal force is proportional to their lengths. That's actually really simple and most of all, it's correct! That meant I could apply it equally to the 22 bars and do the calculation quickly. But Schwedler's simple equation is far from trivial. Some time later I was able to follow it. For me, it's an impressive demonstration of how strong engineers were back then. They were forced to synthesise with the limited resources at their disposal and establish general principles. When you experience, calculate and follow that on one of your own constructions, your respect for engineers back then just grows.

gb Back then, they needed to keep things simple. That also means that engineers had to think and proceed in a really conceptual way. Today, the finite elements method means that you can actually calculate every possible structure and form. Those are radical changes in our profession.

ks I'm almost tempted to say that engineers 120 or 150 years ago must have been better on average.

jc I don't think you can be so sure about that. That would really be a curious change. Every age offers ways of making things that are exceptional and maybe even extreme. Take the glass roof for the British Museum in London by Norman Foster. In a lecture, Chris Williams explained how he developed the roof using a form-finding program. It's remarkable to see someone extracting every last iota from the current methods. The Olympic stadium roof in Munich is similar. These are exceptional achievements. Record-breaking roofs, in fact. But in my work, I'm more concerned with everyday tasks and treating the existing fabric with respect rather than huge, extreme feats like that.

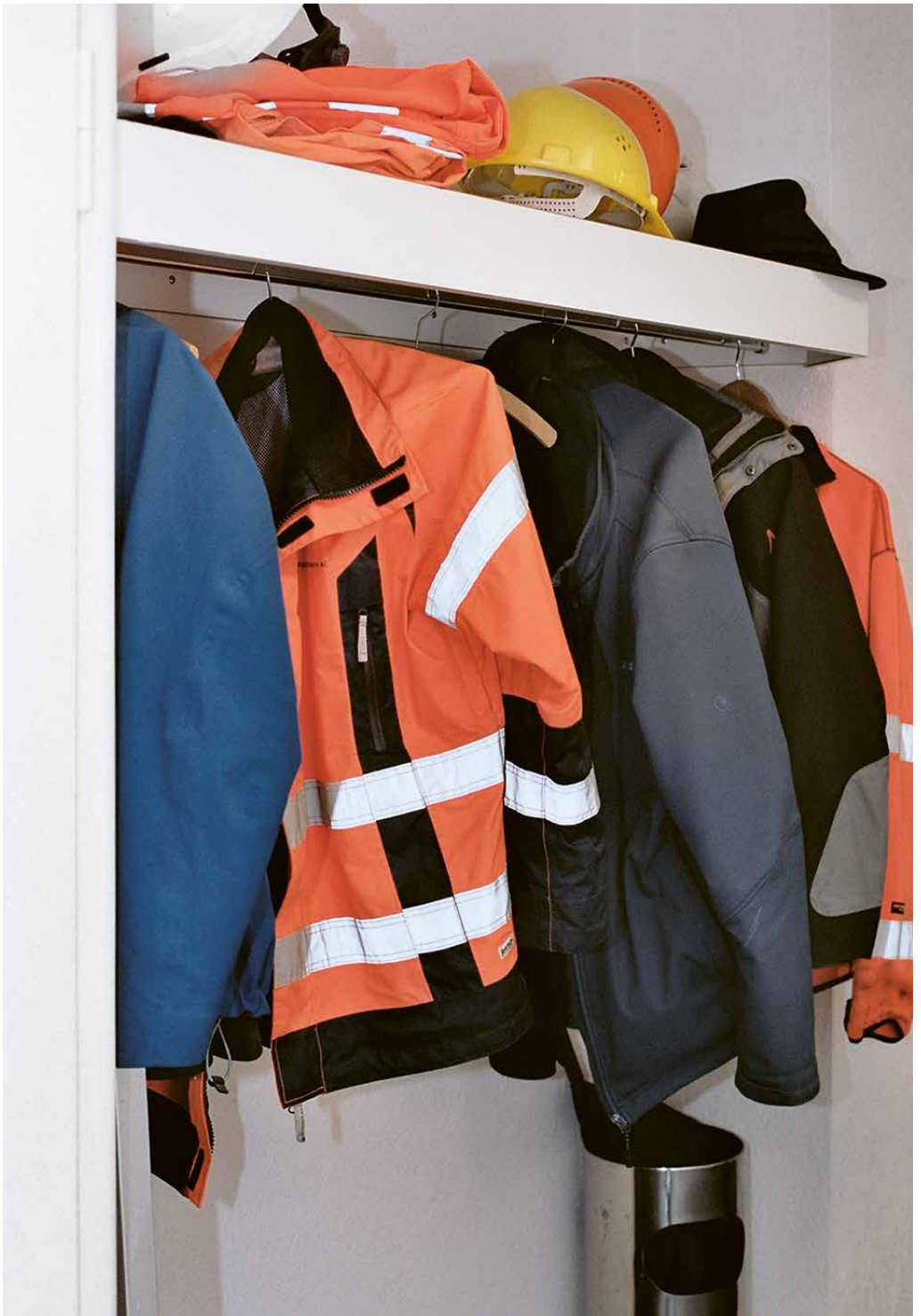
ks Gianfranco, I'm thinking of something you said, about having a critical attitude to the many bridges that are built into the landscape. At the same time, you built the waterway trail in Flims in 2012, which runs from the source of the Flem river past a former gorge landscape where you placed seven bridges, some of them small, bold masterpieces. And in 2021 your trail with bridges was opened in the Cavaglia Gorge, with its bizarre forms of erosion. Isn't that a contradiction?

jc It's true that we've done various tourist projects. Guiding people into unique landscapes is essentially a nice thing to do. But there are two things you have to bear in mind: safety and the vulnerability of the location. It was really tough when the first Traversina footbridge in the Viamala Gorge was destroyed by a rock fall. We had to ask ourselves whether it is right to lead people to a dangerous place. So we deliberately constructed the new bridge at a different spot. As regards the vulnerability of the location, up until now, we've only built in landscapes that have long since been opened up to tourism or technology. There were already three different roads, an oil pipeline and high-tension cables running through the Viamala, so it's a highly technologised landscape. The same is true of Flims, which has lots of cable cars and a well-developed tourist industry. Here, a waterway trail gives hikers something they want. In Cavaglia in the Val Poschiavo there is a power station and all the roads that go with it. Our trails are interventions in landscapes that are already occupied, and that's what I find fascinating.

gb I'm in two minds. I certainly think that you shouldn't just thoughtlessly dump constructions in the landscape. Suspension bridges in relatively unspoilt landscapes that are built purely for tourists are problematic and need to be appraised critically. But if, for example, a glacier is retreating and the access route to a Swiss Alpine Club hut is no longer passable, a suspension bridge can make sense. Likewise, I can unquestionably defend targeted tourist installations that are of the right quality and respect the landscape. The waterway trail in Flims and the opening up of the gorge in Cavaglia are actually minimal interventions. They allow visitors to have a kind of conversation with the river.

ks How do you respond to enquiries for long, spectacular suspension bridges?

jc I've twice had requests for record-breaking bridges. With massive, high bridges like that, it's actually like being in an aeroplane: you have an imposing view, but in fact you're a long way away. The whole thing seems unreal. So in both cases I suggested alternatives to suspension bridges, with trails that follow the topography and the valleys. Bridges would have come in useful here and there, but not as an end in themselves. A path is always giving you new vistas, views and overviews, there's a real choreography about



it. Tourism projects need a choreography of impressions. That can be more varied and interesting than a spectacular object offering an experience that might be intense but is quickly over.

ks So a bit like the routing of the Bernina Railway, where the line runs in a huge curve at Alp Grüm and offers tourists a magnificent view.

jc Exactly. There's a tradition of that. Even though it's not entirely clear whether tourism considerations or the difficult topographical and geological conditions ultimately dictated the choice of route for the railway.

ks I'd like to come back to Gianfranco's statement that you don't just want to build bridges, and look at the St. Luzi bridge in Chur. The valley crossing issue has been hanging over people in the town for fifty years. Even the Federal Supreme Court got involved. You took part in the competition. Why did you do that?

gb We actually thought very thoroughly about whether we wanted to enter the competition. I always wanted to develop a design at that location, but Jürg was more sceptical. The question was whether, in essence, we could defend the project, which envisages a connection to the Arosa road via a very large bridge crossing. Since the jury was a good one and also included representatives of the nature and heritage protection commission, we decided we wanted to make a contribution to the best solution. We examined a lot of options, and ended up focusing on two variants that were both attuned to the way we work. One was a fairly restrained three-span beam bridge further down the valley, the other a bold bridge with a flat, slender arch at the narrowest point and closer to Chur. The jury went for the bolder solution—the postcard bridge—and we're happy about that.

jc I always try to eke out a bit of freedom so that I can experiment with the opposite. That means exploring the poles of old – new, spectacular – unspectacular, and build – don't build. The Luzi bridge is a spectacular structure, a flat steel-arch bridge. But at 420 metres long, it was the shortest in the competition! Good projects have a certain ambiguity about them. I have another example of that: at the Viamala visitor centre, we had to replace an old bridge. One problem with this bridge, apart from the rust, was that

you hardly noticed it, because the gorge is so narrow. So I came up with what, in my eyes, was the slightly crazy idea of putting a second bridge that looked the same right next to it, so that you can admire and study the construction from the other bridge. It fitted in with the trail routes in the Viamala Gorge. The proposal was immediately well received at the presentation, so that in the end both bridges were built. It was a chance to create a spectacle on a small scale even though, from a purely economic point of view, it might make no sense at all.

gb Jürg talked about the freedom to try out the opposite. That's unbelievably important. I suppose the reason our projects are so different is that we're always prepared to change our minds during a process and be won over by better arguments and solutions.

ks Are you talking about the 28 years you've spent working together?

gb Yes.

jc "Standing by" each other is a good way to describe our office partnership in that respect.

ks Etymologically, the word engineer comes from the Latin "ingenium", which means something like "inventiveness" or "cleverness". Are you trying to invent something clever?

gb We're certainly inquisitive, and we try to achieve something that's brilliant from an engineering point of view. That can sometimes just be a detail or a new combination of structural systems or construction materials. Things get especially interesting when we're able to invent something new while working from existing examples of built culture. Take concrete, for example: a construction material that is carbon-intensive to produce and so is coming under increasing criticism from a sustainability perspective. In future, we'll be forced to use less concrete and so accidentally end up in a similar situation to the great Swiss engineer Robert Maillart in his time. Maillart's last bridge is in Altendorf, and we have the honour of building a new footbridge onto it. We decided to build the bridge using a new construction material called UHPC (Ultra High Performance Concrete), a mixture of cement and steel fibres. It allows us to reduce construction components to a thickness of just a few centimetres, which saves material and weight. Back in Maillart's day, concrete was expensive, so he had to minimise

the amount he used in order to keep costs down; and as he did so he progressively optimised his bridge systems. Now here we are a hundred years later, and environmental considerations are forcing us to think in a similar way.

ks Concrete's bad and you need something to replace it.

jc For me, there's a nice leitmotif for that: the really old materials are the new ones. We've worked a lot with natural stone.

In some cases restoring old structures, but also new bridges made of natural stone. For buildings by the Graubünden architect Gion A. Caminada we reverted to the venerable log construction technique. Building something myself using a technique that I knew from my grandfather, who was a carpenter, was a really exciting rediscovery. These are old techniques that have been discredited by a myopic faith in progress. They're behind us, but for us that's a positive thing, because it means they are there for us to use. That was my experience with the bridges in Cavaglia. The granite slabs had a unique elasticity. I encountered that phenomenon once in an article by Hans Studer. Studer had built an arch dam out of natural stone for the Gotthard Railway, and described in 1925 how it expands less than concrete in response to temperature changes and at the same time behaves more elastically. Just like with my granite bridge! It's invigorating to find things in the past that are still current today. Fibre concrete is an exciting material, but conversely the construction materials that everyone thinks are old-fashioned are still highly interesting. Combining a range of materials together is even more so.

gb I'd actually go a step further and say that combining materials is becoming more important. If we use as little material as possible but employ it as sensibly as possible, we often conclude that the solution is to combine materials.

ks It's noteworthy that you often work with well-known architectural practices such as Peter Zumthor, Gion & Guyer, Meili & Peter, Gion A. Caminada and Bearth & Deplazes. Sometimes, though, it seems as if the architects are the stars and you're somewhat in the shade.

gb I didn't really appreciate the importance of architecture and the benefits of collaboration when designing buildings—but also in engineering—until I started working with Jürg Conzett and

many outstanding architects. I've been fascinated by the open and wide-ranging way that architects think, and I've learnt a lot from it. But I must admit I do regret the fact that civil engineers are still somewhat in the shadow of architects, and that many outsiders have no idea how important their contribution is. That lack of attention doesn't help to promote the attractiveness of an engineering career for the next generation. Unfortunately, many think that an engineer is just a service provider who does sums.

jc We are in a unique position. Let me explain it biographically. I studied at the Swiss Federal Institute of Technology in the 1970s and came out of it unhappy. From a purely technical point of view it was a sound training, but I never heard the word "design". That was unsatisfactory. Even as a student, I already enjoyed reading architecture journals, and I noticed that architects work with themes that interest me too, but that don't exist in engineering. So there I was with a university degree and I couldn't imagine working as a number-cruncher in an office. I was in a real predicament. Then I happened to meet the architect Peter Zumthor and told him I'd like to do an internship in his office. It was all organised, and I ended up staying for seven years. I found there what I had been missing: a fundamental engagement with the issues around building. As Zumthor's projects became bigger and he approached external engineers, I noticed something crucial: they just waited for the architect's proposals and accepted what they had to calculate. At the same time, architects are not normally in a position to say, for example, how a roof ought to be designed. So there's a gap between engineers and architects. You need someone who is involved in developing ideas, making proposals and holding discussions. That's where I saw myself coming in. We still maintain that role today. That's why architects come to us when they don't just want someone to calculate whether what they have devised is practicable, but also want to review their ideas with us and take things forward by bouncing them off each other. We have a very self-confident position, and we offer our input and suggestions.

ks That's changed since the 1980s, hasn't it?

jc Definitely, it's changed a lot. It also needed to happen. Now there are many engineering consultancies that work that way. Although unfortunately it's still far from being the rule.



gb It's vital that we civil engineers have the confidence to emphasise the importance of our work in infrastructure, but also when working with architects.

jc Incidentally, there are also architects who can do so much without consulting an engineer that we have very few conceptual objections to make. The collaboration is a multi-faceted affair. But we represent a tradition of engineering that doesn't want to produce any old nonsense.

ks Your work is all about retaining walls, bridges and roads. Are they purely functional constructions or is there more to them than that?

jc The presentation at the 12th International Architecture Exhibition in Venice was entitled "Landscape and Structures". The photographer Martin Linsi and I presented structures including bridges, tunnels and retaining walls that first and foremost serve as transport routes but at the same time have architectural, economic and technical aspirations, and exert an emotional effect. They have a function and are artificially constructed by human beings. The term we use for it in Switzerland, "Kunstabau", is something nobody in Germany would understand, and is almost impossible to translate anyway, as I discovered at the Architecture Exhibition in Venice. Cantonal civil engineering offices here in Switzerland always have a department for "Kunstabauten".

gb Sometimes attempts are certainly made to turn a purely functional structure into built artwork.

jc I'm reminded of something Max Bill said about Robert Maillart's work: "The intensification of the technical results in the overcoming of the purely technical." That's what it's all about. It can even go as far as to virtually obscure the engineer's contribution. The Volta schoolhouse in Basel by the architects Miller & Maranta is a fine example of that: when you're inside, you're completely unaware of the construction, even though, as it were, the building consists only of construction.

JÜRIG CONZETT

How do built structures work? Jürg Conzett was fascinated by that question even as a child. So after graduating from the Freudenberg Cantonal School in Zurich, he studied civil engineering at the Swiss Federal Institutes of Technology in Lausanne (1975–1977) and Zurich (1978–1980). He then spent seven years working in the studio of Peter Zumthor. In 1988 he set himself up as a freelance civil engineer and worked in various office set-ups (since 1994 with Gianfranco Bronzini), creating remarkable works, helping to make interesting constructions a reality, and forging a name for himself as a virtuoso of his profession. Praise and awards followed, including the Fritz Leonhardt Prize, the Schelling Architecture Prize, and an honorary doctorate from the Accademia di Architettura Mendrisio. Since 2015 the consultancy has operated under the name Conzett Bronzini Partner AG. Conzett spent 18 years lecturing in timber construction and structural dynamics at the University of Applied Sciences Graubünden and in 2011 was a visiting lecturer at the Harvard University Graduate School of Design. The Federal Office of Culture has long recognised his passion for unique constructions in the landscape: in 2010, Conzett designed the Swiss pavilion for the 12th International Architecture Exhibition in Venice.

*1956, Aarau

Lives in Tamins, works in Chur

GIANFRANCO BRONZINI

“By a stroke of luck, my wife Rita pointed out a job advertisement from Branger & Conzett AG engineers in Chur”, recalls Gianfranco Bronzini. That event in 1994 marked the start of a successful collaboration with Jürg Conzett. Bronzini grew up in Poschiavo. While completing an apprenticeship as a civil engineering draughtsman in Pontresina, he not only learnt draughtsmanship and German but also discovered a passion for bridge-building. He therefore went on to study at what is now the Eastern Switzerland University of Applied

Sciences (OST), obtaining a diploma in bridge construction in 1989. After graduating, he spent four years at the engineering consultancy Caprez AG, and later worked for the Graubünden civil engineering department with responsibility for the maintenance of civil engineering works. That job opened up a fascinating new world for him: working with historic bridge structures. He lectured in solid construction at the University of Applied Sciences Chur for ten years, and since 2014 has been a structural engineering expert in the Architecture Department of the Zurich University of Applied Sciences Winterthur.

