

Prix Meret Oppenheim

2023





I create images in and of our world, so I am inevitably entangled with a politics of representation as well as with political, historical, social and aesthetic realities.

(URIEL ORLOW, P. 165)

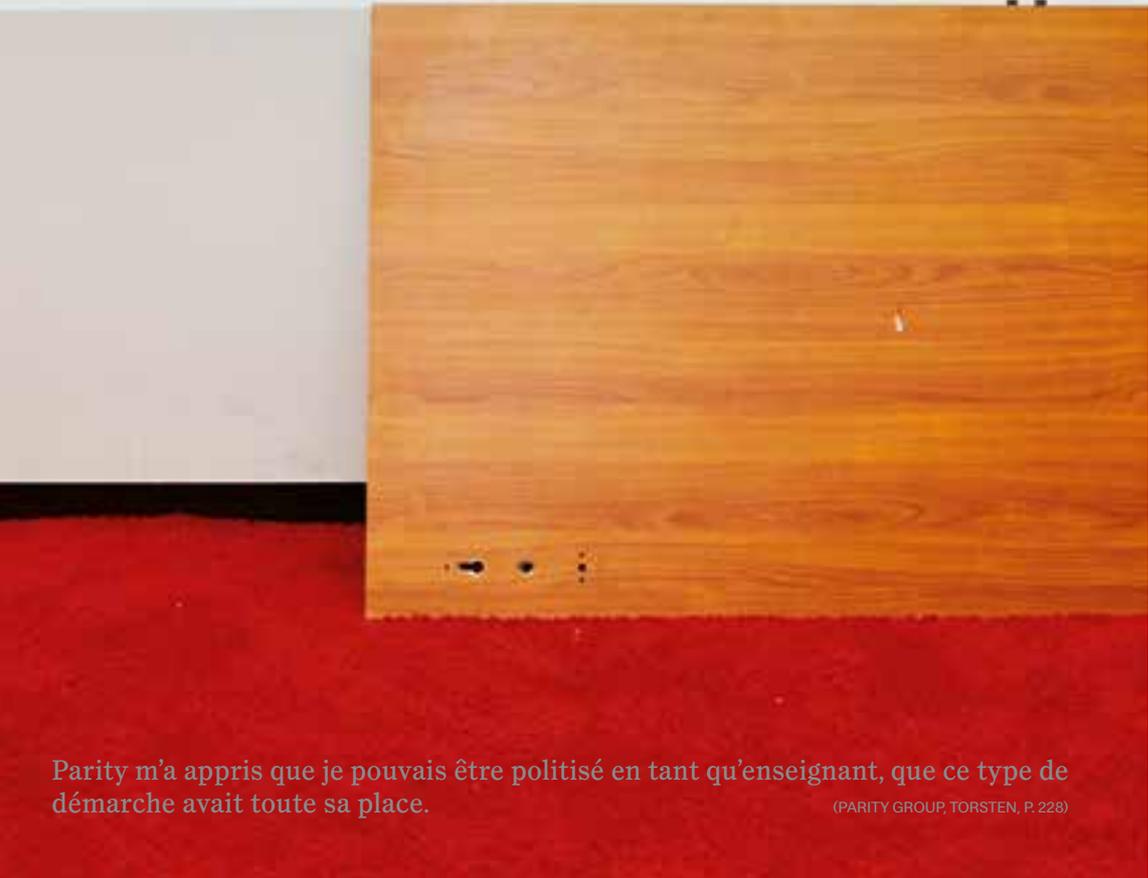
BATER A' PORTA
(congratulations non sempre
sincera!)

PLEASE KNOW,
the door is
NOT working!





Kehrt man nach einem mehrtägigen Aufenthalt in Paris zurück, muss man nur aus dem Zugfenster blicken, um an den bizarren Kult der Vielfalt erinnert zu werden, die für das Schweizer Vorstadtparadies so typisch ist. (STANISLAUS VON MOOS, S. 65)



Parity m'a appris que je pouvais être politisé en tant qu'enseignant, que ce type de démarche avait toute sa place.

(PARITY GROUP, TORSTEN, P. 228)

Wir müssen den Klimawandel planetarisch denken, das heisst aber auch, dass wir Verbindungen zwischen verschiedenen Orten mit ähnlichen Phänomenen herstellen müssen.

(URIEL ORLOW, S. 131)



Dans un espace comme Las Vegas, il y a un degré d'ordre qui n'existe pas à Dübendorf, Albisrieden, ou n'importe laquelle de ces agglomérations typiquement suisses – sans même parler d'endroits comme Saint-Moritz.

(STANISLAUS VON MOOS, P. 86)



Es gab Leute, die bereit waren, ihren Kopf hinzuhalten, auf der Departementskonferenz Stellung zu beziehen, offen anzusprechen, dass Gender und Diversität nicht berücksichtigt werden, und eine Abstimmung zu fordern, um dies zu ändern. (PARITY GROUP, CHARLOTTE, S. 197)

Our fixation on “New Directions” continues to generate an enormous amount of aesthetic (not to mention ecological) ballast.

(STANISLAUS VON MOOS, P.111)





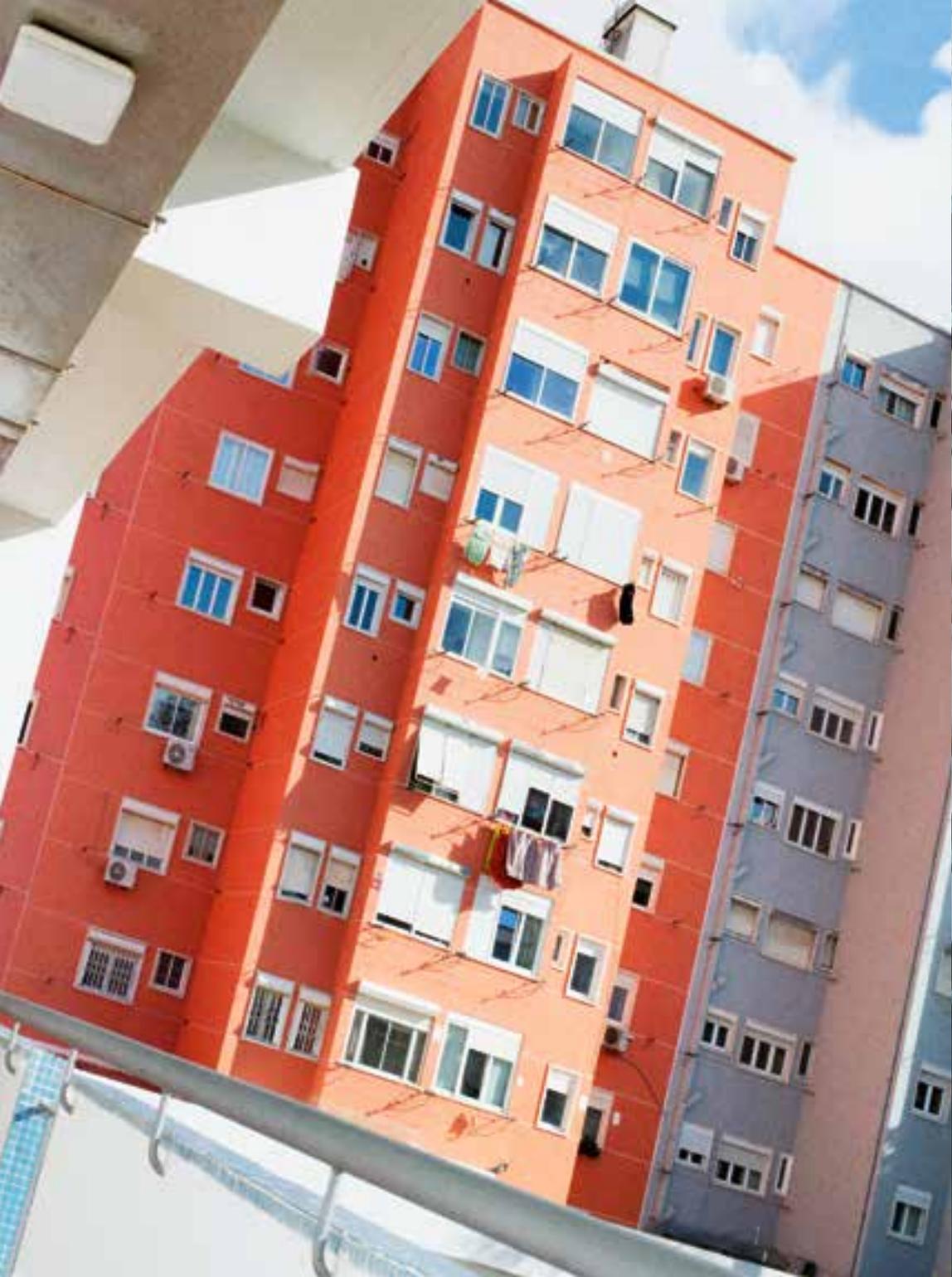
It is another form of design exercise, where you need to translate your critical intent into a workshop or an event, and it's not so easily done.

(PARITY GROUP QIANLI, P. 244)



En Afrique du Sud les plantes ont été recueillies au cours d'expéditions de botanistes européens, on leur a donné un autre nom et elles sont venues alimenter le système de classification européen, tandis que le savoir local, indigène, sur ces plantes était effacé.

(URIEL ORLOW, S. 131)





**Stanislaus
von Moos**

Uriel Orlow

**Parity
Group**

DEUTSCH	Herzlich willkommen beim Prix Meret Oppenheim 2023	p. 20
	Einleitung	p. 30
STANISLAUS VON MOOS	Kunst, Geschichte und die Hinterfragung des Offensichtlichen	p. 58
URIEL ORLOW	«Ich bin kein unsichtbarer, objektiver Beobachter der Welt»	p. 130
PARITY GROUP	Der Keim des Widerspruchs	p. 194
	Über den Preis	p. 267
	Jury	p. 268
	Preisträgerinnen und Preisträger 2001–2022	p. 269
	Impressum	p. 271
FRANÇAIS	Bienvenue au Prix Meret Oppenheim 2023	p. 22
	Introduction	p. 32
STANISLAUS VON MOOS	L'histoire, l'art, et le défi de l'évidence	p. 78
URIEL ORLOW	«Je ne suis pas un observateur invisible et objectif du monde»	p. 146
PARITY GROUP	Graine de dissidents	p. 213
	À propos du prix	p. 267
	Jury	p. 268
	Lauréates et lauréats 2001–2022	p. 269
	Colophon	p. 271

ENGLISH	Welcome to the Prix Meret Oppenheim 2023	p. 28
	Introduction	p. 38
STANISLAUS VON MOOS	Art, History and the Challenge of the Obvious	p. 96
URIEL ORLOW	“I am not an invisible, objective observer of the world”	p. 162
PARITY GROUP	Seeds of Dissent	p. 232
	About the Award	p. 267
	Jury	p. 268
	Laureates 2001–2022	p. 269
	Imprint	p. 271
ITALIANO	Un caloroso benvenuto al Prix Meret Oppenheim 2023	p. 24
	Introduzione	p. 34
	A proposito del premio	p. 267
	Giuria	p. 268
	Vincitrici e vincitori 2001–2022	p. 269
	Colophon	p. 271
RUMANTSCH	Cordial bainvegni al Prix Meret Oppenheim 2023	p. 26
	Introducziun	p. 36
	Davart il premi	p. 267
	Giuria	p. 268
	Titularas e titulars dals premis	p. 269
	Colofon	p. 271

Herzlich willkommen beim Prix Meret Oppenheim 2023

Der Schweizer Grand Prix Kunst / Prix Meret Oppenheim wurde 2001 durch das Bundesamt für Kultur (BAK) auf Initiative der Eidgenössischen Kunstkommission (EKK) eingerichtet. Mit der Auszeichnung werden herausragende Persönlichkeiten aus Kunst, Architektur, Kunstvermittlung, Forschung oder Kritik geehrt, die das Schweizer Kunstschaffen über viele Jahre vorantreiben und zu seiner Ausstrahlung beitragen. Der Preis ist mit je 40'000 Franken dotiert. Der Kunsthistoriker Stanislaus von Moos, der Künstler Uriel Orlow und das Architekturkollektiv Parity Group sind die Preisträgerinnen und Preisträger dieser neusten Ausgabe des Schweizer Grand Prix Kunst.

Vita longa, vita brevis. Das Leben ist lang, das Leben ist kurz! Relevant zu sein, bedeutet, auf die aktuellen Themen einzugehen. Und um über die Jahre hinweg relevant zu bleiben, müssen wir uns erneuern. Der Prix Meret Oppenheim ist nicht statisch, er lässt den jeweiligen Zeitgeist einfließen. Wir sehen es überall: Die Gesellschaft hat sich rasch und spürbar gewandelt. Unsere Zeit ist in verschiedener Hinsicht von Veränderungen geprägt. Es sind zum einen positive Entwicklungen wie die Verschiebungen, die zur Gleichstellung von Männern und Frauen beitragen, zum anderen – und leider häufiger – auch besorgniserregende, etwa in ökologischen Fragen oder in den Beziehungen zwischen Nord und Süd sowie erneut zwischen Ost und West. Solche Themen mögen von einigen als politische Korrektheit, Neozensur, *Virtue signalling*, *Purple-* oder *Greenwashing* und *Tokenism* abgetan werden. Andere sehen darin einen langsamen Kampf und notwendige Hoffnung für die Zukunft.

Uriel Orlow befasst sich in seinen Arbeiten seit langem engagiert mit Themen, die in unserer Zeit eine drängende Resonanz erhalten haben. Das Architekturkollektiv Parity Group setzt sich für bessere Berufs-

bedingungen von Frauen und von Minderheiten in der Architektur ein. Damit lassen sie auf eine neue Architektur hoffen. Das interdisziplinäre Denken von Stanislaus von Moos betrachtet die Realität und das Entstehen von kulturellen Objekten im historischen Kontext.

Herzlichen Glückwunsch an die Preisträgerinnen und Preisträger! Vielen Dank für die Inspiration, die sie in ihren Branchen und darüber hinaus einbringen. Das Trio steht für drei verschiedene und sich ergänzende Haltungen, die Welt und ihr kulturelles Erbe zu begreifen und Letzteres als Handlungsraum zu nutzen. Auf den folgenden Seiten erfahren Sie, wer ihnen den Weg geöffnet hat und weshalb sie ihn weitergegangen sind – wie sie an ihre Zukunft und die ihres Forschungs- und Handlungsgegenstands herangehen. Wir weisen darauf hin, dass diese Publikation eine Plattform für den Austausch von Erfahrungen und Ideen ist. Das bedeutet, dass die Position des BAK nicht immer den geäusserten Meinungen entspricht, für die ausschliesslich die jeweiligen Autorinnen und Autoren verantwortlich sind.

Das Bundesamt für Kultur und die Eidgenössische Kunstkommission freuen sich, in diesem Jahr Mai-Thu Perret als neues Kommissionsmitglied zu begrüssen. Sie folgt auf Anne-Julie Raccoursier, die in ihren acht Amtsjahren eine wunderbare Kollegin war. Herzlichen Dank, Anne-Julie! Die ganze Sammlung von Interviews und Kurzfilmen zum Prix Meret Oppenheim ist online verfügbar unter swissartawards.ch und schweizerkulturpreise.ch.

Wir wünschen Ihnen spannende Entdeckungen bei der Lektüre!

Léa Fluck
Bundesamt für Kultur

Bienvenue au Prix Meret Oppenheim 2023

Le Grand Prix suisse d'art / 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 personnalités éminentes de l'art, de l'architecture et de la pensée critique, du monde de l'édition et de l'exposition, qui font avancer et rayonner la création suisse au fil des ans. Chaque prix est doté de 40 000 francs. L'historien de l'art Stanislaus von Moos, l'artiste Uriel Orlow et les architectes du Parity Group sont les lauréates et lauréats de ce nouveau chapitre du Grand Prix suisse d'art.

Vita longa, vita brevis. La vie est longue, la vie est courte! Être pertinent, c'est répondre aux enjeux actuels. Et pour rester pertinent au fil des ans, il faut se renouveler. Le Prix Meret Oppenheim n'est pas immuable, il est poreux à son époque. Nous le voyons partout: la société en peu de temps s'est transformée de manière tangible. Notre époque est en cours de transition à divers égards. Il y a des évolutions positives, comme les glissements qui s'opèrent dans les rapports d'égalité hommes-femmes, et, malheureusement plus nombreuses, des évolutions préoccupantes, comme la question écologique, les rapports nord-sud et, à nouveau, est-ouest. D'aucuns voient dans ces sujets du politiquement correct, de la néo-censure, du *virtue signalling*, du *purple-*, du *green-washing*, ou du *tokenism*. D'autres y voient un lent combat et un espoir nécessaire pour l'avenir.

L'œuvre d'Uriel Orlow s'intéresse depuis longtemps à des thèmes engagés, qui ont acquis une urgente résonance contemporaine. Le collectif d'architectes Parity Group milite pour améliorer les conditions des femmes et des minorités dans la profession d'architecte. Et avec elles, la promesse d'une architecture nouvelle se fait jour. À la croi-

sée des disciplines, la pensée de Stanislaus von Moos observe le réel et comment les contextes historiques produisent des objets culturels.

Sincères félicitations aux lauréates et lauréats! Toute notre gratitude pour l'inspiration que vous apportez dans vos branches et au-delà. Ce trio articule trois attitudes différentes et complémentaires pour connaître le monde, son héritage culturel et faire de ce dernier un terrain d'action. Vous apprendrez, au fil de ces pages, qui leur a ouvert la voie, ce qui les a incités à emprunter ces chemins et comment ils envisagent leur propre avenir et celui de leur sujet d'étude et d'action. Évidemment, nous devons rappeler que cette publication est une plateforme de partage d'expériences et d'opinions. Ce qui signifie que la position de l'OFC n'est pas reflétée dans toutes les opinions présentées, ces dernières n'engageant que leurs autrices et leurs auteurs.