*1967, Poschiavo

Lives in Bonaduz, works in Chur

KARIN SALM

Karin Salm has been a freelance culture journalist and podium and conference moderator since 2016. Her favoured topics are drawn from the fields of architecture and landscape architecture, as well as all the interfaces where culture, nature and society converge. Between 1991 and 2016 she worked for Swiss Radio SRF, with roles including editor-in-chief of the regional journal for Zurich and Schaffhausen, editor of *Musik für einen Gast*, culture editor of *Reflexe* and culture correspondent for the factual programme *Echo der Zeit* and *Rendez-vous*. She received a project grant for a studio residency in Berlin from the Landis & Gyr Foundation in 2008. In 2018, on the recommendation of Marcel Meili, she received the Greulich Culture Prize for her journalistic work on architecture.

Selected works

- 1994–1999: Extension and new building for the Swiss School of Engineering for the Wood Industry, Biel (architects Marcel Meili, Markus Peter with Zeno Vogel, Zurich)
- 1996–2000: Volta school building, Basel (architects Miller & Maranta, Basel)
- 1996–1999: Residential and commercial building at Ottoplatz, Chur (architects D. Jüngling and A. Hagmann, Chur)
- 1999: Pünt da Suransuns, Viamala
- 2000: Swiss Sound Pavilion at Expo 2000, Hanover (architect Atelier Peter Zumthor, Haldenstein)
- 2000–2002: Coupure Bridge, Bruges
- 2005: Second Traversina footbridge, Viamala
- 2000–2007: Hardturm stadium, Zurich (architects Marcel Meili, Markus Peter, Zurich)
- 2007: Federal Administrative Court, St. Gallen (architects Staufer & Hasler, Frauenfeld)
- 2009: Vals Rhine Bridge, Vals
- 2006–2010: Net enclosures for primates, Basel Zoo (architect Peter Stiner, Basel; landscape architects Schweingruber Zulauf, Zurich)
- 2010: Aare walkway Mülimatt, Windisch
- 2012: Restoration of the Nesa Bridge (Richard La Nicca, 1853)
- 2008–2013: Trutg dil Flem, waterway trail, Flims
- 2015: Restoration of the Lavoï Ravine Bridge, Tamins (Mirko Robin Roš and Max Bill, 1967)
- 2015–2016: Construction of a new Upper Rhine bridge, Danis (GR Civil Engineering Department with Bänziger Partner, Chur)
- 2018: Restoration of the Val Tschiel Bridge (Robert Maillart, 1926)
- 2019: Non-motorised transport bridge over the Rhine, Buchs-Vaduz (with dsp Ingenieure und Planer AG, Uster)
- 2012–2019: Kunstmuseum Z33 Hasselt, Belgium (architect Francesca Torzo, Genoa)
- 2010–2020: Refurbishment and extension of the Kongresshaus and Tonhalle, Zurich (architects Diener & Diener, Basel, and Boesch Partner, Zurich)
- 2015–2020: Lindt Chocolate Competence Center, Kilchberg (architects Christ & Gantenbein, Basel)
- 2016–2021: Orrido di Cavaglia gorge trail, Poschiavo
- 2015–2021: Replacement of avalanche galleries, Grüm (RhB)
- 2018–2021: Negrelli footbridge, Zurich (with 10:8 architects, Zurich, and Diggelmann Partner, Bern)
- 2011–2021: Wonder Bridge in the Technorama Park, Winterthur (sia young talents project)

➤ cbp.ch



Caroline Bachmann

Q

U

E

S

T

I

O

N

S

D

E

V

I

S

I

O

N

en conversation avec
Yann Chateigné Tytelman

Yann Chateigné Tytelman : J'avais l'impression, depuis nos premières rencontres à Cully, où tu animais, avec Stefan Banz, la Kunsthalle Marcel Duchamp (KMD), ou à la Haute école d'art et de design (HEAD) de Genève, où nous avons été collègues, que tu déployais une pratique volontairement multiple : activités curatoriales, de recherche, enseignement ... Or, je me rends compte que tu te définis, avant tout, comme une peintre. Qu'est-ce que cela signifie pour toi ?

Caroline Bachmann : Être peintre, c'est quelque chose que j'ai consciemment décidé à un moment de mon travail. Cela avait pu être une idée de départ – j'ai de très anciens souvenirs d'avoir voulu peindre –, mais c'est en 2013 que j'ai décidé, à la suite d'un semestre sabbatique durant lequel j'ai mené une recherche sur la peinture, de me concentrer sur ce médium et ne plus rien faire d'autre. Je dis plus rien d'autre, évidemment, ce n'est pas complètement vrai. Je fais toujours beaucoup d'autres choses. Mais à ce moment-là, j'avais pris le parti, de manière rationnelle, de compter sur la peinture pour exprimer des choses qui étaient présentes dans mes travaux sous d'autres formes. Mais ces dernières m'imposaient des limites, la nécessité de programmer, d'établir un plan. J'avais l'impression que l'œuvre devenait une illustration de l'idée de départ. Le passage de l'idée à l'objet fini était toujours lié à un processus de développement, à une réalisation en deux temps. Cela m'est apparu comme une plus grande évidence, lorsque nous avons commencé à travailler sur Marcel Duchamp. Je me rendais compte qu'une distance de plus en plus grande se créait, malgré moi, entre ma position et mes travaux. Avec la peinture, j'ai découvert que l'on pouvait retarder le plus possible ce que serait le résultat final. Je pouvais le reporter, sachant que la peinture prendrait le relais, déciderait pour moi. Elle donnerait des indications qui interviendraient, presque jusqu'à la dernière minute, dans un processus d'élaboration continue.

yct Dans le cadre de la série de ce que j'appellerais les vues du lac, les peintures, de formats différents, sont réalisées dans l'atelier, à partir de prises de notes préalables – croquis rapides, indications de couleurs et de lumière, que tu consignes en observant les changements du paysage selon un point de vue, toujours le même, d'observation du Léman. La préparation,

ici, semble essentielle, et génère autant de variations, quasiment, que de vues réalisées. Quelle est la part de liberté, ou d'improvisation que tu te donnes ?

cb Il n'y a aucune improvisation. Lorsque je parle de collaboration entre la peinture et moi-même, je parle d'un plan qui n'a pas de forme finale avant d'être construit par la peinture. Les dessins sont des formes de départ, des ingrédients. Ils comportent déjà un certain nombre de sensations ou d'émotions. Ils présentent des tensions avec lesquelles je sais que je peux faire quelque chose. C'est un peu comme aller à la pêche. J'attends de voir ce qui se passe, et je reconnais quelque chose d'intéressant. Cela a à voir avec le désir. Les dessins sont réalisés au crayon gris. Ils se basent uniquement sur trois éléments : le lac, le ciel au-dessus, les montagnes. Mais ce que la peinture sera, je n'en sais rien. Je vois cette opération comme le fait de poser un problème : les données sont sur le papier ; j'ai une toile vierge, plus ou moins préparée, mais comment ces choses vont être transcrites dans la peinture, c'est une vraie question. Rien n'est résolu à l'avance. C'est un peu comme tendre un arc : on choisit une direction, mais on ne sait absolument pas ce qui va advenir. En cela, la peinture est extrêmement souple et riche de possibilités, de propositions, et de problèmes à la fois.

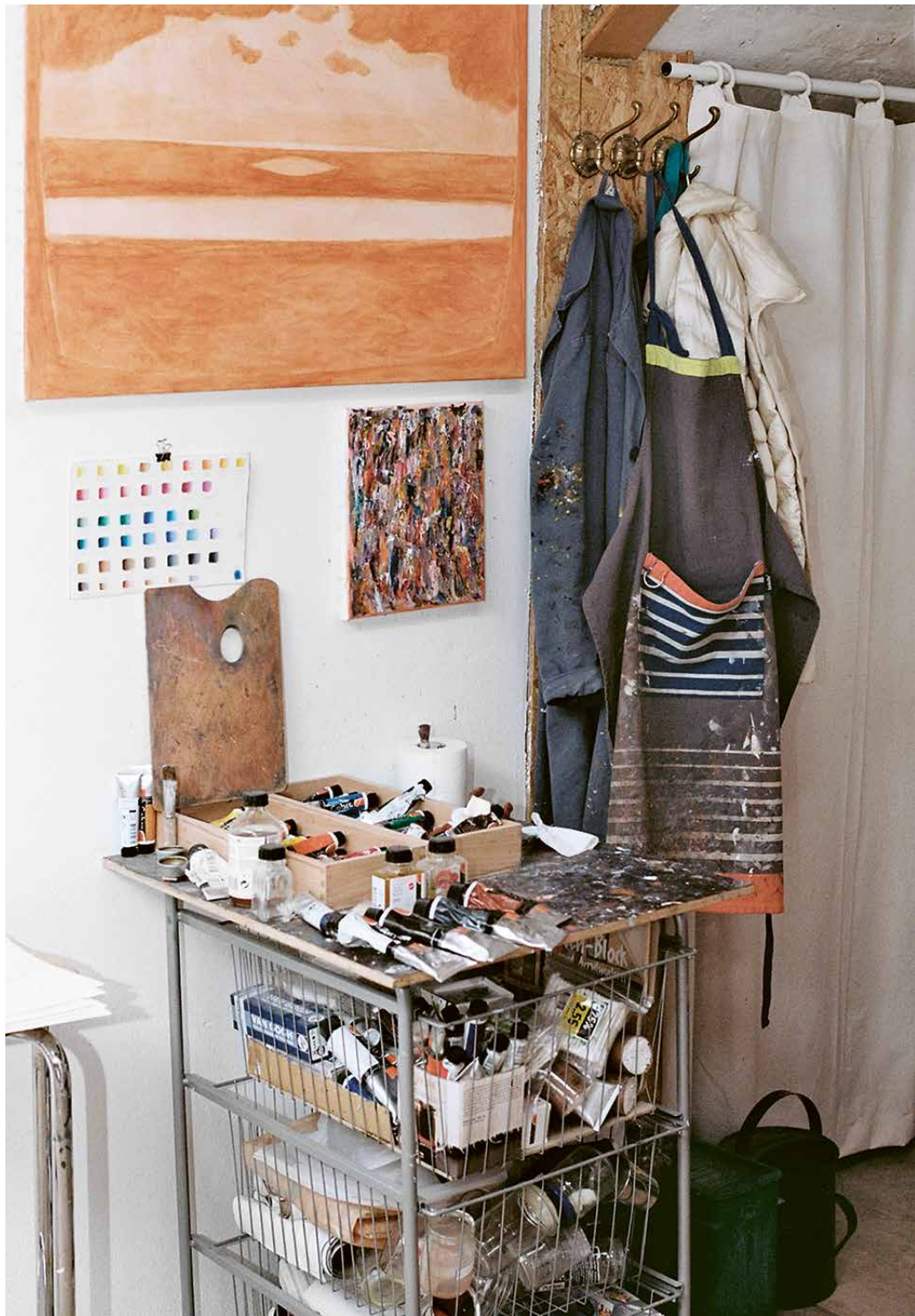
yct Il y a une relation presque scientifique à l'observation dans ton travail, dans le sens où la peinture serait pour toi une manière de voir, ou de construire un instrument d'optique, qui te permettrait de révéler des choses que d'autres techniques ne permettraient pas d'observer.

cb La peinture vient d'une grande frustration : celle de la photographie. En 2009, avec Stefan, nous avons fondé la KMD à Cully, à l'occasion d'un symposium sur Marcel Duchamp et la chute d'eau du Forestay. Cette petite Kunsthalle, qui était une institution uniquement « conceptuelle » au départ, propose encore aujourd'hui à des artistes d'exposer dans un musée miniature, en hommage à la *La Boîte-en-valise*, sur les rives du lac Léman. En 2006, nous avons produit *What Duchamp Abandoned for the Waterfall*, un projet dans lequel nous étions allés sur les pas de l'artiste lors de son séjour en Suisse, durant lequel il avait réalisé la photographie de la fameuse chute d'eau, située près de Chexbres, en Lavaux, et qui sera incluse dans *Étant donné* : 1. *La chute d'eau*, 2. *Le gaz*

d'éclairage, à laquelle il travailla de 1946 et 1966. Puis nous avons photographié ce à quoi il avait alors tourné le dos : le lac, le ciel, les montagnes et leurs changements de formes et de couleurs constants. C'est le premier travail que nous avons réalisé en arrivant à Cully, où se trouvent encore ma maison et mon atelier. Mais la photographie est un médium extrêmement frustrant : lorsque je regardais ce que nous avions produit, tout ce que je trouvais intéressant dans le paysage avait disparu, et tout ce que je voulais éliminer était encore présent. La peinture m'a autorisé une approche complètement différente. Elle m'a permis de mettre en valeur des sensations, de les développer sans limites.

yct Quelles ont été tes « premières » peintures ?

cb J'ai commencé par ce que je nomme « les portraits des Américains ». Au moment de notre recherche sur Duchamp, ma collaboration avec Stefan m'imposait des rythmes de travail qui ne me convenaient plus. Lui, travaillait de manière très rapide. Moi, j'avais envie de passer à des temps beaucoup plus longs. J'avais déjà imaginé des modes d'emploi qui me permettaient de réaliser des œuvres de manière extrêmement lente. M'étant rendu compte pendant nos recherches que Duchamp adorait la peinture, je me suis demandée ce qu'il avait regardé. C'est de cette manière que j'ai été mise sur la piste de Louis Michel Eilshemius, un artiste singulier, qu'il avait découvert en 1917 et exposé à plusieurs reprises. Stefan publiera d'ailleurs par la suite une grande monographie sur son travail. Eilshemius m'a conduit à m'intéresser à d'autres artistes dont il était proche ou qui avaient peint son portrait, comme Marsden Hartley, Albert Pinkham Ryder et d'autres. Cela m'a permis de créer un groupe de peintres, tous nés entre 1835 et 1885, et morts au plus tard en 1940. Ils étaient contemporains d'un tournant en Europe de la peinture après l'impressionnisme, qui menait du cubisme vers l'abstraction. Mais ils étaient restés inscrits dans une tradition picturale qui était liée à la philosophie de Ralph Waldo Emerson, au transcendantalisme américain, à une relation avec la nature et une forme de spiritualité qui m'intéressait beaucoup. J'y voyais un art qui repose plus sur des émotions que sur une forme de vision. Je m'intéresse à ce que je décrirais comme une vision intérieure, plus qu'à l'optique au sens d'outil d'observation de la réalité. J'observe, en un sens, ce que le paysage touche en nous, pour projeter quelque



chose comme une vision du monde. En réalisant les portraits de ces peintres, je posais les bases d'un système, exactement au même moment, par ailleurs, où j'ai commencé la série des vues du lac.

yct Tu as donc appris la peinture de manière autodidacte ?

cb Je me suis formée par moi-même alors que je travaillais encore avec Stefan, qui voulait inclure une peinture dans l'une de ses expositions. Il m'avait demandé si je pouvais la réaliser. Je n'avais jamais peint de tableau réaliste figuratif ! C'est d'abord en réalisant ce travail, à l'époque à l'acrylique, que j'ai eu envie d'essayer la peinture à l'huile. J'ai simplement demandé à un ami peintre de m'accompagner. Nous nous sommes rendus dans un magasin, et il m'a dit précisément quoi acheter : 10 tubes de couleur, quatre pinceaux, de la térébenthine ... Et à moi de jouer ! Il n'y avait pas encore de tutoriels sur Internet à l'époque. C'est pour cette raison que j'ai confiance en mes étudiant·e·s ... On peut vraiment faire beaucoup de choses en partant de presque rien ! (rires). Et s'il y a quelque chose de magique dans la peinture, c'est son autonomie. On peut tout faire soi-même. Lorsqu'il y a un problème, on est là pour le résoudre. Nos mains sentent les choses d'une certaine manière, nos yeux voient aussi d'une autre manière, et si j'ai une idée, une envie, je peux la réaliser immédiatement, sans dépendre de qui que soit.

yct Que regardais-tu à tes débuts ?

cb J'ai découvert la peinture avec les primitifs italiens. Lorsque j'ai décidé d'arrêter le graphisme, j'habitais à Barcelone. J'ai déménagé à Rome. Je me suis dit que j'allais me consacrer à l'art. J'ai commencé à regarder autour de moi et ça a été un moment de découverte essentiel. C'est dans un livre d'histoire de l'art italien qui était alors utilisé dans les écoles – et que j'ai malheureusement perdu depuis – que j'ai vu pour la première fois les primitifs. Ce fut un véritable coup de foudre. J'imagine que les peintres populaires américains du XIX^e, qui m'intéressent aussi beaucoup, ont regardé les italiens. Beaucoup ont été formés en Europe. J'imagine que nous avons cette source en commun, que l'on retrouve chez eux, et que l'on retrouve aussi chez moi. J'ai simplement additionné leur posture à celle des Italiens, pour repartir de leur histoire et construire, en quelque sorte, mon propre travail. Cela m'a permis, de trouver un chemin qui contourne les avant-gardes européennes. Mon langage pictural vient aussi d'un questionnement, celui d'une personne qui

a grandi en Suisse, qui a voyagé, qui voit également beaucoup de choses. À partir du moment où j'ai accepté le fait d'être contaminée par mon environnement, mon goût s'est formé. Je me suis demandé comment je pouvais profiter de ce terreau dans lequel j'avais poussé. Quelque chose est revenu à la surface : la précision ; je me suis rendue compte que j'étais une personne précise, et que c'est un trait typiquement suisse, qui faisait de moi la risée de tous.tes mes ami.es et collègues, à Barcelone, puis à Rome ... (rires).