L'Office fédéral de la culture et la Commission fédérale d'art ont également le grand plaisir d'accueillir cette année l'artiste Mai-Thu Perret en tant que nouvelle membre de la Commission. Celle-ci remplace dans sa tâche Anne-Julie Raccoursier, qui a été durant les huit ans de sa charge une collègue exceptionnelle. Anne-Julie, mille mercis! L'entier de la collection des interviews et des courts-métrages du Prix Meret Oppenheim est disponible en ligne sur les sites swiss-artawards.ch et schweizerkulturpreise.ch.

Nous vous souhaitons une excellente lecture!

Léa Fluck
Office fédéral de la culture

Un caloroso benvenuto al Prix Meret Oppenheim 2023

Il Gran Premio svizzero d'arte / Prix Meret Oppenheim è stato istituito nel 2001 dall'Ufficio federale della cultura (UFC) su raccomandazione della Commissione federale d'arte (CFA). Questo riconoscimento premia varie personalità di spicco del mondo dell'arte, dell'architettura, del pensiero critico, dell'edizione e delle mostre che, nel corso degli anni, hanno saputo celebrare e diffondere il genio creativo svizzero. Ogni premio consiste in 40 000 franchi. Lo storico dell'arte Stanislaus von Moos, l'artista Uriel Orlow e gli architetti e le architetture del Parity Group sono i vincitori di questo nuovo capitolo del Gran Premio svizzero d'arte.

Vita longa, vita brevis. La vita è lunga, la vita è breve! Essere al passo significa saper rispondere alle sfide del momento, e per continuare a farlo nel corso degli anni occorre sapersi rinnovare. Il Prix Meret Oppenheim non è qualcosa di fisso e immutabile, ma è plastico e in grado di captare i mutamenti della sua epoca. Mutamenti che scorgiamo ovunque: la società si è trasformata rapidamente e in modo significativo, mentre la nostra epoca è in fase di transizione sotto diversi punti di vista. Da un lato sono in corso trasformazioni positive, ad esempio una maggiore uguaglianza tra uomini e donne, dall'altro assistiamo anche a evoluzioni preoccupanti, ahimè più numerose, come la questione ecologica, le relazioni tra Nord e Sud e, di nuovo, tra Est ed Ovest. Alcune persone vedono in queste tematiche del politicamente corretto, nuove forme di censura, del *virtue signalling*, *purplewashing*, *greenwashing* o *tokenism*. Altre scorgono in queste un lento combattimento e una speranza necessaria per il futuro. Uriel Orlow è da tempo un artista impegnato che realizza opere su tematiche che hanno acquisito un'impellente risonanza nella società contemporanea. Il collettivo Parity Group

si batte per migliorare le condizioni professionali delle donne e delle minoranze nel settore dell'architettura. E in questo modo nasce anche la promessa di una nuova forma di architettura. Al crocevia di varie discipline, il pensiero di Stanislaus von Moos osserva la realtà e come un determinato contesto storico produce un oggetto culturale.

Congratulazioni vivissime ai vincitori e alle vincitrici! Li ringraziamo anche per l'ispirazione che offrono alle loro discipline e non solo. Questi tre artisti esprimono tre modi diversi ma complementari di conoscere il mondo, la sua eredità culturale e di fare di quest'ultima un campo di intervento. Sfogliando queste pagine scoprirete chi ha spianato loro la strada, cosa li ha spinti a imboccare il loro percorso e come vedono il futuro e quello del loro oggetto di studio e di intervento. Ricordiamo che questa pubblicazione è uno strumento per condividere esperienze e opinioni, il che significa che la posizione dell'UFC non sempre corrisponde alle posizioni espresse, in quanto queste appartengono solo ai loro autori e autrici.

Quest'anno l'Ufficio federale della cultura e la Commissione federale d'arte hanno anche il grande onore di dare il benvenuto a Mai-Thu Perret come nuovo membro della Commissione. Prenderà il posto di Anne-Julie Raccoursier che nei suoi otto anni di mandato si è rivelata una collega straordinaria. Anne-Julie, grazie di cuore! Le interviste e i cortometraggi del Prix Meret Oppenheim sono disponibili sui siti swiss-artawards.ch e schweizerkulturpreise.ch.

Non mi resta che augurarvi una buona lettura!

Léa Fluck
Ufficio federale della cultura

Cordial bainvegni al Prix Meret Oppenheim 2023

Il Grond premi svizzer d'art / Prix Meret Oppenheim è vegnì introducì l'onn 2001 da l'Uffizi federal da cultura (UFC) sin iniziativa da la Cumissiun federala d'art (CFA). Cun il premi vegnan undradas personalitads extraordinarias dal art, da l'architettura, da l'intermediaziun d'art, da la perscrutaziun u da la critica, che promovon la lavur artistica en Svizra e sia attracziun sur plirs onns. Il premi è dotà cun mintgamai 40 000 francs. L'istoricher d'art Stanislaus von Moos, l'artist Uriel Orlow ed il collectiv d'architettura Parity Group èn las titularas ed ils titulars dal premi da questa nova ediziun dal Grond premi svizzer d'art.

Vita longa, vita brevis. La vita è lunga, la vita è curta. Esser relevant vul dir tractar ils temas actuals. E per restar relevant sur onns ston ins sa renovar. Il Prix Meret Oppenheim n'è betg static, el lascha penetrar mintgamai il spiert dal temp. Nus vesain quai dapertut: La societad è sa transformada svelta e perceptiblamente. Noss temp è caracterisà en differents regards da midadas. Per l'ina èn quai svilups positivs, sco ils transferiments che gidan ad obtegnair l'egualitad tranter umens e dunnas, per l'autra – e deplorablamente pli frequent – er svilups alarmants, sco per exempel la dumonda ecologica u las relaziuns tranter il nord ed il sid sco er danovamente tranter l'ost ed il vest. Intgins vesan en tals temas la correctezza politica, la neocensura, *virtue signalling*, *purple-* u *greenwashing*, *tokenism*. Auters vesan in plaun combat ed ina speranza necessaria per l'avegnir. L'ovra dad Uriel Orlow s'occupa gia daditg cun engaschament dals temas che han obtegnì ina resonanza insistenta durant noss temp. Il collectiv d'architettura Parity Group s'engascha per meglras cundiziuns professunalas da las dunnas e da las minoritads en l'architettura. Uschia permetta el da sperar sin ina nova architettura. Il pensar inter-

disciplinar da Stanislaus von Moos considerescha la realitad e la naschientscha d'objects culturals en il context istoric.

Cordiala gratulaziun a las titularas ed als titulars dal premi! Grazia fitg per l'inspiraziun ch'els dattan a lur bransch e sur quellas or. Il trio simbolisescha trais differents tenutas complementaras da chapir il mund e ses patrimoni cultural e da duvrar quest ultim sco spazi d'agir. Sin las suandantas paginas vegnis Vus a savair, tgi ch'als ha fullà via e pertge ch'els han cuntinuà sin quest trajet, co ch'els prendan per mauns lur avegnir e l'avegnir da lur object da perscrutaziun e d'acziun. Nus faschain attent, che questa publicaziun è ina plattafurma per il barat d'experiences e d'ideas. Quai vul dir che la posiziun dal UFC na correspunda betg adina a las opiniuns ch'èn vegnidadas exprimidas. Per quellas opiniuns èn responsablas exclusivament las auturas ed ils auturs respectivs.

L'Uffizi federal da cultura e la Cumissiun federala d'art sa legran da beneventar quest onn Mai-Thu Perret sco nova commembra da la cumissiun. Ella suonda Anne-Julie Raccoursier ch'è stada ina collega zunt stmada durant ses 8 onns d'uffizi. In cordial grazia fitg, Anne-Julie! L'entira collecziun d'intervistas e da films curts dal Prix Meret Oppenheim stat a disposiziun online sin swissartawards.ch e sin schweizerkulturpreise.ch.

Nus As giavischain ina interessanta lectura!

Léa Fluck
Uffizi federal da cultura

Welcome to the Prix Meret Oppenheim 2023

The Swiss Grand Award for Art / Prix Meret Oppenheim was created in 2001 by the Federal Office of Culture (FOC), at the initiative of the Federal Commission for Art (FCA). The award honours eminent personalities who have propelled Swiss creative production to new heights over the years and increased its international renown, be this in the arts and architecture, or critiques thereof, in publishing or in the curatorial field. Each award winner receives the sum of CHF 40,000. The art historian Stanislaus von Moos, the artist Uriel Orlow and the architects of the Parity Group are the laureates in this latest iteration of the award.