yct On peut effectivement sentir, dans ton travail, une tension particulière entre la netteté, cette précision dont tu parles, et une dimension sensible, voire onirique. Car tes peintures n'ont rien de froid ni de distant.

cb Lorsque j'ai étudié les peintres américains, j'ai immédiatement rejeté tout ce qui relevait d'une forme de réalisme. Je n'étais pas du tout intéressée par la relation que leur peinture entretenait avec la matérialité, les surfaces. Je crois avoir une vision beaucoup plus globale : pour moi, un coussin, une feuille ou un nuage, c'est pratiquement la même chose. Je n'ai pas beaucoup d'affinités avec la spécificité. Je suis beaucoup plus attirée par ce que les choses ont en commun. Je pense à comment elles entrent en écho, à travers leurs formes, les sensations qu'elles génèrent, mais aussi à la manière dont elles entrent en relation les unes avec les autres.

yct Ton travail s'est ouvert avec une série de portraits d'artistes historiques, et il continue aujourd'hui avec une série en cours de femmes artistes contemporaines, dont tu es proche et dont tu réalises aussi les portraits. Est-ce une manière d'être en conversation avec eux et elles, de dessiner des constellations dans lesquelles tu inscrais ta propre position ?

cb Absolument. Je fais cela depuis mes tout premiers travaux. Peut-être est-ce parce que je suis enfant unique, et que j'essaie de recréer une grande famille ? En même temps, si j'aime le travail solitaire, je suis sans cesse en lien avec d'autres personnes. Ces dialogues internes ou réels avec ces artistes sont essentiels à mon travail artistique.

yct Tu insistes sur le fait que ta peinture est figurative.

cb J'ai immédiatement choisi cette direction. Je connaissais très bien le minimalisme et l'architecture, deux choses qui m'ont toujours beaucoup intéressée. Mais je dois avouer que je ne voyais

pas comment faire mieux que ce que je voyais. Par contre, j'avais le sentiment que dans le domaine de la figuration, il y avait encore du travail ... (rires). Peut-être est-ce parce que cela n'intéressait presque personne à ce moment-là. J'ai commencé à regarder Duchamp, et notamment *Étant donnés*, une œuvre profondément théâtrale et narrative, produite alors que la plupart des artistes de l'époque s'engageaient dans la réduction, l'abstraction. Aujourd'hui, la figuration me permet d'évoquer la différence entre ce que l'on voit dans la peinture et ce que l'on connaît dans la vie. C'est, finalement, quelque chose de très rationnel : lorsqu'on propose la représentation de quelque chose, on voit instantanément que ce n'est pas ce que l'on connaît dans le monde. C'est dans cette distance, dans ce décalage entre notre connaissance et cette nouvelle possibilité que se situe l'œuvre. Dans cette sensation qu'il y a quelque chose qui vient se superposer à ce que l'on connaît. C'est la raison d'être de l'œuvre, à mon avis. Si l'on retire la figuration de l'équation, elle n'est plus qu'un objet. On peut l'identifier comme tel. Une œuvre figurative, elle, n'est pas qu'un objet : c'est une chose qui décale notre perception de la réalité.

yct Tu dis souvent que le temps de la peinture, ce temps étendu et malléable, est aussi un temps de pensée. Comme si à la dilution des pigments dans le médium répondait la dilution d'un temps de réflexion. Tes œuvres se trouvent alors chargées de densité particulière et pour autant invisible.

cb C'est très juste. Il y a une forme de maturité qui agit dans les peintures. Elles mûrissent non seulement lorsque que je les peins, mais aussi pendant que je ne travaille pas. C'est là aussi que réside l'autonomie de la peinture. Elle nous rend autonomes, mais elle est aussi autonome en elle-même. Des choses se passent dans la peinture lorsqu'elle se repose. J'y vois une forme de sédimentation. Lorsque je peins, les choses se mélangent, puis c'est comme si elles s'abaissaient. Et c'est à ce moment que l'on commence à voir tout ce qui doit être là. Seule cette longueur de temps permet ce processus de révélation. C'est avec les portraits des Américains, alors que j'ai dû changer de technique – je suis passée de la peinture à l'huile traditionnelle à la peinture à l'huile à l'eau – que j'ai réalisé à quel point cette technique était ouverte. La peinture pouvait être retravaillée continûment, pendant de très longues périodes. Le

temps, sa durée, mais aussi le temps qu'il fait, ce que j'appelle les constellations d'éléments auxquelles on fait face en regardant un paysage, comme lorsque je réalise les vues du lac, font que tout est suspendu. Tout est très rapide, et change tout le temps. Il y a une tension énorme au moment des dessins et des prises de notes. L'écart est alors immense entre l'instant de la vision et cette sédimentation qui a besoin de tout ce temps pour rejoindre, au final, la fraction de seconde du moment d'équilibre initial – cette fugacité. La peinture commence toujours sur deux plans de temps, celui de la rapidité, et celui de la lenteur. Puis, bizarrement, les deux temps se rejoignent dans une sorte de boucle, à un moment du travail, que l'on ne peut pas connaître à l'avance.

yct Dans ton travail, le temps est effectivement constellé. Tu démultiplies les temporalités, en travaillant par séries, tu les fragmentes, en répétant les points de vue, et tu les étends, en travaillant sur une multitude de peintures en même temps.

cb Ce qui est intéressant, pour moi, c'est de travailler jusqu'à ce que je réalise que quelque chose ne va plus. Je vois la peinture comme une forme de destruction constante, jusqu'à ce que l'œuvre soit terminée, et que quelque chose « marche ». Lorsque je laisse une peinture de côté, parce que je ne peux plus y travailler, je sais qu'un mois plus tard, lorsque je la retrouverai dans mon atelier, je saurai ce qui fonctionne. Mais au moment où je la laisse tomber, cette chose est impossible à déceler. Je ne peux plus la voir. C'est comme si la sédimentation agissait dans la peinture, mais aussi à l'intérieur de moi. C'est important, dès lors, de travailler sur plusieurs peintures à la fois, comme ça, il y a toujours quelque chose à faire, quelque part.

yct Si je devais penser à la matrice de ton travail, je penserais aux vues du lac. La structure, la composition est toujours la même, mais le résultat est toujours différent. C'est comme un manifeste, ou une matrice.

cb Ce fut une vraie découverte. Lorsque nous nous sommes installés à Cully, je me suis dit qu'il fallait faire quelque chose avec ce paysage extraordinaire. J'avais l'intuition que je ne pouvais pas recevoir cela et ne rien en faire. Il fallait du courage : ce n'était pas évident de se lancer dans la peinture de paysage dans les années 2000. Ce renouvellement infini de propositions est devenu

obsessionnel. Une addiction. Plus je resserre mon attention, plus les possibilités s'ouvrent. Les éléments sont assez limités : les montagnes, le plan horizontal de l'eau, le ciel, les astres, les nuages dessus. Cela m'est arrivé plusieurs fois qu'une personne visite mon atelier et qu'au bout d'une heure, me dise : « mais, en fait, c'est toujours le même paysage ! » (rires). J'oublie souvent de le préciser. Peut-être parce qu'au départ, ce n'était pas un programme de parler d'un seul endroit, ou de répéter quelque chose. Une première peinture m'a amenée à vouloir en peindre une deuxième, et ainsi de suite. L'inconnu s'est dilaté au fur et à mesure que le travail avançait. Et plus les choses sont inconnues, plus c'est intéressant. Cela produit un phénomène étrange, à l'opposé de la reconnaissance. Plus je le peins, moins j'ai l'impression de connaître ce lieu. Et plus il me semble intéressant à découvrir.

yct Dans ta peinture, il y a une part visible, et une part invisible. Elles reposent sur la conversation entre l'équilibre fugitif des éléments qui composent le paysage, et le temps profond de l'introspection, de l'émotion.

cb Il y a effectivement une dimension météorologique dans ces peintures, au sens où elles font se rencontrer un temps extérieur, et un temps intérieur. Le fait de peindre me permet de reconstruire un certain type d'émotions, de fulgurances, d'instant de clarté absolue. Je me reconnecte avec ces sensations perçues dans l'instant à travers les dessins que je fais sur le moment. Car la sensation est toujours là. Elle est juste devenue imperceptible dans notre vie quotidienne. Je la touche à nouveau dès que je me mets au travail, dès que je suis devant la peinture.

yct Est-ce que la présence du cadre dans ces peintures est une manière de mettre à distance ce lieu commun du paysage ?

cb Pas du tout ! Le cadre est apparu au fil de la série. Ce qui m'intéresse dans la peinture, c'est souvent la relation entre la perpendicularité et la surface. Or, la configuration topographique du lieu où je vis et peins fait qu'il y a un lac, des montagnes, un ciel, des nuages. Or, ces éléments, comme dans tous les horizons, produisent une série, justement, d'horizontales qui subdivisent le champ de vision. Et au début, l'énergie de cette configuration sortait, à gauche et à droite, à cause de ces lignes sur les bords de la peinture. Cela me posait un problème. Je cherchais la perpendiculaire, qui

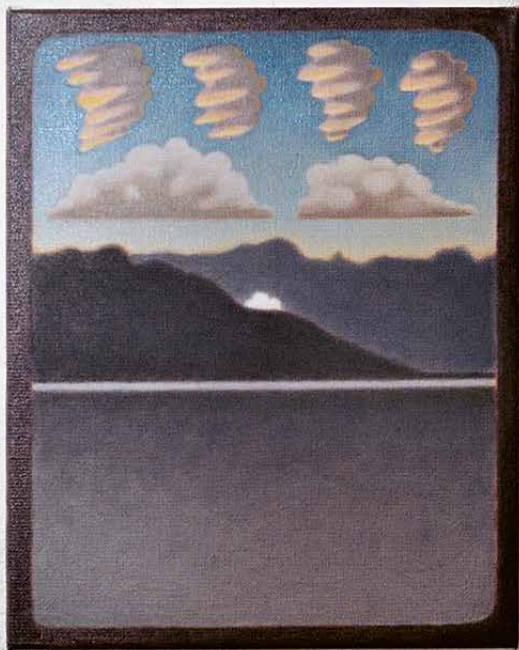
était déjà suggérée par la présence de la plaine du Rhône et de l'enfilade des montagnes mais pas suffisamment pour contenir l'énergie du paysage. Lorsque j'ai découvert qu'Eilshemius peignait des cadres dans ses peintures, j'ai trouvé la solution ! J'ai simplement adopté cette manière de faire. Le cadre tient la peinture. Le temps n'est plus linéaire. Déjà, dans mes premiers travaux conceptuels, je m'intéressais à des manières de créer des passages qui permettent de relier les choses et les temps, de les synchroniser et de les percevoir de manière superposée, plutôt que linéaire. Une manière de créer des correspondances dans le temps qui ne soient pas chronologiques. Qui mélange tous les temps.

yct Le cadre est aussi une manière de pointer le regard dans une direction. C'est un peu comme un viseur.

cb C'est étonnant car je me rends compte que j'abordais déjà ces questions dans mon travail il y a vingt-cinq ans par rapport à la focale photographique : lorsque tu resserres la vision, l'un des principes de l'optique fait qu'elle s'élargit. La faire passer par un trou de serrure – ou dans un trou dans une porte, pour évoquer encore Duchamp – amplifie la perception. C'est un paradoxe, comme si l'étendue qui était perçue sans le cadre devenait alors moins importante que celle vue à travers ce resserrement. La peinture fonctionne comme une optique. Il y a une infinité de potentiels dans le passage.

yct Si on voulait spéculer sur le sens de ce cadre, on pourrait aussi dire que tes vues du lac peuvent être lues comme une métaphore, une manière de regarder l'histoire comme un paysage, ou la peinture elle-même par le « petit bout de la lorgnette ».

cb Oui ! En tant que peintre, on a toujours la prétention de s'inscrire dans une histoire. C'est aussi parce que l'on est passionné, fasciné par la peinture, que l'on a envie de dialoguer avec elle. Par ailleurs, travailler avec le lac, c'est presque comme peindre la Tour Eiffel. C'est d'autant plus compliqué qu'il y a la grande histoire et les histoires mineures, mais il y a aussi ce paysage en tant que tel. En outre, à l'époque où j'ai commencé, peindre ces sujets, c'était déjà être à contre-courant. Mais peindre des paysages aussi regardés, c'était comme doublement s'attaquer à un cliché. Mais si ces paysages nous touchent autant, c'est qu'il doit y avoir, à l'intérieur, une qualité particulière qui va au-delà de cet endroit précis. Il y a comme un consensus sur l'intérêt de ces phénomènes et c'est



peut-être pour cela que certains pensent que je peins des couchers de soleil – or, je peins des aubes. Pour moi, c'est très important que ce soit le lever du jour. Il y a une révélation dans l'aube qui n'existe dans aucun coucher de soleil. Que faire pour rendre cela encore plus précieux ? C'était un peu comme peindre des fleurs. Cela m'intéresse beaucoup, c'est tellement beau, une fleur. Mais que faire ? C'est cela, le vrai challenge.

yct L'aube est aussi une image du recommencement. Comme si, à chaque peinture, à chaque paysage, les dés étaient jetés à nouveau, que le regard était remis en mouvement.

cb Je suis née en 1963 et j'ai fait face à vingt ans de discours, dans une culture francophone, sur la soi-disant mort de la peinture. Si j'étais née à Londres, la situation aurait peut-être été différente. Mais je suis née en Suisse romande. La Suisse romande regarde la France, et la France avait décidé que la peinture était morte. Le contexte était un peu aride, mais d'autant plus intéressant.

yct Le langage pictural que tu emploies est à la fois très précis, très clair, mais aussi très schématique.

cb Tout est très simple dans mon travail. J'ai parfois l'impression de peindre des monochromes. Mais ils ont des formes de nuages, ou de lac. C'est un peu contradictoire avec ce que j'énonçais plus tôt, mais je crois que ce que je cherche à révéler, dans la peinture, ce sont des choses assez abstraites. Mais à travers la figuration, par des matières, des surfaces, la peinture elle-même ... Je cherche à être dans la peinture quand je peins. À y plonger aussi la personne qui regarde. La simplification du trait, des formes est une manière de révéler les relations entre les choses. Alors, la composition du monde devient comme une évidence.

yct Ta pratique d'atelier, tu le disais aussi, est une pratique solitaire, et cette solitude, que tu chéris, est nécessaire à ton travail. L'enseignement semble t'avoir permis de développer, en parallèle, une pratique tournée vers l'extérieur.

cb Il y a un principe de vases communicants ou d'équilibre qui s'est mis en place. Mais il s'est, en fait, installé dans l'autre sens. Le fait de devenir professeur a drastiquement réduit ma disponibilité. Cela m'a amenée, paradoxalement, à freiner. J'avais moins de temps pour mon travail dans l'atelier et je me suis rendu compte que je voulais faire durer celui-ci plus longtemps. Je me suis aussi

posé la question de la relation du temps long de la peinture et de la production. Je n'avais plus envie d'assimiler mon travail à la réalisation d'objets, et j'avais l'impression que plus je passerais de temps sur une peinture, moins elle deviendrait un objet. Plus j'étends le temps, plus la peinture devient une expérience, une vie, une pensée. Tout, sauf un objet. Je crois encore, aujourd'hui, en ce pouvoir de la peinture.

yct Tu voulais également que ton enseignement soit pratiqué de manière collective.

cb La dimension collaborative de l'enseignement m'est apparue très rapidement. Je l'avais dans une certaine mesure, emmenée avec moi à Genève. Quand je dis que je suis autodidacte, c'est vrai, mais je dois préciser que j'ai fréquenté beaucoup d'artistes quand je vivais à Rome notamment, par le biais du Projet Oreste, auquel j'ai participé à la fin des années 1990, et qui proposait notamment des résidences. Ce projet m'a rendue attentive à quel point l'échange, la présence des gens, le fait d'être ensemble, même si on fait d'autres choses que de l'art, ou d'enseigner, pouvait enrichir, et construire des personnalités et des pratiques. Cette expérience avait été tellement marquante pour moi que je l'ai immédiatement transposée dans le contexte de l'atelier de peinture de la HEAD, dont j'avais la responsabilité avec Peter Roesch. Peter était sur la même longueur d'onde. Il avait un esprit très libre et une grande tolérance par rapport aux individus et aux personnalités diverses qui pouvaient être en orbite dans ce programme.

yct « L'atelier » prenait alors une autre dimension, assez loin de sa définition académique. La liberté semblait être le moteur de votre pédagogie. Et le temps, le temps long du développement d'un travail, de la révélation à soi-même, s'incarnait aussi dans votre lieu de travail, qui faisait penser à une grande serre, sous la verrière du 4^e étage du Boulevard Helvétique, où se situait alors l'école depuis sa fondation au début du XX^e siècle.

cb Dans cette optique, tout ce qui pouvait détourner l'attention du travail était bienvenu. Il y a des moments, dans l'atelier, où on est concentré, on réalise des choses, on fait des tests. Il en y a aussi beaucoup durant lesquels on perd du temps. Or, je considère que, dans l'atelier, ce temps « perdu » est du temps gagné. Or, cela ne fonctionne que s'il y a présence. C'était notre leitmotiv : sans

présence, pas d'échange. Le fait que tout le monde soit là, que l'on se rencontre, que les travaux dialoguent, que les repas soient pris ensemble, que l'on puisse lire, écouter de la musique, faisait que l'écosystème fonctionnait de façon quasiment autonome. Mais il y avait aussi beaucoup de choses dont nous devons prendre soin pour harmoniser cet environnement, qui faisait que la présence de tout ce qui se trouve autour du travail et du temps « productif » permettait aux personnalités, aux travaux de se développer de manière adéquate pour chaque personne. C'était une expérimentation. Si le ou la jeune artiste arrive à reconnaître en lui ou en elle quelque chose de réel, il ou elle ne peut alors pas se tromper. Cela concerne ce qu'on regarde, ce qu'on mange, ce qu'on pense, ce qu'on écoute, mais aussi ce qu'on n'aime pas, ce qui énerve ... L'attention à ces choses délicates implique qu'on ne les propose pas, mais qu'on les arrose, avec conscience. Et aussi qu'on en élimine certaines qui sont néfastes, comme l'esprit de compétition, entre autres.