Vita longa, vita brevis. Life is long, life is short. To be pertinent is to respond to the issues of the day. And to remain pertinent throughout the passing years, one must be open to change. The Prix Meret Oppenheim is not immutable but, rather, very much pervaded by its era. As we can see everywhere, at every glance, society has palpably changed in a very short time. Our present era is in transition in several respects. Some changes, such as the slow but steady progress towards greater equality between men and women, are extremely welcome. Yet there are worrying and, unfortunately, more numerous developments, too, in the ecological sphere as well as in north-south and, once again, east-west international relations. Such issues may be dismissed, by some, as political correctness, neo-censorship, virtue signalling, tokenism, or purple- or green washing. Others see them as a slow but hopeful struggle to pave the way to a better future. The focus of Uriel Orlow's work for many years already has been social justice issues that have only recently prompted a sense of urgency in broader mainstream society. The architects' collective Parity Group campaigns to improve conditions for women

and minorities in the architectural profession; thanks to its work, the promise of a new architecture is taking shape. At the junction of these disciplines, Stanislaus von Moos keeps a critical eye on present realities and elucidates how cultural phenomena are the product of their historical context.

We offer our sincere congratulations to this year's laureates, and also our gratitude for the insights that they bring to their respective fields and far beyond them. The trio articulates three different and complementary approaches to learning about, and to acting in, and upon, the world and its cultural heritage. We learn, in these pages, who first opened up perspectives for our award winners and inspired them to pursue their careers; and, too, how they see their own future and that of their chosen sphere of research and action. We must of course point out that this publication is a platform for sharing opinions and past experience. Therefore, the views represented here are the sole responsibility of the authors and partners in conversation and do not necessarily reflect the position of the Federal Office of Culture.

The Federal Office of Culture and the Federal Art Commission are also delighted to welcome this year the artist Mai-Thu Perret as a new member of the Commission. She is successor to Anne-Julie Raccoursier, who proved an exceptional colleague during her eight years in office. Many thanks to you, Anne-Julie! The entire collection of interviews and short films created especially for the Prix Meret Oppenheim are available online at swiss-artawards.ch and schweizerkulturpreise.ch. We hope you enjoy reading the present publication!

Léa Fluck
Federal Office of Culture

Einleitung

Die Parity Group, Stanislaus von Moos und Uriel Orlow erhalten den Schweizer Grand Prix Kunst / Prix Meret Oppenheim 2023. Es ist mir eine grosse Freude, ihnen im Namen der Eidgenössischen Kunstkommission zum Preis zu gratulieren.

«Man muss die Balance finden zwischen der Rekonstruktion der beabsichtigten oder implizierten ursprünglichen Bedeutung eines Werks und der (Neu-)Interpretation seiner möglichen Bedeutung in unserem eigenen Kontext, oder ganz allgemein im Hinblick auf die Themen, die uns heute beschäftigen.» Stanislaus von Moos konstatiert dies im Gespräch mit Irina Davidovici als «Kernproblem jeder Kunstgeschichte». In diesem Suchen und Beschreiben von Bedeutung im doppelten Sinn ist von Moos ein Meister, und die «heutige Zeit», in der er die «Themen von Bedeutung» erkannte, erstreckt sich über sechs Jahrzehnte. Stets behielt er dabei die Verbindung zu jüngeren Generationen. Er brachte die Aktualität, gesellschaftliche, ökonomische, politische Fragen in den

Schweizer Architekturdiskurs ein und scheute sich dabei nicht, scharfe Urteile zu fällen. Als Autor, Kurator und als Professor prägte er den internationalen Diskurs zur Architektur und Kunst und beeinflusste Generationen von Studierenden. Er war Mitgründer der bahnbrechenden Zeitschrift *archithese* und verfasste zahlreiche Bücher, die von wissenschaftlicher Relevanz sind, aber sich auch an ein breites Publikum richten.

Sinn machen aus dem, was da ist, und dabei Position beziehen, ohne Differenziertheit und Offenheit zu verlieren. Was für Stanislaus von Moos gilt, lässt sich auch auf die Arbeit des zweiten Preisträgers, Uriel Orlow, übertragen. Er nähert sich mit seiner Kunst den brennenden Themen unserer Zeit «seitwärts», wie er sagt, über Nebenschauplätze, und rückt dabei die Aufmerksamkeit auf blinde Flecken sowie translokale und transhistorische Verstrickungen. So führt in seiner Arbeit etwa die Beschäftigung mit der Verbreitungs- und Wissensgeschichte von Pflanzen zur Auseinandersetzung mit der

Kolonialgeschichte und deren andauernden Folgen sowie, ebenfalls global gedacht, mit dem Klimawandel. Orlow, der in London studierte und promovierte, heute mehrheitlich in Lissabon lebt und in Zürich lehrt, vertieft sich in die unterschiedlichsten Kontexte und erkennt dabei Verbindungen. So begleitete er eine Klimawissenschaftlerin im Engadin, Frauen, die tradiertes Wissen der Pflanzenheilkunde pflegen in Lubumbashi, oder gründete ein Projektensemble mit Musikerinnen und Musikern in Jerusalem. Behutsamkeit auf der Basis des Zuhörens und ein Ernstnehmen und Einbeziehen als aktive Beteiligte prägt diese Zusammenarbeiten stets – ebenso wie die Reflektion der eigenen Rolle, die nicht die eines «unsichtbaren Beobachters» ist, wie er im Gespräch mit Andrea Thal und Giovanni Carmine betont.

Blinde Flecken sichtbar machen: Im Falle der Parity Group betrifft dies Gender-Parität und Diversität in der Architektur, in Ausbildung wie im Beruf. *Let's talk about it* war der Titel der ersten Parity Talks, die die Gruppe 2016 am Departement Architektur der ETH Zürich durchführte. Das Sprechen über Gender-Parität und Diversität im Rahmen der Institution überhaupt zu ermöglichen und damit Veränderung in Angriff zu nehmen, brachte in kurzer Zeit wichtige Resultate hervor. Es gibt noch viel zu tun, doch die Umsetzung zentraler Forderungen wurde im Departement in Angriff genommen. Dem vorangegangen war die Bildung eines solidarischen Netzwerks von Menschen, «die ebenso wütend waren», wie es das Kollektivmitglied Charlotte Malterre-Barthes im Gespräch mit Vera Sacchetti beschreibt. Die Wut produktiv zu machen, führte zum Kräftebündeln und zur erfolgreichen realpolitischen Arbeit, die immer gepaart ist mit wissenschaftlichem Diskurs, etwa am

jährlichen Symposium Parity Talks, das aus dem Schweizer Architekturkalender nicht mehr wegzudenken ist, in Reading Groups oder Publikationen wie einem Sonderheft von *archithese*. Die Parity Group gibt der Diskussion der Themen Parität und Diversität in der Architektur über die Institution der ETH hinaus einen längst fälligen Schub.

Mit dem diesjährigen Prix Meret Oppenheim werden Sinn für Dringlichkeit und furchtlose Scharfsinnigkeit ausgezeichnet. Ich gratuliere der Parity Group, Uriel Orlow und Stanislaus von Moos ganz herzlich!

Zum Prix Meret Oppenheim gehört, dass sich die Ausgezeichneten Gesprächspartnerinnen und -partner für diese Publikation aussuchen. Ich freue mich, dass dieses Jahr Irina Davidovici, Andrea Thal und Giovanni Carmine sowie Vera Sacchetti diese Aufgabe übernommen haben – ganz herzlichen Dank!

Raffael Dörig
Eidgenössische Kunstkommission

Introduction

Le Grand Prix suisse d'art / Prix Meret Oppenheim revient cette année au Parity Group, à Stanislaus von Moos et à Uriel Orlow. J'ai le grand plaisir de leur adresser mes félicitations au nom de la Commission fédérale d'art.

« [...] N'est-ce pas la question fondamentale de toute histoire de l'art : trouver un juste équilibre entre la reconstruction du sens originel, voulu ou implicite, et la (ré)interprétation de la possible signification d'une œuvre dans notre propre contexte, ou plus généralement, à la lumière des problèmes les plus urgents de notre temps ? »

Telle est la réflexion que propose Stanislaus von Moos dans son entretien avec Irina Davidovici. Von Moos est passé maître dans la recherche et la description de cette double quête de sens, et les « questions qui nous préoccupent aujourd'hui » dont il parle portent sur six décennies. Dans le même temps, il a toujours gardé le contact avec les jeunes générations. Il a nourri le débat architectural suisse avec des thématiques d'actualité et

des questions sociétales, économiques et politiques, et n'a pas hésité à porter des jugements tranchés. En tant qu'auteur, commissaire d'exposition et professeur, il a par ailleurs marqué le débat international sur l'architecture et l'art, et influencé des générations d'étudiants. Il a également cofondé la revue pionnière *archithese* et rédigé de nombreux ouvrages scientifiques de référence, mais qui s'adressent aussi à un public non averti.