yct L'autonomie de votre projet, son organisation très singulière, sa vision sociale va certainement marquer durablement l'histoire de l'école et au-delà, l'histoire de l'enseignement en Suisse, j'en suis convaincu. Pour autant, votre atelier n'avait rien d'utopique : pas de grands discours, pas de projet irréalisable. Tout était très pratique.

cb Oui, c'était très concret ! La chance que l'on a lorsqu'on enseigne dans un atelier de peinture, c'est que les choses sont là. On est en présence des objets et des gens qui les font. On peut aussi organiser l'espace comme on le souhaite, c'est-à-dire qu'il y a, dans le chaos inhérent à l'atelier une source d'inspiration extraordinaire. On oublie trop vite dans notre vie urbaine, où on essaie de faire en sorte que règne l'ordre, à quel point il est stérile de vouloir imposer le rangement, le rendement des espaces jusqu'à la spéculation, au sein des lieux même les plus intimes. C'est difficile, certes, de gérer le désordre, mais c'est une chose fondamentale. Dans les ateliers d'artistes, on en fait l'expérience de manière quotidienne. Et dans une école, cela donne aux individus la possibilité de croître de manière désordonnée, processus qui fait apparaître des choses insoupçonnées. On imagine mal à quel point les gens changent en quelques années, comment émergent les caractères, les lumières. Ce développement libre dépend de l'environnement. Ce n'est pas

quelque chose de théorique, même si le discours a bien entendu un rôle important. Cela repose sur la place des objets, sur le positionnement des murs, sur les couleurs. Sur l'atmosphère. Sur ce que l'on fait, sur comment on le fait. L'endroit était très beau, c'est vrai, mais il aurait pu tout aussi bien être moche. Cela n'aurait pas été un problème. Ce n'est pas une question d'esthétique. Mais une question de comment on vit dans un espace. C'était un travail de haute précision. Même si cela n'en avait pas l'air, parfois ... (rires).

yct Le lieu est une notion centrale dans ton travail. Ta maison, au bord du lac, dans laquelle, lorsque j'y suis venu pour la première fois, j'ai eu l'impression que la peinture était déjà là avant même que tu ne peignes. Tes ateliers, à Cully, à Berlin aussi dans lesquels tu laisses reposer les peintures chaque année durant au moins une saison, et que tu reprends cycliquement. Mais aussi le lieu extérieur, les paysages, que tu choisis de représenter et aujourd'hui, aussi, d'arpenter, dans le cadre d'une série d'œuvres monumentales qui sont en quelque sorte des paysages historiques. Lorsque j'ai vu pour la première fois *Chemin de croix*, un ensemble de quatorze peintures installé dans une chapelle du Doubs il y a quelques années, j'ai eu l'impression de te voir, toi, marcher dans ce paysage.

cb Je me suis beaucoup posé cette question ces derniers mois. Notamment parce que l'on m'a proposé, entre autres, des résidences. Je me suis donc demandé ce que cela pouvait impliquer d'aller travailler ailleurs. Car mon travail est en effet profondément lié au lieu. Mais tu seras étonné de savoir que pour peindre *Chemin de croix*, j'ai passé à peine une demi-journée dans cet endroit. Cette pièce, qui avait été réalisée pour une invitation d'art en Chapelles en 2018, trouve son origine dans le souvenir que j'ai des randonnées que je faisais, étant enfant, dans les Alpes valaisannes. Nous partions à quatre heures du matin, et au bout d'un moment, à marcher dans la nuit, nous voyions le soleil se lever sur les montagnes. Cet ensemble de peintures commence ainsi juste avant le lever du jour, et se termine, au bout des quatorze stations, sur la nuit. J'y ai peint le paysage et ses évolutions. C'est en quelque sorte ce qu'aurait pu voir la personne qui effectue le *Chemin de croix*. Or, tout a été vu, enregistré en deux heures. Lorsque j'ai peint ce cycle, je n'étais plus

du tout sur place. Plusieurs mois après, je suis retournée sur les lieux pour l'accrochage des peintures et je me suis rendu compte que j'avais peint tout ce que j'avais vu ! Je reconnaissais même les lumières sur les sapins ... Je n'en croyais pas mes yeux. La mémoire est quelque chose de fascinant. Que dire aussi de la virtualité ? Cela représente, pour moi, à la fois un potentiel et un problème immense : nous sommes là, pour un temps, dans un corps, dans des espaces. Notre corps a un potentiel de savoirs à côté duquel on passe, si on l'oublie. Dans l'atelier, tout ce que notre corps sait, tout ce que nos sens, au-delà même de la vue, l'odorat, la tactilité, peuvent nous donner comme indication, est une mine d'or. C'est exactement pour cela que l'atelier est essentiel aujourd'hui, que ce soit pour les jeunes, ou les moins jeunes artistes ...

yct Ton travail est topographique – on y voit souvent des lieux – et il y a aussi une topographie particulière de ton travail.

cb Il y a peut-être une dimension politique dans ma manière de pratiquer les lieux, mais qui n'est pas manifeste. Au contraire. Je pense avoir été condamnée à naître, à grandir et à vivre où j'ai vécu, et comme les artistes américains qui m'ont intéressée – qui eux-mêmes se sont demandé comment s'émanciper, dans leur travail, de la mythologie grecque alors qu'ils vivaient dans l'Arkansas – je me suis demandé comment, en tant que personne qui vit dans un certain environnement, faire avec ce que j'ai. Que faire avec mon corps, avec ce que j'ai autour de moi. Comment être située. Mais évidemment sans aucun patriotisme. J'ai eu cette intuition qu'il y avait, dans ce qui m'était donné, dans ce que je connaissais, des choses que je savais sans en être pleinement consciente. Et j'ai cherché là-dedans, dans cet immense réservoir de choses qui étaient à l'intérieur de moi. Travailler dans des espaces qui me sont familiers me permet un certain nombre d'automatismes, de ne pas avoir à tout recomposer à chaque œuvre. Et donc d'inventer quelque chose.

yct Si les espaces dans ton travail sont familiers, ils apparaissent parfois singulièrement étranges à la personne qui regarde tes œuvres. Prenons *58 av. J.-C.*, une sorte de grand panorama que tu avais montré au Kunsthaus de Glaris en 2020. On ne sait pas à quel endroit du temps on se trouve : est-ce qu'on voit la nuit des temps ou la fin des temps ? Est-ce la Genèse ou l'Apocalypse ?

cb Depuis le début, mon travail a à voir avec les questions du temps et de l'espace, et cette appartenance à tous les temps est quelque chose qui m'accompagne depuis toujours. 58 av. J.-C. a été dessiné depuis Montet, près de Neuchâtel, sur la côte est du lac près d'Avenches. On y voit une grande partie du Jura, on aperçoit Genève et le Rhône, Bâle et la vallée du Rhin, mais le paysage est une reconstruction totale : il serait impossible d'observer, depuis un point de vue unique, toutes ces choses en même temps. J'ai choisi ce site où juste derrière le Jura a eu lieu la bataille de Bibracte, qui marqua la victoire des troupes de César sur les Helvètes. Le coucher de soleil était là, lorsque je dessinais. Je l'ai attendu. C'est le seul que j'aie jamais peint ! (rires). Je vois sans cesse les choses comme si elles existaient depuis un temps infini. Toutes les choses, même celles qu'on utilise, existent dans nos têtes et dans nos usages depuis très longtemps. Tout cela est très connecté : quand je peins un lieu, une chose, j'ai beaucoup de mal à les voir uniquement maintenant. Je les vois toujours à différents moments, mais en même temps. Des moments même futurs. La peinture est un vecteur. C'est un véritable véhicule qui permet de voyager. Elle est peut-être une manière d'atteindre une dimension plus large que celle dans laquelle nous vivons. Quand l'opération fonctionne, c'est comme si la peinture dilatait soudainement l'espace et le temps et qu'elle nous invitait, nous-mêmes qui sommes face à elle, à appartenir à tous ces temps, en même temps.

CAROLINE BACHMANN

Après un diplôme de graphiste aux Arts Décoratifs de Genève en 1988, elle a vécu à Barcelone puis à Rome avant de revenir en Suisse en 2003. Elle a été professeure et responsable du programme de peinture et de dessin à la Haute école d'art et de design (HEAD) à Genève de 2007 à 2022. De 2004 à 2014, elle a développé un travail collaboratif avec l'artiste suisse Stefan Banz. Ils ont fondé ensemble la Kunsthalle Marcel Duchamp (KMD) en 2009. En 2013, elle a entamé une recherche sur la peinture dans l'entourage de Duchamp: la découverte de peintres, plus ou moins marginaux et regroupés autour des dadaïstes américains du début du XX^e siècle, l'a guidée vers l'élaboration d'un nouveau langage pictural. Depuis, elle aborde les questions du temps et de la mémoire dans une pratique d'atelier très lente, travaillant toujours sur plusieurs sujets à la fois à la peinture à l'huile, par fines couches superposées. Elle peint des paysages (vues sur le lac Léman et les montagnes, la nuit ou tôt le matin), des portraits (femmes artistes actives en Suisse ou à l'étranger), des natures mortes (principalement des fleurs lui ayant été offertes) et des peintures historiques.

*1963, Lausanne

Vit et travaille entre Cully et Berlin

↗ carolinebachmann.com

YANN CHATEIGNÉ TYTELMAN

Curateur et auteur, il vit et travaille à Bruxelles. Son travail se concentre sur l'étude des histoires mineures et des contrecultures, des explorations intérieures et des politiques de l'obscurité. Il a été curateur associé à la Fondation KANAL à Bruxelles (2019–2021), responsable du Département Arts Visuels de la HEAD à Genève (2009–2017) et responsable de la programmation au CAPC Musée d'Art Contemporain à Bordeaux (2007–2009). En tant que critique, il a contribué à de nombreux ouvrages thématiques, catalogues et périodiques dont, entre autres *Mousse*, *Spike* ou

Frieze. Il a enseigné au sein de plusieurs écoles et universités, dont l'École du Louvre à Paris, la HEAD à Genève et Erg à Bruxelles. Depuis 2018, il est superviseur de PhD à la Royal Academy of the Arts à Oslo. Il est également curateur invité à Country SALTS, un nouvel espace situé à Bennwil près de Bâle, et qui a pour but de lier pratiques artistiques et formes de vie rurales. Au printemps 2022, il a obtenu une résidence à MORPHO, à Anvers, dans le cadre de laquelle il travaille à comprendre comment une exposition peut prendre la forme d'un roman, tout en se consacrant à une recherche sur la disparition de la nuit.



Caroline Bachmann

S
E
D

N
E
G
A
R
F
S
E
H
E
N
S

im Gespräch mit
Yann Chateigné Tytelman

Yann Chateigné Tytelman: Seit unseren ersten Begegnungen – in Cully, wo du mit Stefan Banz die Kunsthalle Marcel Duchamp (KMD) ins Leben gerufen hast, oder an der Hochschule für Kunst und Design (HEAD) in Genf, wo wir beide unterrichtet haben – hatte ich immer den Eindruck, dass du bewusst verschiedene Tätigkeiten gleichzeitig wahrnimmst: kuratorische Aktivitäten, Forschungsarbeiten, Unterrichten ... Gleichzeitig wird mir bewusst, dass du dich vor allem als Malerin definierst. Was hat das für eine Bedeutung für dich?

Caroline Bachmann: An einem bestimmten Punkt in meiner Arbeit habe ich bewusst den Entscheid getroffen, Malerin zu sein. Es war vielleicht schon am Anfang eine Idee – ich habe sehr frühe Erinnerungen daran, dass ich malen wollte –, doch den Entschluss, mich auf dieses Medium zu konzentrieren und nichts mehr anderes zu tun, fasste ich 2013 nach einem der Malerei gewidmeten Sabbatical. Ich sage «nichts mehr anderes», aber das ist natürlich nicht ganz richtig. Ich mache immer noch viele andere Dinge. Doch zu jenem Zeitpunkt fasste ich den rationalen Entschluss, durch die Malerei Dinge auszudrücken, die in einer anderen Form in meinen Arbeiten zwar bereits präsent, aber eingeschränkt waren, weil sie einem Ablauf und Plan folgen mussten. Mir schien das Werk nur eine Illustration der ursprünglichen Idee zu sein. Der Übergang von der Idee zum Objekt war immer an einen Entwicklungsprozess gebunden, an eine Realisierung in zwei Schritten. Durch die Auseinandersetzung mit Marcel Duchamp wurde mir das plötzlich klar. Ich merkte, dass sich ungewollt eine immer grösser werdende Distanz zwischen meiner Position und meinen Arbeiten bildete. Durch die Malerei habe ich gelernt, das fertige Ergebnis so weit wie nur möglich hinauszuzögern. Ich konnte es aufschieben, im Wissen, dass die Malerei die Führung übernehmen und mir die Entscheidung abnehmen würde. In einem kontinuierlichen Arbeitsprozess tauchten so bis fast in die letzte Minute laufend neue Hinweise auf.

yct Die Serie, die ich Seeansichten nennen würde, umfasst Bilder unterschiedlicher Grösse, die du im Atelier anhand von vorgängigen Notizen malst. Das sind rasche Skizzen, Angaben zu Farben und Licht, die durch das Beobachten der sich verändernden Landschaft, immer vom selben Blickwinkel auf

den Genfer See aus, entstehen. Die Vorbereitung scheint hier wesentlich zu sein und erlaubt fast gleich viele Variationen wie tatsächlich gemalte Bilder. Wie viel Freiheit oder Improvisation lässt du dir dabei?

cb Es gibt überhaupt keine Improvisation. Wenn ich von einer Zusammenarbeit zwischen der Malerei und mir spreche, dann spreche ich von einem Plan, der unvollendet ist, bis ihn die Malerei entworfen hat. Die Zeichnungen sind anfängliche Formen und Bestandteile. Sie enthalten bereits ein gewisses Mass an Empfindungen oder Emotionen. Sie weisen Spannungen auf, mit denen ich etwas anfangen kann. Es ist ungefähr so, wie wenn man fischen geht. Ich warte ab, was passiert, und sehe etwas Interessantes. Es ist eine Art Verlangen. Die Zeichnungen entstehen mit Bleistift. Es liegen ihnen nur drei Elementen zugrunde: der See, der Himmel, die Berge. Wie die Malerei jedoch aussehen wird, davon habe ich keine Ahnung. Dieses Vorgehen ist für mich eine Art Problemstellung: Die Daten sind auf dem Papier; ich habe eine leere Leinwand vor mir, mehr oder weniger vorbereitet. Wie sich diese Dinge aber auf die Malerei übertragen werden, bleibt eine offene Frage. Nichts ist im Vorhinein klar. Es ist ungefähr so, wie wenn man einen Bogen spannt: Man wählt eine Richtung, doch man hat keine Ahnung, was daraus wird. In dieser Hinsicht ist die Malerei extrem flexibel und gleichzeitig voller Möglichkeiten, Vorschläge und Probleme.

yct Du hast in deiner Arbeit eine fast wissenschaftliche Beziehung zur Beobachtung, in dem Sinne, dass die Malerei für dich eine Art zu sehen oder die Konstruktion eines optischen Instruments ist, das dir erlaubt, Dinge ans Licht zu bringen, die durch andere Techniken unsichtbar bleiben würden.

cb Die Malerei ist aus einer grossen Frustration entstanden: der Fotografie. 2009 habe ich aus Anlass eines Symposiums zu Marcel Duchamp und zum Forestay-Wasserfall mit Stefan die KMD in Cully gegründet. Diese kleine Kunsthalle, die am Anfang eine rein «konzeptuelle» Institution war, bietet Kunstschaffenden noch heute die Gelegenheit, ihre Arbeiten in einem Mini-Museum am Ufer des Genfer Sees als Hommage an *La Boîte-en-valise* auszustellen. In diesem Jahr hatten wir *What Duchamp Abandoned for the Waterfall* realisiert. Ein Projekt, in dem wir uns auf die Spuren des Künstlers während seines Besuchs in der Schweiz begaben.