Donner du sens à ce qui nous entoure, prendre position, tout en faisant preuve de nuance et d'ouverture. Ce qui qualifie le travail de Stanislaus von Moos peut également s'appliquer au deuxième lauréat, Uriel Orlow. Du point de vue artistique, celui-ci aborde des thèmes brûlants de notre époque selon une « approche oblique », s'aventurant sur des terrains peu explorés, révélant des points aveugles et des imbrications transversales, par-delà les régions et les époques. Chez Orlow, l'étude de la diffusion et la connaissance des plantes sert par exemple de

prétexte à une réflexion sur l'histoire coloniale et ses conséquences à long terme, ainsi que sur le changement climatique, sujet éminemment mondial. Après des études et un doctorat à Londres, Orlow s'est établi à Lisbonne et enseigne aujourd'hui à Zurich. S'intéressant aux contextes les plus divers et aux liens entre ces contextes, il a par exemple collaboré avec une climatologue en Engadine, travaillé avec des femmes qui perpétuent les savoir-faire traditionnels en phytothérapie à Lubumbashi et fondé un groupe de musiciens à Jérusalem. Ces collaborations sont toujours marquées par un sentiment de bienveillance basé sur l'écoute de l'autre et la volonté de prendre au sérieux et d'impliquer les parties prenantes – tout comme par la réflexion sur son propre rôle, qui n'est pas celui d'un « observateur invisible », comme il le souligne dans son entretien avec Andrea Thal et Giovanni Carmine.

Rendre visibles les points aveugles : c'est aussi le défi que s'est fixé le Parity Group pour faire progresser l'égalité des sexes et la diversité dans l'architecture, tant dans la formation que dans le monde professionnel. *Let's talk about it*, c'est le titre des premiers Parity Talks que le groupe a organisés en 2016 au sein du département d'architecture de l'École polytechnique fédérale de Zurich (EPFZ). L'ouverture de la discussion sur la parité des sexes et la diversité au sein de l'institution a permis d'insuffler un changement qui a produit des résultats marquants en peu de temps. S'il reste encore beaucoup à faire, des revendications centrales ont commencé à être mises en œuvre au sein du département. Le groupe avait commencé par se former comme un réseau solidaire de personnes « unies par leur colère », comme le dit Charlotte Malterre-Barthes, une membre du collectif, dans son entretien avec Vera Sacchetti. Le fait d'utiliser cette colère

de manière constructive a permis de regrouper les forces et d'obtenir des résultats concrets. Le tout couplé avec l'organisation de groupes de lecture, des échanges scientifiques, parmi lesquels le symposium annuel Parity Talks, devenu incontournable dans le calendrier architectural suisse, ou encore des publications, dont un numéro spécial d'*archithese*. Le Parity Group a ouvert le débat – attendu depuis longtemps – sur les questions de parité et de diversité en architecture, et ce au-delà de l'EPFZ.

Cette année, le Prix Meret Oppenheim récompense le sens de l'urgence et l'audace des trois lauréats. Je félicite chaleureusement le Parity Group, Uriel Orlow et Stanislaus von Moos !

Comme de coutume, les lauréats du Prix Meret Oppenheim ont choisi leurs interlocuteurs pour la présente publication. Cette année, ce sont Irina Davidovici, Andrea Thal, Giovanni Carmine et Vera Sacchetti qui ont répondu favorablement à l'invitation – un grand merci à eux !

Raffael Dörig
Commission fédérale d'art

Introduzione

Il Parity Group, Stanislaus von Moos e Uriel Orlow sono i vincitori del Gran Premio svizzero d'arte / Prix Meret Oppenheim 2023. Con immenso piacere mi congratulo con loro a nome della Commissione federale d'arte.

«Trovare un equilibrio tra la ricostruzione dei significati originali, intesi o impliciti, e la (re)interpretazione del possibile significato di un'opera nel nostro contesto o, più in generale, alla luce di temi significativi per il tempo presente».

Stanislaus von Moos, parlando con Irina Davidovici, individua in questo il «nocciolo di qualsiasi storia dell'arte». Lui stesso è un maestro nel cercare e descrivere il significato, nella sua duplice accezione, e il «tempo presente» di cui riconosce i «temi significativi» abbraccia sei decenni. Stanislaus von Moos ha sempre mantenuto il contatto con le generazioni più giovani. Ha portato l'attualità, le questioni sociali, economiche e politiche nel discorso architettonico svizzero senza temere di esprimere giudizi netti. Nella veste di autore, curatore

e professore ha contribuito a plasmare il discorso internazionale sull'architettura e sull'arte e ha influenzato generazioni di studenti. Ha cofondato la rivista pionieristica *archithese* ed è autore di numerosi libri, importanti dal punto di vista scientifico ma anche rivolti al vasto pubblico.

Attribuire un senso all'esistente, prendendo posizione senza rinunciare alla differenziazione e all'apertura. Ciò che vale per Stanislaus von Moos può essere applicato anche al lavoro dell'altro vincitore del premio, Uriel Orlow. Con la sua arte affronta le questioni scottanti del nostro tempo «a latere», come dice egli stesso, attraverso luoghi secondari, portando all'attenzione i punti ciechi e gli intrecci trasversali rispetto ai luoghi e alla storia. Nel suo lavoro, occuparsi della storia della diffusione e della conoscenza delle piante significa, per esempio, arrivare a confrontarsi con la storia coloniale e le sue conseguenze nel tempo, così come, sempre a livello globale, con il cambiamento climatico. Uriel Orlow, che ha studiato e conseguito il

dottorato a Londra, oggi vive per lo più a Lisbona e insegna a Zurigo, esplora i contesti più diversi e ne individua i collegamenti. Accompagna così una scienziata del clima in Engadina ma anche donne che praticano la medicina erboristica tradizionale a Lubumbashi e poi costituisce un ensemble per un progetto musicale a Gerusalemme. Queste collaborazioni sono sempre caratterizzate dall'attenzione basata sull'ascolto, sulla serietà nell'approccio e sull'inclusione come partecipanti attivi, così come da una riflessione sul proprio ruolo, che non è quello di un «osservatore invisibile», come Uriel Orlow stesso sottolinea nel colloquio con Andrea Thal e Giovanni Carmine.

Rendere visibili i punti ciechi: nel caso del Parity Group ciò riguarda la parità di genere e la diversità nell'architettura, nella formazione così come nella professione. *Let's talk about it* era il titolo della prima edizione dell'evento Parity Talks, organizzato dal gruppo presso il Dipartimento di architettura del Politecnico federale di Zurigo nel 2016. Il solo fatto di far parlare di parità di genere e di diversità all'interno dell'istituzione accademica, affrontando quindi il cambiamento, ha prodotto rapidamente risultati importanti. C'è ancora molto da fare, ma nel dipartimento si sono iniziate ad attuare le richieste fondamentali. Ciò è stato preceduto dalla formazione di una rete solidale di persone «ugualmente arrabbiate», come racconta Charlotte Malterre-Barthes, membro del collettivo, parlando con Vera Sacchetti. Rendere produttiva la rabbia ha portato a unire le forze e a un lavoro efficace di politica concreta, sempre accompagnato dal discorso scientifico, come nel simposio annuale Parity Talks, che è ormai diventato un appuntamento imprescindibile nel calendario dell'architettura svizzera, nei gruppi di lettura o nelle pubblicazioni, come il

numero speciale di *archithese*. Il Parity Group dà un impulso, da tempo atteso, al dibattito sui temi della parità e della diversità in architettura, andando anche oltre l'istituzione del Politecnico federale.

Il Prix Meret Oppenheim di quest'anno premia il senso dell'urgenza e l'intelligenza impavida. Le mie più vive congratulazioni al Parity Group, a Uriel Orlow e a Stanislaus von Moos!

Il Prix Meret Oppenheim prevede che i premiati scelgano degli interlocutori per questa pubblicazione. Sono lieto che quest'anno abbiano accettato questo compito Irina Davidovici, Andrea Thal, Giovanni Carmine e Vera Sacchetti. Grazie!

Raffael Dörig
Commissione federale d'arte

Introducziun

La Parity Group, Stanislaus von Moos ed Uriel Orlow survegnan il Grond premi svizzer d'art / Prix Meret Oppenheim 2023. En num da la Cumissiun federala d'art hai jau grond plaschair da gratular ad els per il premi.

«Chattar in equiliber [...] tranter la recons-trucziun da significaziuns intenziunadas u inditgadas e l'interpretaziun da la signifi-caziun pussaivla d'ina ovra en noss context u – cun plets pli generals – sut l'aspect da temas impurtants per il temp dad oz.» En in discurs cun Irina Davidovici definescha Stanislaus von Moos quai sco «problem central da mintga istorgia d'art». En questa tschertga ed en questa descripciun da significaziun en tuts dus senns è von Moos in maister, ed il «temp dad oz», en il qual el ha scuvrì ils «temas impurtants», s'estenda sur sis decennis. En questa tschertga ha el adina mantegnì la colliaziun cun las genera-zions pli giuvnas. El ha integrà l'actualitad sco er dumondas socialas, economicas e politicas en il discurs svizzer davart l'archi-tectura e n'ha betg evità da trair sentenzias

severas. Sco autur, sco curatur e sco pro-fesser ha el marcà il discurs internaziunal davart l'architettura e davart l'art ed ha influenzà generaziuns da studentas e students. El ha confundà la revista innovativa *archithese* ed ha scrit numerus cudeschs ch'èn relevants per la scienza, ma che sa drizzan er ad in vast public.