Damals machte er die Aufnahme des berühmten Wasserfalls in der Nähe von Chexbres im Lavaux, die Teil des Werks *Étant donné*s: 1. *La chute d'eau*, 2. *Le gaz d'éclairage* wurde, an dem er von 1946 bis 1966 arbeitete. Wir fotografierten die Elemente, denen er den Rücken zugedreht hatte: den See, den Himmel, die Berge und die konstante Veränderung der Formen und Farben. Das war die erste Arbeit, die wir in Cully realisierten, wo sich noch heute mein Haus und mein Atelier befinden. Aber die Fotografie ist ein extrem frustrierendes Medium: Als ich mir unsere Arbeit anschaute, war alles, was ich an der Landschaft interessant fand, verschwunden, und alles, was ich eliminieren wollte, war noch da. Die Malerei hat mir eine vollkommen neue Freiheit gegeben und mir erlaubt, Empfindungen in den Vordergrund zu rücken, die ich unendlich weiterentwickeln kann.

yct Welches waren deine «ersten» Malereien?

cb Begonnen habe ich mit dem, was ich die «Porträts der Amerikaner» nenne. Zum Zeitpunkt unserer Recherchen zu Duchamp zwang mir die Zusammenarbeit mit Stefan einen Arbeitsrhythmus auf, der mir nicht mehr zusagte. Er arbeitete sehr schnell. Ich hingegen hatte Lust, mir viel mehr Zeit zu nehmen. Ich hatte schon über Methoden nachgedacht, wie ich Werke auf extrem langsame Art realisieren konnte. Als ich mir bei unseren Recherchen bewusst wurde, dass Duchamp die Malerei liebte, fragte ich mich, was ihn inspiriert hatte. So bin ich auf den eigentümlichen Künstler Louis Michel Eilshemius aufmerksam geworden, den Duchamp wiederentdeckt und 1917 ausgestellt hatte. Die KMD hat übrigens eine umfassende Monografie über seine Arbeit herausgegeben. Über ihn habe ich angefangen, mich für andere Künstler zu interessieren, denen er nahestand und die ihn porträtierten, wie Marsden Hartley, Albert Pinkham Ryder und andere. So konnte ich eine Gruppe von Künstlern bilden, die alle zwischen 1835 und 1885 geboren wurden und spätestens 1940 gestorben sind. Sie erlebten den Wendepunkt in der europäischen Malerei nach dem Impressionismus, der über den Kubismus zur Abstraktion führte. Sie blieben aber einer male-
rischen Tradition treu, die mit der Philosophie von Ralph Waldo Emerson – dem amerikanischen Transzendentalismus – verbunden war; eine Bindung zur Natur und eine Art von Spiritualität, die mich sehr interessierten. Ich sah darin eine Kunst, die mehr mit Gefühlen

als mit einer Art des Sehens verbunden ist. Ich befasse mich mehr mit einer Art inneren Sicht als mit der Optik im Sinne eines Instruments zur Erfassung der Realität. Ich beobachte sozusagen, was die Landschaft in uns berührt, um eine Art Sicht auf die Welt zu projizieren. Mit den Porträts dieser Künstler habe ich die Grundlage für ein System gebildet, und dies übrigens exakt zum Zeitpunkt meiner ersten Seeansichten.

yct Hast du die Malerei also autodidaktisch gelernt?

cb Ich habe sie mir selbst beigebracht, als ich noch mit Stefan arbeitete. Er wollte eine Malerei in einer seiner Ausstellungen zeigen und fragte mich, ob ich diese machen könne. Ich hatte noch nie ein figuratives Bild gemalt! Bei der Arbeit an diesem Bild – damals in Acrylfarben – bekam ich Lust dazu, die Ölmalerei auszuprobieren. Ich bat also einfach einen Maler, mit dem ich befreundet bin, mich in ein Geschäft zu begleiten. Er hat mir genau gesagt, was ich kaufen sollte: zehn Tuben Farbe, vier Pinsel, Terpentin ... und schon ging es los! Es gab damals noch keine Tutorials aus dem Internet. Deshalb vertraue ich auch meinen Studierenden ... man kann aus fast nichts wirklich viel machen! (lacht) Und wenn es etwas Magisches in der Malerei gibt, dann ist es die Unabhängigkeit. Man kann alles selbst machen. Gibt es ein Problem, löst man es. Unsere Hände fühlen die Dinge auf eine gewisse Weise, und wenn ich eine Idee habe, kann ich sie sofort umsetzen, ohne dass ich dafür irgendjemanden brauche.

yct Was hat dich am Anfang inspiriert?

cb Ich habe die Malerei durch die Künstler der italienischen Frührenaissance entdeckt. Als ich beschloss, mit Grafik aufzuhören, wohnte ich in Barcelona. Ich bin nach Rom umgezogen. Ich nahm mir vor, mich der Kunst zu widmen. Ich habe angefangen, mich umzuschauen, und das war ein wichtiger Moment der Entdeckung. In einem Buch über italienische Kunstgeschichte, das damals in den Schulen verwendet wurde – und das ich seither leider verloren habe –, habe ich zum ersten Mal die Kunst der italienischen Frührenaissance gesehen. Ich war wie vom Blitz getroffen! Ich nehme an, dass die populären amerikanischen Maler des 19. Jahrhunderts, die mich auch sehr interessieren, von der italienischen Frührenaissance inspiriert waren. Viele von ihnen wurden in Europa ausgebildet. Ich glaube, dass wir diesen Ursprung teilen, den man sowohl bei mir als

auch bei ihnen findet. Ich habe einfach ihre Haltung jener der Italiener hinzugefügt, um von ihrer Geschichte auszugehen und gewissermassen meine eigene Arbeit zu konstruieren. Dadurch konnte ich einen Weg finden, die europäische Avantgarde zu umgehen. Meine Bildsprache widerspiegelt auch die Fragestellungen einer Person, die in der Schweiz aufgewachsen ist, Reisen unternommen hat, die viele Dinge sieht. Sobald ich akzeptierte, dass ich von meinem Umfeld geprägt bin, hat sich mein Geschmack geformt. Ich fragte mich, wie ich von der Erde, aus der ich gewachsen bin, profitieren konnte. Etwas ist zum Vorschein gekommen: die Präzision. Ich wurde mir bewusst, dass ich eine genaue Person bin, und dass dies eine typisch schweizerische Eigenschaft ist, die mich zum Gespött aller meiner Freundinnen und Freunde, Kolleginnen und Kollegen in Barcelona und Rom machte ... (lacht)

yct Man kann in deiner Arbeit tatsächlich eine besondere Spannung zwischen der Genauigkeit, dieser Präzision, von der du sprichst, und einer gefühlvollen, ja träumerischen Dimension ausmachen. Deine Bilder haben nämlich nichts Kaltes oder Distanziertes.

cb Als ich mich mit den amerikanischen Künstlern befasste, habe ich sofort alles verworfen, was einer Form von Realismus entspringt. Ich war überhaupt nicht an der Beziehung der Malerei mit der Materialität, den Flächen interessiert. Ich glaube, dass ich eine viel globalere Sicht habe: Für mich sind ein Kissen, ein Blatt oder eine Wolke praktisch das Gleiche. Ich habe keinen grossen Bezug zur Spezifität. Ich fühle mich viel mehr zu dem hingezogen, was die Dinge gemeinsam haben. Ich denke daran, wie sie über ihre Formen miteinander in Einklang stehen, an die Gefühle, die sie auslösen, aber auch an die Art, wie sie miteinander in Beziehung treten.

yct Deine Arbeit hat mit einer Serie von historischen Künstlerporträts begonnen und geht heute mit einer laufenden Serie von zeitgenössischen Künstlerinnen weiter, denen du nahestehst und die du porträtiert. Ist dies eine Art, mit ihnen in ein Gespräch zu treten, Konstellationen zu schaffen, in denen du deine eigene Position einbringst?

cb Absolut! Ich mache das seit meinen frühesten Arbeiten. Vielleicht hat es damit zu tun, dass ich ein Einzelkind bin und mir eine grosse Familie erschaffen möchte? Auch wenn ich es liebe,

alleine zu arbeiten, stehe ich doch gleichzeitig pausenlos in Verbindung mit anderen Menschen. Diese inneren oder realen Dialoge mit Kunstschaffenden sind für meine Arbeit wesentlich.

yct Du bestehst auf der Tatsache, dass deine Malerei gegenständlich ist.

cb Ich habe diese Richtung sofort gewählt. Ich kannte den Minimalismus und die Architektur sehr gut; beides Themen, die mich schon immer sehr interessiert haben. Aber ich muss zugeben, ich wusste nicht, wie ich das, was ich sah, noch hätte besser machen können. Ich hatte hingegen das Gefühl, dass es im Bereich des Gegenständlichen noch Arbeit gibt ... (lacht) Vielleicht ist es auch, weil es zu diesem Zeitpunkt niemanden interessiert hat. Ich habe angefangen, Duchamp zu betrachten, insbesondere *Étant donnés*, ein durch und durch theatralisches und erzählerisches Werk, das zu einem Zeitpunkt entstand, als die meisten damaligen Kunstschaffenden sich auf die Reduktion und die Abstraktion konzentrierten. Heute kann ich dank der Figuration die Unterschiede zwischen dem, was man in der Malerei sieht, und dem, was man im Leben kennt, aufzeigen. Am Ende ist es etwas sehr Rationales: Wenn man etwas repräsentiert, sieht man sofort, dass es nicht dem entspricht, was man in der Realität kennt. In dieser Distanz, in der Diskrepanz zwischen unserer Kenntnis und der neuen Möglichkeiten, befindet sich das Werk. In dem Sinne, dass sich etwas über das bereits Bekannte stülpt. Meiner Ansicht nach ist das die Daseinsberechtigung des Werks. Nimmt man die Figuration aus dieser Gleichung weg, ist es nur noch ein Objekt. Man kann es als solches erkennen. Ein gegenständliches Werk ist nicht nur ein Objekt, sondern etwas, das unsere Wahrnehmung der Realität verschiebt.

yct Du sagst oft, dass die Zeit des Malens, diese langgezogene und formbare Zeit, auch eine Zeit des Nachdenkens ist. Als würde die Auflösung der Pigmente im Medium der Auflösung einer Zeit des Nachdenkens entsprechen. Deine Werke weisen also eine besondere Dichte auf, die aber unsichtbar bleibt.

cb Das stimmt genau. Die Bilder durchlaufen eine Art Reifungsprozess. Sie reifen nicht nur, während ich sie male, sondern auch, wenn ich nicht arbeite. Auch hier zeigt sich die Autonomie der Malerei. Sie macht uns selbstständig, ist selbst aber auch autonom. Es passieren Dinge in der Malerei, während sie sich ausruht.

Ich sehe es als eine Art Sedimentation. Wenn ich male, vermischen sich die Dinge, und dann ist es, wie wenn sie sich absetzen würden. In diesem Moment beginnt man zu sehen, was alles da sein muss. Dieser Erkennungsprozess braucht viel Zeit. Als ich an den Porträts der Amerikaner arbeitete, musste ich die Technik ändern. Ich wechselte von traditioneller Ölfarbe zu wasserlöslicher Ölfarbe und merkte, wie offen diese Technik ist. Das Bild konnte fortlaufend überarbeitet werden, und dies über sehr lange Zeiträume hinweg. Die Zeit, die Dauer, aber auch das Wetter machen für mich die Konstellation der Elemente aus, denen man gegenübersteht, wenn man eine Landschaft betrachtet – wie wenn ich die Seeansichten male. Durch sie bleibt alles in der Schwebel. Alles geht sehr schnell und ändert sich dauernd. Zum Zeitpunkt der Zeichnungen und Notizen gibt es eine enorme Spannung. Der Abstand zwischen dem Moment des Sehens und dieser Sedimentation ist also riesig. Das Absickern braucht viel Zeit, um am Schluss den Augenblick des ursprünglichen Gleichgewichts einzuholen – diese Flüchtigkeit. Die Malerei beginnt immer auf zwei Zeitebenen, jener der Schnelligkeit und jener der Langsamkeit. Und dann – wie eine Art Schlaufe – treffen sich die beiden Zeiten merkwürdigerweise wieder an einem gewissen Punkt der Arbeit, den man im Vorherein nicht kennen kann.

yct In deiner Arbeit gibt es tatsächlich eine zeitliche Konstellation. Indem du in Serien arbeitest, steigerst du die Zeitlichkeit um ein Vielfaches, du fragmentierst sie, indem du die Ansichten wiederholst, und du dehnt sie aus, indem du gleichzeitig an einer Vielzahl von Malereien arbeitest.

cb Für mich ist es interessant, so lange zu arbeiten, bis ich merke, dass etwas nicht mehr geht. Ich sehe die Malerei als eine Art konstante Destruktion, bis das Werk vollendet ist und etwas «funktioniert». Wenn ich eine Malerei auf die Seite lege, weil ich nicht mehr daran arbeiten kann, dann weiss ich, dass ich einen Monat später, wenn ich das Bild in meinem Atelier wieder hervornehme, erkennen werde, was funktioniert. Zum Zeitpunkt, an dem ich das Bild zur Seite lege, ist es aber unmöglich, das zu erkennen. Ich kann es dann nicht mehr sehen. Als ob die Sedimentation nicht nur in der Malerei stattfände, sondern auch in meinem Innern. Somit ist es wichtig, an mehreren Bildern gleichzeitig zu arbeiten. Dann habe ich immer irgendwo etwas zu tun.



- yct Wenn ich mir die Matrix deiner Arbeit vorstellen müsste, würde ich an die Seeansichten denken. Die Struktur, die Komposition ist immer dieselbe, aber das Ergebnis ist immer anders. Das ist eine Art Manifest oder Matrix.
- cb Das war eine wahrhafte Entdeckung. Als wir nach Cully zogen, wurde mir bewusst, dass ich mit dieser aussergewöhnlichen Landschaft etwas machen muss. Ich hatte das Gefühl, diese Erfahrung umsetzen zu müssen. Es brauchte Mut: Es war nicht selbstverständlich, in den Nullerjahren mit der Landschaftsmalerei zu beginnen. Diese unendliche Erneuerung der Möglichkeiten ist obsessiv geworden. Eine Sucht. Je mehr ich meine Aufmerksamkeit einschränke, desto mehr Möglichkeiten eröffnen sich. Die Elemente sind ziemlich beschränkt: die Berge, die horizontale Wasseroberfläche, der Himmel, die Sterne, die Wolken darüber. Es ist schon mehrmals vorgekommen, dass jemand mein Atelier besucht und nach einer Stunde sagt: «Das ist ja eigentlich immer die gleiche Landschaft!» (lacht) Ich vergesse oft, das zu erklären. Vielleicht weil es am Anfang nicht meine Absicht war, von einem Standort zu sprechen oder etwas zu wiederholen. Die erste Malerei hat mich dazu gebracht, eine zweite machen zu wollen, und so ist es weitergegangen. Das Unbekannte hat sich im Laufe der Arbeit Schritt für Schritt ausgedehnt. Und je unbekannter die Dinge, desto interessanter. Das erzeugt ein seltsames Phänomen, das dem Wiedererkennen entgegensteht. Je mehr ich male, desto weniger habe ich den Eindruck, den Ort zu kennen. Und umso mehr scheint es mir interessant zu sein, ihn zu entdecken.
- yct In deiner Malerei gibt es einen sichtbaren Teil und einen unsichtbaren Teil. Diese stützen sich auf den Dialog zwischen dem flüchtigen Gleichgewicht der Elemente, aus denen die Landschaft besteht, und der tiefgründigen Zeit der Introspektion, der Ergriffenheit.
- cb Es gibt tatsächlich eine meteorologische Dimension in diesen Bildern. Ungefähr so, als wenn eine externe Zeit und eine interne Zeit aufeinandertreffen. Dass ich male, erlaubt mir, eine bestimmte Art von Emotionen, Geistesblitzen und Momenten absoluter Klarheit abzurufen. Ich stelle beim Malen eine Verbindung mit den Empfindungen her, die ich zum Zeitpunkt der vorgängigen Notizen gespürt habe. Denn die Empfindung ist immer da. Sie ist in

unserem Alltag nur unmerkbar geworden. Ich spüre sie von neuem, sobald ich die Arbeit aufnehme, sobald ich vor der Malerei stehe.

yct Ist die Darstellung von Rahmen in deinen Bildern eine Art, Distanz zu diesem allgemein bekannten Element der Landschaftsmalerei zu schaffen?

cb Überhaupt nicht! Der Rahmen ist im Laufe der Serie entstanden. Was mich beim Malen oft interessiert, ist die Beziehung zwischen dem rechten Winkel und der Fläche. Denn die topografische Konfiguration des Orts, an dem ich lebe und male, weist einen See, Berge, einen Himmel und Wolken auf. Diese Elemente, wie bei allen Horizonten, erzeugen eine Serie, eben von Horizontalen, die das Blickfeld unterteilen. Und am Anfang trat die Energie dieser Konfiguration wegen der Linien am Rande der Malerei rechts und links hinaus. Das stellte mich vor ein Problem. Ich suchte die Senkrechte, die bereits durch die Präsenz des Rhonetals und die lange gerade Reihe der Berge angedeutet war, jedoch nicht ausreichend, um die Energie der Landschaft einzubehalten. Als ich entdeckte, dass Eilshemius Rahmen in seinen Bildern malte, hatte ich die Lösung gefunden! Ich habe diese Vorgehensweise ganz einfach übernommen. Der Rahmen hält die Malerei zusammen. Die Zeit ist nicht mehr linear. Schon in meinen ersten konzeptuellen Arbeiten habe ich mich für Vorgehensweisen interessiert, um Passagen zu schaffen, die die Dinge und die Zeit miteinander verbinden, sie synchronisieren, um sie übereinanderliegend wahrnehmbar zu machen anstatt linear. Eine Art, Verbindungen in der Zeit zu schaffen, die nicht chronologisch sind. Die alle Zeiten miteinander vermischen.

yct Der Rahmen ist auch eine Art, den Blick in eine Richtung zu lenken. In etwa wie ein Sucher.

cb Es ist erstaunlich, denn mir wird bewusst, dass ich mich mit diesen Fragen bereits vor 25 Jahren in meiner Arbeit zur fotografischen Brennweite befasst habe: Wenn du den Blickwinkel enger machst, weitet er sich durch einen der optischen Grundsätze aus. Blickt man durch ein Schlüsselloch – oder ein Loch in einer Tür, um nochmals Duchamp zu erwähnen –, wird die Wahrnehmung verstärkt. Es ist paradox, dass die durch eine Einrahmung betrachtete Fläche im Vergleich zu jener ohne diese Verengung an Bedeutung gewinnt. Die Malerei wird zum optischen Instrument, durch das sich unendlich viele Möglichkeiten ergeben.



- yct Wenn man über den Sinn dieses Rahmens spekulieren möchte, könnte man auch sagen, dass deine Seeansichten metaphorisch gelesen werden können. Eine Art, die Geschichte wie eine Landschaft zu sehen oder die Malerei selbst durch das Guckloch zu beobachten.
- cb Ja! Als Kunstmalerin hat man immer den Anspruch, in die Geschichte eingebunden zu sein. Man will mit der Malerei in einen Dialog treten, weil man von ihr begeistert und fasziniert ist. Die Arbeit mit dem See ist fast so, als wenn man den Eiffelturm malt. Es ist im gleichen Mass kompliziert, weil es nicht nur die grosse Geschichte und die kleineren Geschichten gibt, sondern auch noch die Landschaft an und für sich. Als ich angefangen habe, Landschaften zu malen, bedeutete das schon, gegen den Strom zu schwimmen. Indem ich nun aber Landschaften male, die so oft betrachtet werden, kämpfe ich gegen ein doppeltes Klischee an. Wenn uns diese Landschaften jedoch derart berühren, dann muss es im Inneren eine gewisse Eigenschaft geben, die über diesen spezifischen Ort hinausgeht. Es existiert eine Art Konsens darüber, was an diesen Phänomenen interessant ist. Vielleicht glauben die Leute deshalb, dass ich Sonnenuntergänge male – dabei ist es die Morgendämmerung. Für mich ist es sehr wichtig, dass es sich um den Tagesanbruch handelt. Die Morgendämmerung offenbart etwas, das in keinem Sonnenuntergang existiert. Wie kann ich das noch kostbarer machen? Es ist ähnlich, wie Blumen zu malen. Ich interessiere mich für Blumen; eine Blume ist etwas sehr Schönes. Aber was kann ich damit anfangen? Das ist die echte Herausforderung.
- yct Die Morgendämmerung ist auch ein Sinnbild für den Neuanfang. Als würden die Würfel mit jeder Malerei, mit jeder Landschaft, neu fallen, und der Blick würde aufs Neue in Bewegung gesetzt werden.
- cb Ich wurde 1963 geboren und war zwanzig Jahre lang mit dem in der frankofonen Kultur geführten Diskurs über den angeblichen Tod der Malerei konfrontiert. Wäre ich in London geboren, wäre die Situation vielleicht anders gewesen. Aber ich wurde in der französischsprachigen Schweiz geboren. Die französischsprachige Schweiz richtet sich nach Frankreich aus, und Frankreich hatte beschlossen, dass die Malerei tot war. Die Diskussion mochte ausgedorrt sein, war aber dafür umso interessanter.

- yct Die von dir verwendete Bildsprache ist sehr präzise, sehr klar und gleichzeitig auch sehr schematisch.
- cb In meiner Arbeit ist alles sehr einfach. Manchmal habe ich den Eindruck, monochrome Bilder zu malen. Aber in Form von Wolken oder einem See. Es widerspricht zwar dem, was ich vorher gesagt habe, aber ich glaube, dass ich mit der Malerei ziemlich abstrakte Dinge zeigen möchte. Allerdings durch die Figuration, durch die Materie, die Flächen, die Malerei selbst ... Ich versuche, in der Malerei zu sein, wenn ich male. Und auch die Person, die sich das Bild anschaut, soll darin eintauchen können. Die Vereinfachung des Strichs, der Formen ist eine Art, die Beziehungen zwischen den Dingen ans Licht zu bringen. So wird die Komposition der Welt selbstverständlich.
- yct Wie du bereits gesagt hast, ist deine Arbeit im Atelier eine einsame Angelegenheit. Diese Einsamkeit ist für dich kostbar und für deine Arbeit notwendig. Es scheint, dass du durch das Unterrichten gleichzeitig eine nach aussen gewendete Praktik entwickeln konntest.
- cb Das ist das Prinzip der kommunizierenden Gefässe oder vom Gleichgewicht, das sich installiert hat. Aber eigentlich ist es umgekehrt verlaufen. Die Tatsache, dass ich Professorin wurde, hat meine Verfügbarkeit stark eingeschränkt. Das hat paradoxerweise dazu geführt, dass ich langsamer wurde. Ich hatte weniger Zeit für meine Arbeit im Atelier und ich wurde mir bewusst, dass ich mehr Zeit dafür wollte. Ich habe mich gefragt, in welchem Verhältnis das Tempo des Malens und die Produktion stehen sollen. Ich hatte keine Lust mehr, meine Arbeit mit der Realisierung von Objekten gleichzusetzen. Ich hatte den Eindruck, je mehr Zeit ich mit einer Malerei verbringe, desto weniger wird sie zu einem Objekt und umso mehr zu einer Erfahrung, einem Leben, einem Gedanken. Alles, ausser einem Objekt. Ich glaube auch heute noch an diese Kraft der Malerei.
- yct Du wolltest auch, dass dein Unterricht auf kollektive Weise stattfindet.
- cb Mir ist rasch klar geworden, wie wichtig der Aspekt der Zusammenarbeit beim Unterrichten ist. Ich hatte diesen Gedanken gewissermassen mit mir nach Genf mitgenommen. Wenn ich sage, dass ich Autodidaktin bin, dann stimmt das zwar. Ich muss

aber präzisieren, dass ich während der Zeit in Rom mit vielen Künstlerinnen und Künstlern in Kontakt stand, insbesondere durch das Kollektiv Oreste, in dem ich Ende der Neunzigerjahre aktiv war und das insbesondere Residenzen anbot. Dieses Projekt hat mir gezeigt, wie bereichernd und prägend der Austausch, die Präsenz von Menschen, das Zusammensein – auch wenn man andere Dinge macht als Kunst oder Unterrichten – für die Persönlichkeiten und Praktiken sind. Diese Erfahrung war so wichtig für mich, dass ich sie sofort in den Kontext des Malateliers der HEAD, für das ich gemeinsam mit Peter Roesch verantwortlich war, einbrachte. Peter und ich waren auf der gleichen Wellenlänge. Er hatte einen offenen Geist und war sehr tolerant gegenüber den verschiedenen Individuen und Persönlichkeiten im Umfeld des Programms.

ycb «Das Atelier» nahm eine Dimension an, die ziemlich weit von der akademischen Definition entfernt lag. Es schien, als sei die Freiheit der Motor eurer Pädagogik. Die Zeit, die langsame Entwicklung einer Arbeit, die Erkenntnis an und für sich: all das verkörperte auch euer Arbeitsort. Er lag unter dem Glasdach des 4. Stocks am Boulevard Helvétique, wo sich die Schule seit ihrer Gründung Anfang des 20. Jahrhunderts befand, und erinnerte an ein grosses Gewächshaus.

cb So gesehen war alles willkommen, was von der Arbeit ablenken konnte. Es gibt Momente im Atelier, in denen man konzentriert ist, etwas entwickelt oder ausprobiert. Es gibt aber auch viele Momente, in denen man Zeit verliert. Ich finde aber, dass diese «verlorene» Zeit im Atelier gewonnene Zeit ist. Das funktioniert aber nur, wenn eine Präsenz vorhanden ist. Das war unser Leitmotiv: «Ohne Präsenz kein Austausch.» Die Tatsache, dass alle zusammen waren, sich trafen, die Arbeiten miteinander in einen Dialog treten konnten, die Mahlzeiten gemeinsam eingenommen wurden, man zusammen lesen und Musik hören konnte, machte es aus, dass das Ökosystem praktisch von selbst funktionierte. Wir mussten aber auch auf vieles achten, um dieses Umfeld harmonisch zu gestalten. Die Präsenz, alles, was rings um die Arbeiten geschah, und die «produktiven» Zeiten erlaubten es, dass sich Persönlichkeiten und Arbeiten auf die jeweils für sie adäquate Art entwickeln konnten. Es war ein Experimentieren. Wenn es den jungen Kunstschaffenden gelingt, in ihrem Innern etwas Echtes zu



erkennen, dann täuschen sie sich nicht. Das bezieht sich auf das, was man anschaut, was man isst, was man denkt, was man hört, aber auch was man nicht mag und was einen nervt ... Auf diese wichtigen Dinge zu achten, setzt voraus, dass man sie nicht aufdrängt, sondern bewusst kultiviert. Dazu gehört auch, dass man gewisse negative Dinge ausschliesst, wie das Konkurrenzdenken unter anderem.

yct Die Autonomie eures Projekts, die einzigartige Organisation, das soziale Denken werden die Geschichte der Schule und darüber hinaus die Geschichte des Unterrichtens in der Schweiz sicherlich prägen, davon bin ich überzeugt. Euer Atelier hatte aber trotzdem nichts Utopisches an sich, keine grossen Diskurse, keine unrealisierbaren Projekte. Es war alles sehr praktisch.

cb Ja, es war sehr konkret! Wenn man in einem Malatelier unterrichtet, hat man das Glück, dass alles vorhanden ist. Man ist von den Objekten und den Menschen, die sie schaffen, umgeben. Man kann den Raum so organisieren, wie man es sich wünscht. Das inhärente Chaos eines Ateliers ist eine ausserordentliche Inspirationsquelle. Unser urbanes Leben mit dem Versuch, Ordnung zu schaffen, lässt uns zu schnell vergessen, wie steril aufgeräumte und rentable Räume sind. Zugegeben, mit Unordnung umzugehen, ist nicht einfach, aber es ist etwas Grundlegendes. In Künstlerateliers macht man diese Erfahrung täglich. Im schulischen Umfeld erhält so jede Person die Möglichkeit, sich frei zu entfalten. Ein Prozess, der Ungeahntes entstehen lässt. Es ist kaum vorstellbar, wie sehr sich Menschen innerhalb von wenigen Jahren verändern können, wie sich der Charakter festigt, wie Lichter aufgehen. Diese freie Entwicklung hängt vom Umfeld ab. Das ist nichts Theoretisches, auch wenn die Denkweise natürlich eine wichtige Rolle spielt. Es beruht darauf, wo die Objekte stehen, wie die Mauern ausgerichtet sind und welche Farben vorkommen. Es beruht auf der Atmosphäre. Auf dem, was man macht und wie man es macht. Der Ort war tatsächlich sehr schön, aber er hätte genauso gut auch hässlich sein können. Das wäre kein Problem gewesen. Es ist keine Frage der Ästhetik, sondern die Frage, wie man in einem Raum lebt. Es war eine hohe Präzisionsarbeit. Auch wenn es manchmal nicht den Anschein machte ... (lacht)

- yct Der Ort ist ein zentraler Aspekt deiner Arbeit. Dein Haus am Seeufer; als ich es zum ersten Mal besuchte, hatte ich den Eindruck, dass die Malerei schon da war, bevor du überhaupt gemalt hast. Deine Ateliers in Cully, in Berlin, wo du deine Malereien jedes Jahr während mindestens einer Jahreszeit ruhen lässt und dann wieder aufnimmst und fertigstellst oder zyklisch weiterführst. Aber auch der Ort im Freien, die Landschaften, die du auswählst und heute auch durchschreitest, in einer Serie von monumentalen Werken, die gewissermassen historische Landschaften sind. Als ich *Chemin de croix*, ein Ensemble von 14 Gemälden in einer Kapelle am Doubs, vor ein paar Jahren zum ersten Mal sah, hatte ich den Eindruck, dich zu sehen, wie du in dieser Landschaft schreitest.
- cb Diese Frage habe ich mir in den vergangenen Monaten oft gestellt. Vor allem, weil man mir unter anderem Residenzen angeboten hat. Ich habe mich also gefragt, was es bedeuten könnte, woanders zu arbeiten. Weil die Arbeit tatsächlich tief mit dem Ort verbunden ist. Aber du wirst erstaunt sein, wenn ich dir sage, dass ich für die Arbeit an *Chemin de croix* kaum einen halben Tag am Ort verbracht habe. Dieses Werk, das ich 2018 für eine Einladung von L'art en Chapelles realisiert habe, hat seinen Ursprung in der Erinnerung an Wanderungen, die ich als Kind in den Walliser Alpen gemacht habe. Wir starteten jeweils um vier Uhr morgens und während wir durch die Nacht schritten, sahen wir den Sonnenaufgang über den Bergen. Dieses Ensemble von Gemälden beginnt somit genau vor der Morgendämmerung und endet nach 14 Stationen in der Nacht. Ich habe darin die Landschaft und ihre Entwicklung gemalt. Es ist sozusagen das, was die Person, die den Kreuzweg macht, hätte sehen können. Dabei hatte ich alles in zwei Stunden gesehen und gespeichert. Als ich den Zyklus dann malte, war ich gar nicht mehr vor Ort. Mehrere Monate später bin ich für die Hängung der Bilder an den Ort zurückgekehrt, und da wurde mir bewusst, dass alles, was ich gesehen hatte, auch in den Bildern war! Ich konnte sogar das gleiche Licht auf den Tannen wiedererkennen ... Ich traute meinen Augen nicht. Die Erinnerung ist etwas Faszinierendes. Was kann man über die Virtualität sagen? Das ist für mich gleichzeitig ein Potenzial und ein riesiges Problem: Wir sind da, für eine bestimmte Zeit, in einem Körper, in Räumen. Unser Körper

hat ein Potenzial an Wissen, das man verpasst, wenn man ihn ver-
gisst. Im Atelier ist alles, was unser Körper weiss, alles, was uns die
Sinne auch über das Sehen, Riechen und Fühlen hinaus als Zeichen
geben können, eine Goldmine. Genau deshalb ist das Atelier heute
so wesentlich, sei es für junge oder weniger junge Künstlerinnen und
Künstler ...

yct Deine Arbeit ist topografisch – man sieht oft Orte – und es
gibt auch eine besondere Topografie deiner Arbeit.

cb Vielleicht gibt es eine politische Dimension in meiner Art,
Orte zu schaffen, die aber nicht offensichtlich ist. Im Gegen-
teil. Ich denke, dass es mein Schicksal ist, auf die Welt gekommen zu
sein und an dem Ort aufzuwachsen und zu leben, an dem ich lebe.
Die amerikanischen Künstler, die mich interessieren, haben sich
auch gefragt, wie sie ihre Arbeit von der griechischen Mythologie
befreien können, während sie in Arkansas leben. So habe ich mir
die Frage gestellt, was ich als Person, die in einem gewissen Umfeld
lebt, mit dem Vorhandenen – meinem Körper, meiner Umgebung
– machen kann und wo sich mein Platz befindet. Aber natürlich
ohne jeglichen Patriotismus. Ich hatte diese Intuition, dass es in dem
mir Gegebenen und Bekannten Dinge gibt, die ich kenne, ohne mir
darüber vollständig bewusst zu sein. Und darin habe ich gesucht, in
diesem riesigen Reservoir, das sich in meinem Inneren befindet. In
Räumen zu arbeiten, die mir einigermassen vertraut sind, erlaubt
mir ein gewisses Mass an Automatismen, sodass ich nicht für jedes
Werk bei null anfangen muss. Und so etwas erfinden kann.

yct Wenn wir die Räume in deinen Arbeiten kennen, erscheinen
sie uns manchmal eigenartig fremd, wenn wir deine Werke
anschauen. Nehmen wir *58 av. J.-C.*, eine Art grosses Pano-
rama, das du 2020 im Kunsthaus Glarus ausgestellt hast. Man
weiss nicht, an welchem Ort der Zeit man sich befindet: Sieht
man den Beginn oder das Ende der Zeit? Ist es die Genesis
oder die Apokalypse?

cb Seit dem Anfang befasst sich meine Arbeit mit den Fragen zu
Zeit und Raum. Diese Zugehörigkeit zu allen Zeiten ist etwas,
das mich seit jeher begleitet. *58 av. J.-C.* wurde von Montet aus
gezeichnet, das am östlichen Ufer des Neuenburger Sees in der
Nähe von Avenches liegt. Man sieht einen grossen Teil des Jura,
man erkennt Genf und die Rhone, Basel und das Rheintal, aber

die Landschaft ist eine komplette Rekonstruktion. Es wäre unmöglich, von einem einzigen Punkt aus alle diese Dinge gleichzeitig zu sehen. Ich habe den Ort gewählt, wo genau hinter der Jurakette die Schlacht bei Bibracte stattfand, die den Sieg der Truppen von Cäsar über die Helvetier markierte. Als ich zeichnete, ging die Sonne unter. Ich habe auf den Sonnenuntergang gewartet. Es ist der einzige, den ich je gemalt habe! (lacht) Ich sehe die Dinge dauernd so, als würde es sie schon seit einer Unendlichkeit geben. Alles, sogar die Gegenstände, die wir benutzen, existieren schon seit sehr langer Zeit in unseren Köpfen und unseren Bräuchen. Alles ist miteinander verbunden: Wenn ich einen Ort oder einen Gegenstand male, fällt es mir schwer, diesen nur in der Gegenwart zu sehen. Ich sehe ihn immer zu verschiedenen Zeitpunkten, aber gleichzeitig. Sogar in der Zukunft. Die Malerei ist ein Vektor. Eine richtige Zeitmaschine. Vielleicht ist sie eine Art, eine grössere Dimension, als in der wir leben, wahrzunehmen. Wenn der Vorgang gelingt, ist es, als würde die Malerei den Raum und die Zeit auflösen und uns, die wir ihr gegenüberstehen, dazu einladen, allen diesen Zeiten anzugehören, und zwar gleichzeitig.