Dar in senn a quai ch'è avant maun e prender posiziun senza perder la differenziaziun e l'avertadad. Quai che vala per Stanislaus von Moos, pertutga er la lavur dal segund titular dal premi, Uriel Orlow. Cun ses art s'avischina el «lateralmain» als temas cardinals da noss temp, sco ch'è di, sur scenas secun-daras, e dat sia atenziun a flatgs tschorvs ed a scumbigls translocals e transistorics. En sia lavur maina per exempel l'occupaziun cun l'istorgia da la derasaziun e da la scienza da las plantas a la confruntaziun cun l'istorgia coloniala e cun sias consequenzas perma-nentas sco er, medemamain en il context global, cun la midada dal clima. Orlow, che ha studegià e promovì a Londra, che viva oz

per gronda part a Lissabon e ch'instruescha a Turitg, s'approfundescha en ils contexts ils pli differents e percepescha là colliaziuns. Uschia ha el accumulà ina scienzada dal clima en l'Engiadina, dunnas che tgiran la savida tradiziunala da la fitomedischina a Lubumbashi u ha fundà in ensemble da project cun musicistas e musicists a Jerusalem. Questas collavuraziuns èn adina caratteri-sadas da discreziun sin basa da tadar cun atenziun e prender serius sco er integrar activamain las persunas participadas – gist uschia sco reflectar l'atgna rolla che n'è betg quella d'in «contemplader invisibel», sco ch'è accentuescha en il discurs cun Andrea Thal e cun Giovanni Carmine.

Mussar flatgs tschorvs: En il cas da la Parity Group pertutga quai l'egualitad da las schlattainas e la diversitad en l'architettura, en la scolaziun ed en la professiun. *Let's talk about it* è stà il titel dals emprims Parity Talks che la gruppa ha organisà l'onn 2016 en il Departament d'architettura da la Scola politecnica federala Turitg. Insumma pussibilitar da discurre davart l'egualitad da las schlattainas e davart la diversitad en il rom d'ina instituziun e d'instradar uschia ina midada, ha purtà entaifer curt temp resultats impurtants. I dat anc bler da far, ma la realisaziun da las pretensiuns cen-tralas è vegnida prendida per mauns en il Departament d'architettura da la Scola politecnica federala Turitg. Ordavant era vegnida furmada ina rait da persunas soli-darica, «ch'èran tuttina grittas», sco che la commembra collectiva Charlotte Malterre-Barthes descriva en il discurs cun Vera Sacchetti. Far daventar la gritta productiva, ha procurà per in'unioni da las forzas e produci ina lavur realpolitica da success ch'è adina cumbinada cun il discurs scientific, per exempel al simposi annual Parity Talks che n'è betg negligibel en l'agenda svizra

d'architettura, en gruppas da lectura u en publicaziuns, sco per exempel in carnet spezial dad *archithese*. La Parity Group dat in stausch ch'èra gia da ditg necessari, a la discussiun davart ils temas egualitad e diversitad en l'architettura, e che surpassa l'instituziun da la Scola politecnica federala.

Il Prix Meret Oppenheim da quest onn undrescha il senn per l'urgenza ed ina per-spicitad curaschusa. Jau gratulesch da tut cor a la Parity Group, ad Uriel Orlow ed a Stanislaus von Moos!

Il Prix Meret Oppenheim prevesa che las titularas ed ils titulars dal premi tschernan interlocuturas ed interlocuturs per questa publicaziun. Jau ma legrel che Irina Davidovici, Andrea Thal e Giovanni Carmine sco er Vera Sacchetti han surpiglià quest onn questa incumbensa – zunt cordial engraziament!

Raffael Dörig
Cumissiun federala d'art

Introduction

Parity Group, Stanislaus von Moos and Uriel Orlow are the recipients of the Swiss Grand Award for Art / Prix Meret Oppenheim 2023. It is my great pleasure to congratulate them on behalf of the Swiss Federal Art Commission.

“Finding a balance between the reconstruction of the intended or implied original meanings and the (re-)interpretation of a work’s possible significance in our own context, or more generally, in the light of issues that are pressing today.”

This, stated Stanislaus von Moos, in conversation with Irina Davidovici, is “the core issue in any art history”. Von Moos is a maestro when it comes to searching out and describing meaning in this dual sense, and the “current era” in which he has been pinpointing today’s pressing issues is no less than six decades long. Throughout those years, he has consistently been in touch with younger generations. He has introduced into architectural debate topical issues from the social, economic and political fields, and not shied

away from passing judgement. In his capacity as an author, curator and professor, he has shaped international discourse on architecture and influenced generations of students. He co-founded the ground-breaking journal *archithese* and has published numerous books which are of great academic relevance yet in a style that also appeals to the general public.

Make sense of what is there, take a stance without renouncing nuance, and keep an open mind. This, the credo of Stanislaus von Moos, appears also to underpin the work of Uriel Orlow, the second award winner. Orlow often goes at the burning issues of our day sideways, he says; for in turning the spotlight on the margins of history, he draws our attention to so-called blind spots and translocal and transhistorical entanglements. Thus, a preoccupation with the shifting dispersion of plants and knowledge of plants has led him to investigate, from a global perspective, both the history of colonialism and its persistent repercussions in the

modern world, as well as climate change. Orlow, who studied and gained a PhD in London, now lives mainly in Lisbon, and teaches in Zurich, immerses himself in the most varied social contexts and thereby identifies common threads. For instance, he has accompanied a climate researcher on her research in the Engadin as well as women in Lubumbashi who perpetuate the time-honoured practice of herbalism; and with musicians in Jerusalem, he has founded an orchestra project. Such collaboration always unfolds with care, caution and an open ear on the part of Orlow, who recognises the immense value of cultural exchange and, too, of reflection on his own role, which, as he emphasises in conversation with Andrea Thal and Giovanni Carmine, is not that of an “invisible, objective observer”.

Highlighting blind spots: this, in the case of Parity Group, concerns gender parity and diversity in architecture, both in education and professional practice. *Let’s talk about it* was the title of the first Parity Talks convened by the collective in 2016 at D-ARCH, the architecture department of the Swiss Institute of Technology (ETH Zurich). Putting gender parity and diversity on the agenda in order to network and propel change in the institutional context led in a short time to positive results. There is still much to be done yet D-ARCH has taken steps to meet the main demands, in response to the pressure group formed by people “who were equally angry”, as Parity member Charlotte Malterre-Barthes put it in conversation with Vera Sacchetti. Unleashing the creative power of anger in order to reach common goals laid the foundations for political work that proceeds hand in hand with academic discourse, not least at the Parity Talks, an annual symposium that has become an indispensable event on the Swiss architec-

tural calendar, but also in reading groups, or in publications such as a special issue of *archithese*. Parity Group has given a long-awaited boost to discussion of parity and diversity issues, also far beyond the initial ETH context.

This year’s Prix Meret Oppenheim distinguishes both intrepid incisiveness and a sense of urgency. I offer my heartfelt congratulations to Parity Group, Uriel Orlow and Stanislaus von Moos!

It is a Prix Meret Oppenheim tradition that the winners invite someone to have a conversation with them for publication here. I am delighted that Irina Davidovici, Andrea Thal and Giovanni Carmine, and Vera Sacchetti accepted those invitations – my sincere thanks!