CAROLINE BACHMANN

Nach Abschluss des Diploms als Grafikerin an der Ecole des Arts Décoratifs in Genf 1988 lebte sie in Barcelona und anschliessend in Rom, bevor sie 2003 in die Schweiz zurückkehrte. Von 2007 bis 2022 war sie Professorin und Leiterin der Abteilung Malerei und Zeichnung an der Hochschule für Kunst und Design (HEAD) in Genf. Von 2004 bis 2014 war sie im Künstlerkollektiv mit dem Schweizer Künstler Stefan Banz tätig. Gemeinsam haben sie 2009 die Kunsthalle Marcel Duchamp (KMD) gegründet. 2013 hat sie mit einer Forschungsarbeit zur Malerei im Umfeld von Marcel Duchamp begonnen. Das Entdecken von relativ unbekanntem Malerinnen und Malern, die sich Anfang des 20. Jahrhunderts im Umfeld des amerikanischen Dadaismus bewegten, führte bei der Künstlerin zur Entwicklung einer neuen Bildsprache. Seither befasst sie sich mit Fragen der Zeitlichkeit und der Erinnerung. Ihre Arbeiten entstehen im Atelier nur langsam, indem sie feine Pinselstriche übereinander malt, und sie beschäftigt sich immer mit mehreren Ölmalereien gleichzeitig. Sie malt Landschaften (Ausblicke auf den Genfer See und die Berge, nachts oder frühmorgens), Porträts (in der Schweiz oder im Ausland tätige Künstlerinnen), Stillleben (hauptsächlich Blumen, die sie geschenkt bekommen hat) und Historienmalereien.

*1963, Lausanne

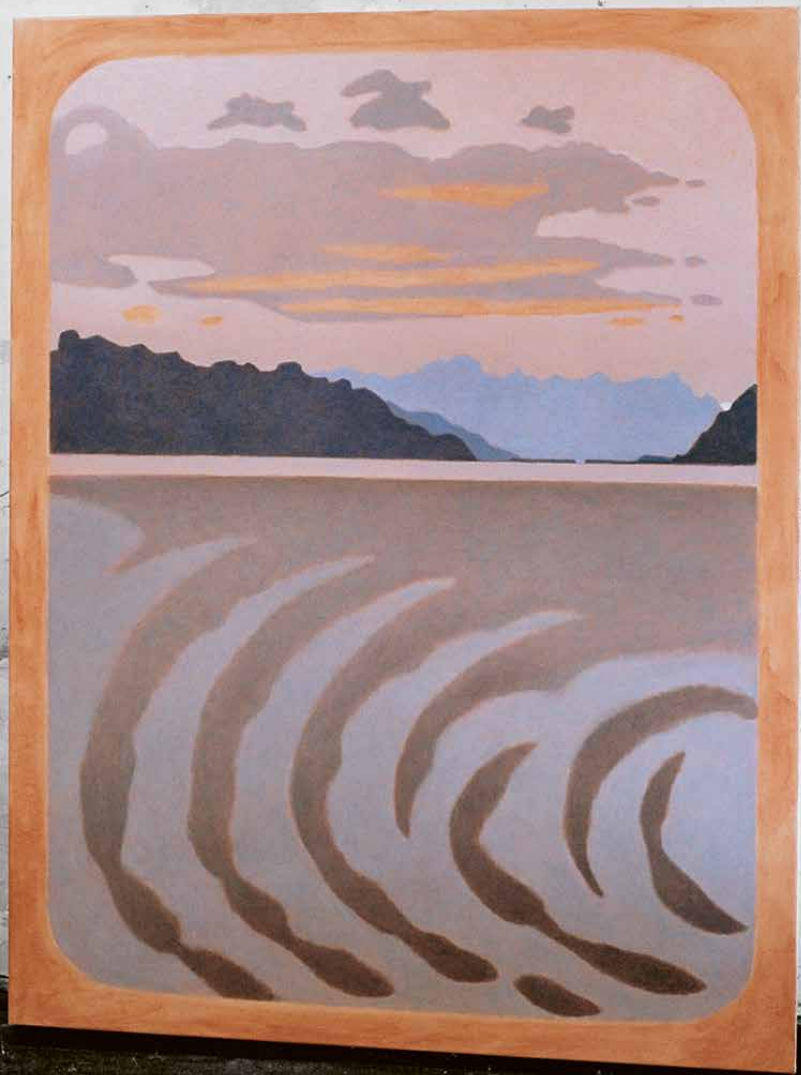
Lebt und arbeitet in Cully und Berlin

➤ carolinebachmann.com

Programmverantwortlicher am CAPC Musée d'Art Contemporain in Bordeaux (2007–2009). Als Kunstkritiker verfasste er Beiträge zu zahlreichen thematischen Publikationen, Katalogen und Magazinen, unter anderem *Mousse*, *Spike* oder *Frieze*. Er hat an mehreren Schulen und Universitäten wie der Ecole du Louvre in Paris, der HEAD in Genf und der Erg in Brüssel unterrichtet. Seit 2018 ist er PhD-Supervisor an der Royal Academy of the Arts in Oslo. Er ist ebenfalls Gastkurator bei Country SALTS, einem neuen Kunstraum in Basel-Landschaft, dessen Ziel die Verbindung von künstlerischen Praktiken und ländlichen Lebensformen ist. Im Frühling 2022 ist er in einer Residenz am MORPHO in Antwerpen, wo er an der Gestaltung einer Ausstellung in Form eines Romans arbeitet und sich der Erforschung des Verschwindens der Nacht widmet.

YANN CHATEIGNÉ TYTELMAN

Yann Chateigné Tytelman ist Kurator und Autor. Er lebt und arbeitet in Brüssel. Der Schwerpunkt seiner Arbeit liegt auf der Geschichte des Marginalen und der Gegenkulturen, der Erforschung des Inneren und den Strategien der Obskurität. Er war stellvertretender Kurator bei der Stiftung KANAL in Brüssel (2019–2021), Verantwortlicher der Abteilung Visuelle Künste an der HEAD in Genf (2009–2017) und



Caroline Bachmann

Q U E S T I O N S
I N A
C O N V E R S A T I O N

in conversation with
Yann Chateigné Tytelman

Yann Chateigné Tytelman: Ever since I first met you in Cully, where you and Stefan Banz were running the Kunsthalle Marcel Duchamp (KMD), or at the Haute école d'art et de design (HEAD) in Geneva, where we were colleagues, it seemed to me that you were deliberately engaging in multiple strands of activity: curating, researching, teaching. Yet I see that you define yourself first and foremost as a painter. What does that mean for you?

Caroline Bachmann: Being a painter was something I consciously decided to do at one point in my work. It could have been a starting point—I recall wanting to paint a very long time ago—but it was in 2013, after a sabbatical semester during which I conducted research into painting, that I decided to concentrate on that medium to the exclusion of everything else. I say everything else, but of course that's not entirely true. I'm still doing many other things. But at that moment I made a rational choice to rely on painting to express things that were present in my works in other forms. However, those forms imposed limitations on me: the need to programme, to come up with a plan. It seemed to me that the work was becoming an illustration of the starting point. The progression from the original idea to the finished object was always linked to a process of development, a realisation in two stages. That became more obvious to me when we started working on Marcel Duchamp. I realised that in spite of myself, a greater and greater distance was opening up between my position and my works. With painting, I discovered that you could postpone the final result as far as possible. I could delay it, safe in the knowledge that the painting would take over and decide for me. It would offer clues that would find their way into a continuous process of elaboration, right up to the last minute.

YCT In what I'd call the "lake views" series, the paintings, which are in various formats, are created in the studio using notes you've made earlier—rapid sketches, details of colours and lighting, which you record while you observe the changes in the landscape from a viewpoint that's always the same, overlooking Lake Geneva. The preparation is essential, it seems to me, and throws up almost as many variations as you end up painting views. How much freedom do you give yourself, and how much do you improvise?

cb There's no improvisation. When I talk about collaboration between the painting and me, I'm talking about a plan that doesn't have a final shape before it's constructed by the painting. The drawings are initial forms, ingredients. They already carry a range of sensations or emotions. They contain tensions that I know I can use to make something. It's a bit like going fishing. I wait to see what happens, and I notice something interesting. It's to do with desire. The drawings are done in grey pencil. They are based on just three elements: the lake, the sky above, and the mountains. But I have no idea how the painting is going to turn out. I see it as a problem-solving exercise: the data are on the paper, I've got a fresh canvas that's been more or less prepared, but the real question is how those things are going to be transcribed into painting. Nothing is resolved in advance. It's a bit like an archer drawing a bow: you choose a direction, but you have no idea where it's going to end up. In that respect, painting is extremely supple and full of possibilities, propositions and problems, all at the same time.

yct There's an almost scientific relationship to observation in your work, in the sense that for you, painting is a way of seeing, or constructing an optical instrument which allows you to expose things that other techniques wouldn't enable you to observe.

cb My turn to painting comes from a great frustration, which is photography. In 2009, Stefan and I set up the KMD in Cully, to accompany a symposium on Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall. That little Kunsthalle, which started out as a purely "conceptual" institution, is still there today, offering artists a chance to exhibit in a miniature museum, in homage to *La Boîte-en-valise*, on the shores of Lake Geneva. In 2006 we produced *What Duchamp Abandoned for the Waterfall*, a project in which we followed in the footsteps of the artist during his stay in Switzerland, when he took the photograph of the famous waterfall close to Chexbres in Lavaux, and which was included in *Given: 1. The Waterfall, 2. The Illuminating Gas*, which he worked on from 1946 to 1966. Then we photographed what he had turned his back on: the lake, the sky, the mountains and their constantly changing shapes and colours. It was the first work we did when we arrived at Cully, where I still have my house and my studio. But photography is an extremely frustrating medium: when I looked at what we'd produced, everything I found

interesting about the landscape had vanished, and everything I'd wanted to eliminate was still there. Painting enabled me to approach things in a totally different way. It allowed me to highlight the sensations, and to develop them without limits.

yct What were your "first" paintings?

cb I started with what I call the "portraits of Americans". When Stefan and I were researching Duchamp, my collaboration with him made me work at speeds that didn't suit me. He worked very quickly; I preferred to take much more time over things. I'd already thought about ways of working that would allow me to make pieces extremely slowly. Having realised during our research that Duchamp loved painting, I asked myself what he'd looked at. That put me on the trail of Louis Michel Eilshemius, a singular artist he discovered in 1917 and exhibited a number of times. Stefan, incidentally, went on to publish a major monograph on his work. Eilshemius led me to take an interest in other artists he was close to or who had painted his portrait, such as Marsden Hartley, Albert Pinkham Ryder and others. That allowed me to assemble a group of painters who were all born between 1835 and 1885, and died no later than 1940. They were contemporaries of a turning point in European painting after Impressionism, which led from Cubism towards abstraction. But they retained their ties to a pictorial tradition linked to the philosophy of Ralph Waldo Emerson, to American Transcendentalism, to a relationship to nature and a form of spirituality which interested me very much. I saw in it an art that was connected more to emotions than to a form of vision. I'm interested in what I'd describe as an inner vision rather than optics, in the sense of a tool for observing reality. In a way, I observe what the landscape touches in us, in order to project a kind of vision of the world. By making the portraits of those painters, I was laying down the basis for a system—at exactly the same moment, incidentally, as I started the series of lake views.

yct So you taught yourself to paint?

cb I trained myself while I was still working with Stefan, who wanted to include a painting in one of his exhibitions. He asked me if I could execute it. I'd never painted a figurative realist picture! Initially it was through executing that work, in acrylic at the time, that I developed a desire to paint in oil. I just asked a painter

friend to go with me. We went to a shop and he told me exactly what to buy: 10 tubes of paint, four brushes, some turpentine. And then it was up to me! There weren't any internet tutorials at that time. That's why I trust my students. You can really do a lot of things starting from almost nothing! (laughs) And if there's one thing that's magic about painting, it's its autonomy. You can do everything yourself. When there's a problem, you're there to solve it. Our hands feel things in a certain way, our eyes see in another way, and if I have an idea, something I want to do, I can do it immediately, without being dependent on anyone else.

yct What did you look at when you were starting out?

cb I discovered painting through the Italian Primitives. At the time when I decided to stop doing graphic works, I was living in Barcelona. I moved to Rome. I told myself I was going to devote myself to art. I started looking around me, and that was a fundamental moment of discovery. I saw the Primitives for the first time in a book on the history of Italian art that was used in schools at the time—and which, sadly, I lost afterwards. It was like being struck by lightning. I imagine that the popular American painters of the 19th century, who I was also very interested in, looked at the Italians. A lot of them trained in Europe. I imagine we have that source in common: you find it in their work, and you also find it in mine. I just added their posture to that of the Italians, starting out from their history to somehow construct my own work. That allowed me to find a path that circumvents the European avant-gardes. So my pictorial language comes from a need to question, as someone who grew up in Switzerland, who's travelled, and who sees lots of things. But when I accepted that I was going to be contaminated by my environment, that's when my taste took shape. I asked myself how I could take advantage of the soil that had nurtured me. Something resurfaced, and that thing was precision. I realised that I was a precise person, and that's a typically Swiss trait, which made me the butt of all my friends' and colleagues' jokes in Barcelona and then in Rome. (laughs)

yct You can certainly sense, in your work, a particular tension between neatness, the precision you talk about, and a sensitive or even dreamlike dimension. There's nothing cold or distant about your paintings.

cb When I studied the American painters, I immediately rejected anything that represented a form of realism. I was completely uninterested in the relationship between their painting and materiality, surfaces. I think I have a much broader vision: for me, a cushion, a leaf or a cloud is practically the same thing. I don't have much of an affinity with specificness. I'm much more drawn to what things have in common. I think about how they echo each other, through their forms, the sensations they generate, but also the way in which they relate to each other.

yct Your work opened with a series of portraits of historical artists, and it continues today with an ongoing series of contemporary female artists whom you're close to and whose portraits you also paint. Is it a way of conversing with them, marking out constellations in which you inscribe your own position?

cb Absolutely. I've been doing that since my very earliest works. Perhaps it's because I'm an only child and I'm trying to recreate a big family. At the same time, although I like working on my own, I'm constantly in touch with other people. The inner dialogues and real dialogues with those artists are essential to my artistic work.

yct You're keen to emphasise that your painting is figurative.

cb I immediately chose that direction. I was very familiar with minimalism and architecture, two things that have always interested me a lot. But I must admit I didn't see how I could do better than what I was looking at. On the other hand, I felt that there was still work to do in figuration. (laughs) Maybe it's because almost nobody was interested in it at the time. I started looking at Duchamp, and especially *Given*, which is a profoundly theatrical and narrative work created at a time when the majority of artists were concerned with reduction and abstraction. Today, figuration allows me to emphasise the difference between what you see in painting and what you know in life. In the end it's something very rational: when you offer a representation of something, you immediately see that it's not what you know in the world. It's in that distance, that mismatch between what we know and that new possibility, that the work is situated: in that feeling that something is laying itself on top of what you know. That's why

the work exists, in my view. If you remove figuration from the equation, all that's left is an object. You can identify it as such. A figurative work isn't just an object: it's something that displaces our perception of reality.

yct You often say that painting time, which is extended and malleable, is also thinking time. As if the way the pigments were diluted in the medium matched the dilution that gave you time for reflection. Your works are charged with a density that is specific and yet invisible.

cb That's very true. There's a kind of maturity at work in the paintings. They mature not just when I'm painting them but also when I'm not working. That's also where the painting's autonomy comes in. It makes us autonomous, but it's also autonomous in itself. Things happen in the painting when it's resting. I see it as a form of sedimentation. When I paint, things mix together, and then it's as if they're sinking to the bottom. And that's when you start to see everything that needs to be there. That process of revelation can only take place over such a length of time. It was when I was doing the portraits of Americans and had to change technique—I switched from traditional oil painting to painting with water-mixable oils—that I realised how open-ended that technique was. The paint could be reworked continuously over very long periods. Time, its duration, but also the weather, what I call the constellations of elements you're faced with when you look at a landscape, like when I'm doing the lake views, mean that everything is suspended. Everything is very fast, and it's changing all the time. There's an enormous tension at the point when you're doing the drawings and taking notes. There's a huge gap between the moment of the vision and that sedimentation, which needs all that time before it can ultimately reach the fraction of a second that is the moment of initial balance—that fleeting instant. Painting always starts out on two planes of time: a plane of rapidity and a plane of slowness. Then, bizarrely, the two times become looped together at a certain moment while you're working, and you can't know in advance when that will be.

yct In your work, time is effectively scattered around. You create multiple time periods by working in series, you fragment them by repeating points of view, and you extend them by working on a whole number of paintings at the same time.



cb What's interesting for me is to work until I realise that something is no longer right. I see painting as a form of constant destruction until the piece is finished, and something "works". When I set a painting to one side because I can't work on it any more, I'm aware that a month later, when I come back to it again in my studio, I'll know what works. But at the time when I leave it, what works is still impossible to discern. I can't look at it any more. It's as if the sedimentation were at work in the painting, but also inside me. That's why it's important to work on a number of paintings at the same time, because it means there's always something to do, somewhere.

yct If I had to identify the template for your work, I'd say it's the lake views. The structure and composition are always the same, but the result is always different. It's like a manifesto, or a template.

cb It was a total revelation. When we set up in Cully, I told myself I had to make something of that extraordinary landscape. I had a sense that I couldn't be given all that and not do anything with it. It took courage: starting to paint landscapes in the 2000s wasn't an obvious thing to do. Saying something new every time became an obsession, an addiction. The more I narrow my attention, the more possibilities open up. The elements are fairly limited: the mountains, the horizontal plane of the water, the sky, the stars, the clouds up above. More than once, someone has come to my studio and after an hour, said to me: "But actually, it's always the same landscape!" (laughs) I sometimes forget to point it out. Perhaps because at the beginning, I didn't set out to talk about a single place, or repeat something. A first painting made me want to paint a second one, and so on. The unknown expanded as my work progressed. And the more unknown things are, the more interesting it gets. That produces a strange phenomenon which is the opposite of recognition. The more I paint that place, the less I feel I know it. And the more interesting it seems to explore it.

yct In your painting, there's a visible part and an invisible part. They rest on the conversation between the fleeting balance of the elements that make up the landscape, and the profound time of introspection and emotion.

cb There's definitely a meteorological dimension in these paintings, in the sense that they bring an external time and an

internal time together. The act of painting allows me to reconstruct a certain kind of emotions, flashes of light, moments of absolute clarity. I reconnect with those momentary sensations through the drawings I make on the spot. Because the sensation is always there. It's just that it's become impossible to see in our everyday life. I'm in contact with it again as soon as I start work, as soon as I'm in front of the painting.

yct Is the presence of the frame in these paintings a way of creating a distance from the shared space of landscape?

cb Not at all! The frame appeared as the series progressed.