Raffael Dörig
Federal Art Commission

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

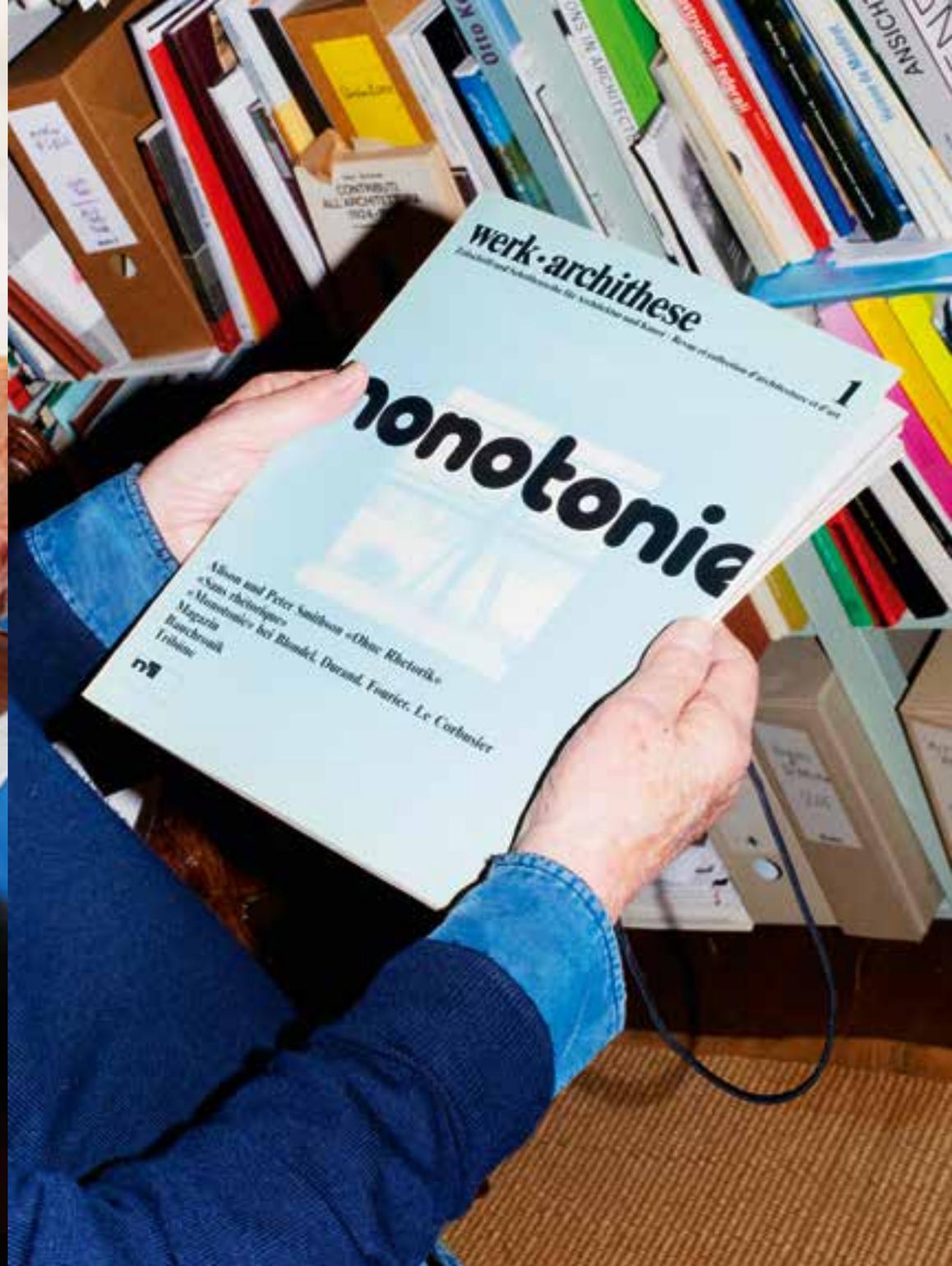


















Stanislaus von Moos

Kunst, Geschichte und die Hinterfragung des Offensichtlichen

Stanislaus von Moos im Gespräch mit Irina Davidovici

Dieses Gespräch fand im Januar 2023 statt und erstreckte sich über drei Winter- nachmittage im Doldertal. Der Besuch begann jeweils mit einem Aufstieg: Von der Bergstrasse in Zürich ging es bergauf, vorbei an der Villa der Familie Giedion, bei der von Moos als Student eine Zeitlang ein- und ausging, zu einem der eleganten Doldertalhäuser, die von Sigfried Giedion in Auftrag gegeben und von Alfred und Emil Roth in Zusammenarbeit mit Marcel Breuer entworfen worden waren. Über die Treppe, in der von Moos ein Echo von Le Corbusiers Treppe in La Cité de Refuge zu erkennen meint, gelangten wir zur von Moos'schen «Aussenstation». Vom Balkon aus kann man im Winter einige weitere bemerkenswerte Häuser erkennen, die verstreut in dem engen, bewaldeten Tal stehen als Teile von dem Ensemble, das Kurt W. Forster einmal scherzhaft als den «Ballenberg der modernen Architektur» bezeichnet hat: das von Flora Crawford-Steiger und Rudolf Steiger über «palladischem» Grundriss entworfene, 1959 entstandene «Glashaus» und das entfernt an Aalto erinnernde Atelierhaus, das Roth im Jahr 1961 für sich selbst und eine Gruppe handverlesener Studenten gebaut hatte (den Eingeweihten wird freilich auch der durch die Namensgebung als *Fellowship Home* gegebene Bezug auf Wright nicht entgehen). Zwischen den Besuchen kam es zu regem E-Mail-Verkehr und manchen Telefongesprächen: Man schmunzelte oder seufzte über die Tücken der automatischen Transkription, Meinungen wurden eingeholt und ausgetauscht, man feuerte sich gegenseitig an. Der hier veröffentlichte Text ist somit das Konstrukt eines Gesprächs, das Ergebnis mehrfacher Überarbeitung, diplomatischer Umformulierung und mehrmaligen Überdenkens der Reihenfolge. Es war für uns eine Erleichterung, in der Schriftlichkeit ein gewisses Mass an Kontrolle wiederzuerlangen und den Worten jene Präzision verleihen zu können, die wir anstrebten.

WAS HINTER DEN DINGEN STECKT

IRINA DAVIDOVICI

Deine Schriften handeln von zahlreichen Themen in den verschiedensten Epochen: von Festungen der Renaissance bis zur modernen und zeitgenössischen Schweizer Kunst und Architektur, von der künstlerischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts bis zu Disneyland. Stets nimmst du die Themen jedoch aus deiner ureigenen Perspektive in den Griff. Es scheint, als wolltest du immer wieder Zusammenhänge aufdecken, die uns die Schöpfer der jeweiligen Objekte nicht

unbedingt verraten wollten – die uns die Objekte selbst aber trotzdem erzählen. Ist deine Hauptabsicht das Wiederauffinden verborgener Agenden, Ideologien und Nostalgien?

STANISLAUS VON MOOS Wenn es nur so wäre! Auf jeden Fall triffst du mit deiner Frage direkt den Kern dessen, was wir tun, wenn wir Geschichte und Kritik betreiben. Man redet sich gerne ein, dass das Schreiben über Kunstwerke, Architektur und so weiter bedeute, Absichten aufzudecken, die in die Objekte eingeschrieben wurden, beziehungsweise zu dokumentieren und zu rekonstruieren, was jemand mit dem jeweils Gemachten «sagen» oder durch das Auswählen oder Verwerfen gewisser Formen erreichen wollte. Natürlich ist all das unverzichtbarer Bestandteil der Geschichte. Aber wie du schon sagtest: Während die Objekte im Augenblick ihrer Entstehung eine ganz bestimmte Rolle im Kontext bestimmter Absichten spielen (Absichten des Machers, des Auftraggebers, des Käufers), verändert sich ihre Bedeutung, sobald sie von jemand anderem betrachtet werden. Aber ist das nicht das Kernproblem jeglicher Kunstgeschichte? Man muss die Balance finden zwischen der Rekonstruktion der beabsichtigten oder implizierten ursprünglichen Bedeutung eines Werks und der (Neu-)Interpretation seiner möglichen Bedeutung in unserem eigenen Kontext, oder ganz allgemein im Hinblick auf die Themen, die uns heute beschäftigen.

DAVIDOVICI Dein Werk spannt den Bogen zwischen Kunst und Architektur, Geschichte und Kritik. Könntest du etwas dazu sagen, inwiefern deine Ausbildung als Kunsthistoriker deine Ausführungen zur Architektur geprägt beziehungsweise inwiefern dein Interesse an der Architektur deine kunsthistorische Forschung beeinflusst hat?

VON MOOS Es ist wohl eher Letzteres. Irgendwann in meiner Gymnasialzeit reifte bei mir der Entschluss, ein bedeutender Architekt zu werden (lacht). Also habe ich nach der Matura tatsächlich zwei Semester Architektur studiert. Schon sehr bald jedoch stellten sich ernsthafte Zweifel ein. Hatte ich wirklich das Zeug, dereinst wesentlich Besseres zustande zu bringen als das, was an Diplomarbeiten meiner etwas älteren Kommilitonen in der Jahresabschlussausstellung zu sehen war? Kurz und gut: Ich liess die Architektur – oder doch das Machen von Architektur – auf sich beruhen.

DAVIDOVICI Du hattest deine Berufung als Kritiker gefunden! Hat dein Interesse an der Architektur deinen Zugang zur Kunstge-

schichte mitbestimmt? Und wie wirkte sich die Geschichte auf deine Sicht der Architektur aus?

VON MOOS Nachträglich bin ich mir nicht so sicher, ob es wirklich die Architektur war, die mir den Weg zur Kunstgeschichte wies, oder nicht doch eher die Kunst. Kunst gehört in meinem Fall wohl ein bisschen zur familiären Prägung. Das war wohl auch Grund genug, nicht selbst eine Karriere als Künstler anzuvisieren – und wäre es auch nur als Künstlerarchitekt.

DAVIDOVICI Kam dir das Universitätsmilieu angesichts deiner Interessen stärker entgegen als die polytechnische Kultur an der ETH?

VON MOOS Als Absolvent eines Gymnasiums im katholischen Teil der Schweiz, an dem Sprachen, Geschichte, Literatur und sogar etwas Philosophie im Mittelpunkt des Lehrplans gestanden hatten, war ich ernüchert von dem etwas blutleeren Formalismus des Post-Bauhaus-Vorkurses, den wir über uns ergehen lassen mussten. Ganz zu schweigen davon, dass ich eine mathematische Null war. Vielleicht einfach, um intellektuell etwas mehr gefordert zu werden, belegte ich auch literaturgeschichtliche Vorlesungen – zunächst an der ETH (Karl Schmid) und danach an der Universität (Max Wehrli und später Emil Staiger). Es stellte sich heraus, dass die Kunstgeschichte für mich doch die naheliegende Wahl war. Ich hatte Freude an schönen Dingen und daran, dem Hintergrund und dem historischen Kontext der Objekte, die mich interessierten, auf die Spur zu kommen.