What interests me in painting is very often the relationship between the perpendicular and the surface. It just so happens that the topographical configuration of the place where I live and paint comprises a lake, some mountains, a sky and some clouds. Those elements, as with all horizons, produce a series of horizontals, which subdivide the field of view. And initially, the energy of that configuration leaked out to right and left, because of the lines at the edges of the painting. That gave me a problem. I was looking for the perpendicular, which was already suggested by the presence of the Rhone plain and the chain of mountains, but not enough to contain the energy of the landscape. When I learnt that Eilshemius painted frames in his paintings, I had my solution! I just adopted that approach. The frame holds the painting. Time is no longer linear. In my very first conceptual works, I was interested in ways of creating passages to connect things and times together, synchronise them and perceive them in a superimposed rather than linear way. It's a way of creating correspondences in time that are not chronological, one that mixes all the times up.

yct The frame is also a way of pointing the gaze in a particular direction. It's a bit like a visor.

cb It's amazing to think that I was tackling those questions in my work 25 years ago in relation to focus in photography: one of the principles of optics is that the more you restrict the field of view, the larger it becomes. Making it pass through a keyhole—or a hole in a door, to reference Duchamp again—amplifies perception. It's a paradox, as if the expanse you perceive inside the frame were smaller than what you see through that constraint. The painting works like an optical device. There's an infinite potential in that shift.

yct If we were to speculate on the meaning of that frame, we could also say that your lake views can be read as a metaphor, a way of looking at history as a landscape, or the painting itself with a narrowed field of vision.

cb Yes! As a painter, you always aspire to be part of a story. It's also because you're passionate about the painting, fascinated by it, you want to have a dialogue with it. And incidentally, working with the lake is almost like painting the Eiffel Tower. It's much more complicated because there's the big story and the minor stories, but there's also the landscape in and of itself. What's more, when I started, painting subjects of that kind was very much swimming against the tide. But painting landscapes that have been looked at so much was like confronting a cliché twice over. Even so, the only possible reason those landscapes can move us so much is that there's a particular quality inherent in them which goes beyond the precise location. There's a kind of consensus on how interesting these phenomena are, and perhaps that's why some people think I'm painting sunsets, when actually I'm painting dawns. For me, the fact that it's a sunrise is very important. There's a revelatory element about dawn that isn't there in any sunset. What can you do to make it even more precious? It was a bit like painting flowers. I'm really interested in that because flowers are such beautiful things. But what can you do? That's the real challenge.

yct Dawn is also an image of new beginning. It's as if with each painting, each landscape, the dice are cast again, and the gaze is set in motion once more.

cb I was born in 1963 and I faced 20 years of discourse in a French-speaking culture telling me that painting was dead. If I'd been born in London, the situation might have been different. But I was born in French-speaking Switzerland, which looks towards France, and France had decided that painting was dead. The context was a bit arid, but that only made it more interesting.

yct The pictorial language that you use is at once very precise, very clear, but also very schematic.

cb Everything in my work is very simple. I sometimes have the impression I'm painting monochromes, but in the shapes of clouds, or a lake. In a way, that contradicts what I said earlier, but I think the things I'm trying to reveal through my painting are



quite abstract. Except through figuration, via materials, surfaces, the painting itself . . . I try to be in the painting when I'm painting it. And to immerse the viewer in it too. Simplifying lines and shapes is a way of revealing the relationships between things. So the make-up of the world becomes self-evident.

yct Your studio practice, as you said, is a solitary affair; and that cherished solitude is necessary for your work. Teaching seems to have enabled you to develop a parallel practice that's turned outwards.

cb There's a principle of interconnection or balance that's come into play. But in fact, it's the other way round. Becoming a teacher has drastically reduced my availability, and that, paradoxically, is what prompted me to call a halt. I had less time for my work in the studio and I realised that I wanted to make it last longer. So I began thinking about the relationship between the long time of painting and of production. I didn't want my work to be about making objects any more, and I had the impression that the longer I spent on a painting, the less it would become an object. The more I extend time, the more the painting becomes an experience, a life, a thought. Anything but an object. I still believe in that power of painting today.

yct You also wanted your teaching to be done collectively.

cb The collaborative dimension of teaching became obvious to me very quickly. To some extent, I'd brought it with me to Geneva. When I say I'm self-taught, it's true, but it's important to say that I've spent time with a lot of artists, especially when I was living in Rome, through the Oreste project, which I was involved in at the end of the 1990s and which, especially, offered residencies. That project made me realise just how much exchange, the presence of people, the fact of being together, could enrich and construct personalities and practices, even if you're doing something other than art, or teaching. That experience made such a strong impression on me that I immediately transposed it to the context of the painting studio at HEAD, which I was responsible for along with Peter Roesch. Peter was on the same wavelength. He had a very free spirit and was very tolerant of the various individuals and personalities that came within the programme's orbit.

yct So the "studio" took on another dimension, quite remote from its academic definition. Freedom seemed to be the driving

force behind your teaching. And the time, the long time it took for a work to develop, to reveal itself, was also embodied in your place of work, which was like a big greenhouse, under the glass canopy of the 4th floor on Boulevard Helvétique, where the school had been since it was founded at the start of the 20th century.

cb From that perspective, anything that could distract from work was welcome. There are times in the studio when you're concentrating, making things, doing tests. There are also plenty when you're wasting time. Now, for me, time that you "waste" in the studio is time gained. It doesn't work unless there is presence. It was our leitmotif: without presence there is no exchange. The fact that everyone was there, people met each other, the works were in dialogue, you sat down and ate together, and you could read, listen to music, meant that the ecosystem functioned more or less autonomously. But there were also lots of things we had to take care of in order to harmonise that environment, which meant that the presence of everything around work and "productive" time allowed the personalities and the works to develop in a way that suited each person. It was an experiment. If a young artist recognises something real in themselves, they can't be wrong. It might be what you look at, what you eat, what you think, what you listen to, but also what you don't like, what annoys you . . . Paying attention to those sensitive things isn't about offering them up but about irrigating them, conscientiously. And also getting rid of some that are harmful, such as the competitive spirit.

yct The autonomy of your project, its very unique organisation and its social vision will certainly have a lasting impact on the history of the school and beyond that, the history of teaching in Switzerland, I'm sure of that. On the other hand, there was nothing utopian about your studio: there were no grand discourses or unfeasible projects. Everything was very practical.

cb Yes, it was very concrete! The fortunate thing when you're teaching in a painting studio is that the things are there. You're in the presence of the objects and the people who make them. You can also organise the space as you wish; so in the inevitable chaos of a studio there's an extraordinary source of inspiration.

In our urban life where we try to ensure that order prevails, it's all too easy to overlook the sterility of imposing tidiness, making spaces profitable even to the point of speculation, in even the most private places. It's difficult to manage disorder, to be sure, but it's fundamental. In artists' studios you experience it every day. And in a school, it allows individuals to grow in a disorganised way, which brings out things you'd never have dreamed of. It's hard to imagine just how much people change in the space of a few years, and how characters and lights emerge. That free development depends on the environment. It isn't something theoretical, even though discourse naturally has an important role to play. It is founded on the placement of objects, the positioning of the walls, the colours, the atmosphere, on what you do and how you do it. It was a very beautiful place, certainly, but it could just as well have been ugly. It wouldn't have been a problem. It's not a question of aesthetics, but a question of how you live in a space. It was high-precision work. Even if it didn't look like it, sometimes . . . (laughs)

yct The place is a central concept in your work. Your house by the lake where, the first time I visited, I had the impression that painting had already taken up residence before you yourself started. Your studios in Cully and in Berlin, too, where you let the paintings rest for at least a season each year, and that you come back to and finish, or continue cyclically. But also the place outdoors: the landscape that you choose to depict and also, today, to stroll through, as part of a series of monumental works that are in some way historical landscapes. When I saw *Chemin de croix*, an ensemble of 14 paintings in a chapel in the Doubs a few years ago, I felt as though I could see you walking through that landscape.

cb I've asked myself that question a lot these last few months. Especially because, among other things, I've been offered residencies. So I wondered how it might be to go and work somewhere else. Because my work is indeed profoundly connected to place. But you'll be surprised to learn that when I was painting *Chemin de croix*, I spent no more than half a day there. That piece, which was done for an invitation from art en Chapelles in 2018, has its origins in the memory of hikes I went on as a child in the Valais Alps. We'd set off at four o'clock in the morning, and after a while walking

through the night we'd see the sun rising over the mountains. So that set of paintings starts just before dawn and ends 14 stations later in the night. I painted the landscape and the way it evolved. In a way, it's what someone following the Way of the Cross might have seen. Actually, all of it was viewed and recorded in two hours. When I painted the cycle, I was nowhere near the place. Several months later I went back there to check out the paintings on display, and I realised that I'd painted everything I'd seen! I even recognised the lights on the pine trees . . . I couldn't believe my eyes. Memory is a fascinating thing. And what to say about the virtual world? For me it's both a potential and a huge problem: we're here, for a time, in a body, in spaces. Our body has a potential for knowledge that we miss out on if we neglect it. In the studio, everything our body knows, everything our senses—even beyond sight, smell and touch—can give us by way of clues is a gold mine. That's exactly why the studio is vital today, for artists who are young but also for those who are not so young . . .

yct Your work is topographical—it often includes places—and there's also a particular topography of your work.

cb There may be a political dimension to the way I handle places, but it's not obvious. On the contrary, I think I was fated to be born, grow up and live where I've lived, and like the American artists I was interested in—who themselves wondered how to free themselves from Greek mythology in their work while living in Arkansas—I asked myself what I, as someone living in a certain environment, should do with what I have. What I should do with my body and with what's around me. How I should be situated. But obviously not with any patriotism. I intuitively felt that there were things in what I had been given and what I knew that I wasn't fully aware of. And I searched within that, in that vast reservoir of things that were inside me. Working in spaces that are more or less familiar to me allows me to do certain things automatically, and not have to recompose everything with each new work. That way I can invent something.

yct Although the spaces in your work are familiar, they sometimes appear singularly strange to someone looking at your paintings. Take for example *58 av. J.-C.*, a sort of grand panorama that you showed at the Kunsthauus Glarus in 2020. You don't

know where you are in time: are you looking at the night of time or the end of time? Is it Genesis or the Apocalypse?

cb From the outset, my work has dealt with questions of time and space, and that sense of belonging to all times is something that has always been with me. *58 av. J.-C.* was drawn from Montet, near Neuchâtel, on the eastern side of the lake close to Avenches. You can see a large part of the Jura, you can make out Geneva and the Rhone, Basel and the Rhine Valley, but the landscape is a complete reconstruction: it would be impossible to see all those things at the same time from a single viewpoint. I chose that site where, just behind the Jura, the Battle of Bibracte took place, in which Caesar's troops defeated the Helvetii. The sunset was there when I was drawing it. I waited for it. It's the only one I've ever painted! (laughs) I constantly see things as if they've existed for an infinite period of time. All things, even the ones we use, have existed in our heads and our habits for a very long time. It's all very connected: when I paint a place or an object I find it really difficult to see them in isolation now. I see them at different moments but at the same time. Even future moments. Painting is a vector. It's a vehicle that allows you to travel. It's perhaps a way of reaching a broader dimension than the one we live in. When it works, it's as if the painting were suddenly dilating space and time and inviting us, as we stand face to face with it, to be part of all those times at the same time.

CAROLINE BACHMANN

After graduating from the Academy of Arts and Crafts in Geneva in 1988, she lived in Barcelona and Rome before returning to Switzerland in 2003. She was Professor and head of the Painting and Drawing Department at the Haute école d'art et de design (HEAD) in Geneva, from 2007 to 2022. Between 2004 and 2014 she worked together with the Swiss artist Stefan Banz. Together, they set up Kunsthalle Marcel Duchamp (KMD) in 2009. In 2013, she began researching the artists around Duchamp: her exploration of the more or less marginal painters who came within the orbit of the early 20th-century American Dadaists led her to develop a new pictorial language. Since then, she has addressed questions of time and memory in a practice that involves painting very slowly in her studio, working in oils on a number of subjects at a time, building up the surface in thin layers. She paints landscapes (views of Lake Geneva and the mountains at night or early in the morning), portraits (women artists working in Switzerland and abroad), still lifes (mainly flowers that are given to her), and historical paintings.

*1963, Lausanne

Lives and works between Cully and Berlin

↗ carolinebachmann.com

in Paris, HEAD in Geneva and Erg in Brussels. Since 2018, he has been a PhD supervisor at the Royal Academy of the Arts in Oslo. He is also guest curator at Country SALTS, a new space located at Bennwil near Basel that aims to bring artistic practices and rural forms of life together. In spring 2022, he is in residence at MORPHO, Antwerp, exploring how an exhibition can take the form of a novel, while also researching the disappearance of the Night.

YANN CHATEIGNÉ TYTELMAN

Yann Chateigné Tytelman is a curator and writer. He lives and works in Brussels. His work focuses on minor histories and counter-cultures, sciences of the mind and the politics of obscurity. He has been Associate Curator at the Fondation KANAL in Brussels (2019–2021), head of the Visual Arts Department at HEAD in Geneva (2009–2017) and head of programming at the CAPC Musée d'Art Contemporain in Bordeaux (2007–2009). As a critic, he has contributed to numerous thematic works, catalogues and periodicals, including *Mousse*, *Spike* and *Frieze*. He has taught at various schools and universities, including the Ecole du Louvre

Diese Publikation wird vom Bundesamt für Kultur im Rahmen seiner Förderung des schweizerischen Kunstschaffens herausgegeben und finanziert. Sie erscheint in Zusammenarbeit mit dem Verlag Schweizer Kunstverein, als kostenlose Beilage zum Kunstbulletin Nr. 7/8.22. 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.

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°7/8.22. 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.

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 7/8.22. 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.

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. 7/8.22, 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 / architetta / architect, Christ & Gantenbein, Basel
- Julie Enckell Julliard, Leiterin / directrice / direttrice / 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
Esperti di architettura
Architecture experts

- Jeannette Kuo, Architektin / architecte / architetta / architect, Karamuk Kuo Architects, Zürich
- Tanya Zein, Architektin / architecte / architetta / architect, FAZ architectes, Genève

Neue Mitglieder seit Januar 2022
Nouveaux membres depuis janvier 2022
Nuovi membri da gennaio 2022
New members since January 2022

- Roman Kurzmeyer, Kurator, Dozent und Leiter / Curateur, enseignant et directeur / curatore, docente e direttore / Curator, lecturer and director, Sammlung Ricola, Basel
- Nicole Schweizer, Konservatorin zeitgenössische Kunst / Conservatrice d'art contemporain / conservatrice di arte contemporanea / Curator, Contemporary Art, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne
- Una Szeemann, Künstlerin / artiste / artista / artist, Zürich & Tegna

Sekretärin
Secrétaire
Segretaria
Secretary

- Léa Fluck, Kunsthistorikerin / historienne de l'art / storica dell'arte / art historian, Zürich

PREISTRÄGERINNEN UND PREISTRÄGER
LAURÉATES ET LAURÉATS
VINCITRICI E VINCITORI
LAUREATES
2001–2021

- 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 Kurzmeier, 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 Pagliarani, 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, pool Architekten, Pipilotti Rist, Catherine Quéloz
- 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
- 2021
Georges Descombes, Esther Eppstein, Vivian Suter

IMPRESSUM
COLOPHON
COLOPHON
IMPRINT

Herausgeber

Editeur

Editore

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

- Yann Chateigné Tytelman
- Raffael Dörig
- Fanni Fetzer
- Léa Fluck
- Karin Salm

Praktikantin

Stagiaire

Praticante

Trainee

- Zoé Spadaro

Übersetzung

Traduction

Traduzione

Translations

- Philippe Moser, Myriam Walter (Deutsch)
- Mathilde Crevoisier, Jacques Lasserre, Lucas Moreno, Alain Perrinjaquet (français)
- Silvia Giacomotti, Martin Kuder, Giorgia Maderna, Davide Pivetta (italiano)
- Geoff Spearing (English)

Korrektorat

Relecture

Rilettura

Proofreading

- Sandra Bolliger (Deutsch)
- Katharine Patula (français)
- Silvia Giacomotti (italiano)
- Geoff Spearing (English)

Gestaltung

Conception graphique

Progetto grafico

Graphic design

- Martina Brassel

Fotografien

Photographies

Fotografie

Photographs

- Lena Amuat

Druck

Impression

Stampa

Printed by

- Druckerei Odermatt AG, Dallenwil

Auflage

Tirage

Tiratura

Print run

- 10 000

Publikationen 2001–2021

Publications 2001–2021

Pubblicazioni 2001–2021

Publications 2001–2021

➔ [swissartawards.ch/prix-meret-oppenheim](https://www.swissartawards.ch/prix-meret-oppenheim)

ISBN 978-3-9525420-7-1

© 2022 Bundesamt für Kultur, Bern, die

Autorinnen und Autoren sowie die Fotografin.



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

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