DAVIDOVICI Wie bist du dazu gekommen, so verschiedene Themen gleichzeitig aufzugreifen? Am Anfang deiner Laufbahn hast du über Le Corbusier geschrieben und wie nebenher auch deine Dissertation über die italienische Militärarchitektur der Renaissance und deren Symbolik an die Hand genommen. Zwischen dem, was man sich unter den Arbeitsgebieten eines Kunsthistorikers vorstellen könnte, und deinem Interesse an moderner und zeitgenössischer Architektur liegen doch Welten. Kannst du etwas über dieses Spannungsverhältnis sagen?

VON MOOS Ich war schon als Gymnasiast ein Corbusier-Freak. Doch die Erkundung der Geschichte und der Vorgeschichte der modernen Kunst und Architektur begann ihre eigene Faszination zu entfalten. Im dritten Jahr

an der Uni landete ich in Florenz, wo ich einen Sprachkurs belegte. In Anbetracht meiner Begeisterung für moderne Architektur und ihre Historiografie hatte es ja vielleicht seine Logik, dass mich die Monumentalität und das, was man den «funktionalen Expressionismus» der Militärarchitektur und -planung der Renaissance nennen könnte, in ihren Bann zogen. Die Fortezza del Belvedere oberhalb von Florenz öffnete mir diesbezüglich die Augen. Diese kolossalen Bauwerke wirkten auf mich wie Vorboten der Ingenieurbauten, die damals in der Schweiz entstanden: Autobahnen, Brücken, Staudämme. Viele dieser Militärprojekte hatten ja kaum je im Krieg ihre Feuerprobe zu bestehen. Sie waren primär dazu bestimmt, ihren Erbauern ein Bewusstsein von Sicherheit zu geben. Was heute bleibt, ist jedenfalls nicht ihr Nutzen als Defensivbauten, sondern ihre Kraft als formale Gesten.

DAVIDOVICI Angesichts der Infrastrukturbauten, die damals gerade in der Schweiz im Entstehen waren, klingt das ja fast so, als hättest du der Vergangenheit etwas zu entlocken versucht, das die Gegenwart erklären könnte – wie um einen Aspekt der damaligen Aktualität besser in den Griff zu bekommen.

VON MOOS Als ich mich mit diesen Dingen zu beschäftigen begann, faszinierten mich etwa die Formen der Fische und Korallen entlang der Küste von Key West, wie sie der Zoologe Konrad Lorenz beschrieben hatte. Dem lautlosen, friedlichen Unterwasserballett dieser Tiere auf ihrer Suche nach Nahrung und Geselligkeit liege letztlich der Darwin'sche Überlebenskampf zugrunde; das alles verdanke seine Logik einem jahrtausendelangen Selektionsprozess, schreibt Lorenz. Und doch ist das, was wir selbst (und, wer weiss, vielleicht auch die Millionen Protagonisten des Balletts?) davon mitbekommen, weder Krieg noch Kannibalismus, sondern reines Spektakel ... (*Das sogenannte Böse*, 1963).¹ Meine Dissertation bestand dann auch zu etwa einem Drittel aus Spekulationen über aggressive und defensive Verhaltensweisen in der Tierwelt sowie deren Relevanz für den Menschen. Zugegebenermassen war ich dann doch einigermaßen erleichtert, als mein Doktorvater Adolf Reinle meinte, der deskriptive Teil der Dissertation sei ganz in Ordnung, aber den spekulativen Teil solle ich lieber weglassen. Das tat ich dann auch – und es ist vielleicht ganz gut, dass ich in meinen Unterlagen keine Spur dieses Exkurses in die tierische Verhaltensforschung mehr finden kann. Wie auch immer, mein vorrangiges Ziel war damals, das Buch über Le Corbusier fertigzustellen (es erschien 1968, acht Jahre vor der Veröffentlichung meiner Dissertation unter dem Titel *Turm und Bollwerk*).

DAVIDOVICI Kommen wir zur Frage eines einheitlichen Zugangs zu verschiedenen Themen zurück. Wie kommst du zu deinen (Forschungs-)Themen und wie gehst du mit ihnen um?

VON MOOS Ehrlich gesagt, ich weiss es nicht. Wahrscheinlich finde ich sie, wie jeder andere auch, zufällig im Vorbeigehen. Weil sie mich neugierig machen und weil ich bei näherem Hinsehen in der mir zugänglichen Literatur keine packende oder mindestens einigermaßen plausible Erklärung ihrer Raison d'être finde. Zum Beispiel diese unglaubliche Landschaft aus menschengemachten Terrassen, von denen aus man Einblick in die Stadt Florenz gewinnen kann wie von nirgendwoher sonst. Ich finde es einfach faszinierend, dass so viel Energie und Geld und symbolische Macht aufgewendet wurden, um «Revolten» von innen oder militärische Angriffe von aussen zu kontrollieren und abzuwehren. Dass die Rituale rund um die gegenseitige Tötung oder die Verhinderung des Getötetwerdens eine derart fundamentale Rolle in der architektonischen Selbstdarstellung von Staaten (im vorliegenden Fall des Grossherzogtums Toskana) gespielt haben. Ich bin ja während des Zweiten Weltkriegs geboren. Vielleicht hängt es damit zusammen, dass es mir schwerfällt, beim Thema Geschichte – und insbesondere der Geschichte Europas – von der überwältigenden Realität abzusehen, die Krieg, Kriegführung, Zerstörung und Wiederaufbau darin gespielt haben.

DAVIDOVICI So betrachtet würde also dein jüngstes Buch *Erste Hilfe* (2021), das von der Schweizer Architektur in den Jahren nach 1940 handelt, direkt mit deiner «Entdeckung» der Renaissance zusammenhängen? Um diesen Gedanken fortzuspinnen: War es Zufall, dass du dich nach dem Spektakel «Krieg» den Spektakeln des Kommerzes zugewandt hast und der Art und Weise, wie diese den «Pop»-Aspekt im Werk von Robert Venturi und Denise Scott Brown auslösten? Von den «realen» Schlachtfeldern zu den Schlachtfeldern des Marktes und wieder zurück? Lag dieser Themenwahl eine Strategie zugrunde? Derartig ungleiche Momente in einen Dialog zu setzen, deutet auf den Versuch hin, eine Art übergreifendes Narrativ zu erzeugen ...

VON MOOS Ehrlich gesagt entdeckte ich Venturi, während ich mich vor allem mit Le Corbusier abmühte. Venturis Buch *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) verschlang ich in einem Greyhound-Bus zwischen New

York und Chicago. Das Buch half mir vor allem, besser zu verstehen, was es mit der Dialektik von Symmetrie und Asymmetrie in der Komposition mancher Projekte Le Corbusiers für eine Bewandnis hat – etwa im Fall der Villa in Garches. Was mich wirklich faszinierte, war der hartnäckige Fokus des Buchs auf formale Dinge. Dann gab es sieben oder acht Jahre später eine zweite Phase, als ich amerikanische Studierende der College-Stufe am Carpenter Center in den USA unterrichtete – einem Gebäude, das ja wie zufällig von Le Corbusier entworfen worden war. Abgesehen von einigen Randbemerkungen kamen die Dinge, die mir als europäischem Neuling besonders charakteristisch für die amerikanische Landschaft erschienen – Autobahnen, vorstädtische Zersiedlung, riesige Schilder entlang der Highways, kurz: die Allgegenwart von Kommerz –, in dem Buch kaum zur Sprache. Als dann aber 1972 *Learning from Las Vegas* erschien, machte das aus mir zwar keinen Las-Vegas-Fan, aber es gab mir so etwas wie einen Schlüssel zum Verständnis der Logik dessen, wofür dieser seltsame Ort steht: für die Realität der zeitgenössischen Umgebung und ihrer hässlichen Schönheit. Dies war meine Entdeckung – das heisst, ich habe nicht so sehr die Stadt Las Vegas entdeckt, sondern das *Lernen* von Las Vegas. Und vielleicht auch den Gedanken des Alltags im Allgemeinen.

DER MISCHMASCH, DIE MONOTONIE UND DAS ALLTÄGLICHE

DAVIDOVICI

Dein Essay *Monotonie und Sentiment* (1977) hat in gewisser Weise die intellektuelle Agenda von *werk.archithese* skizziert, der Zeitschrift, deren Mitredaktor du damals warst. Du schriebst: «Monotonie im Alltag und in der Arbeit ist tödlich; Monotonie in der Architektur nicht unbedingt – sie könnte sogar ein Faktor von Lebendigkeit sein.» Siehst du das noch immer so, etwa in deiner Beschäftigung mit der Schweizer Vorstadtlandschaft? Müssen wir wieder zur Monotonie als einem angemessenem Hintergrund des Alltagslebens zurückfinden?

VON MOOS

Die Wahl der Monotonie als Thema für diese erste Ausgabe war eine Provokation, mindestens zum Teil. Niemand wusste genau, was der Begriff bedeutet, aber alle waren sich einig, dass es etwas Gefährliches und daher Schlechtes sei. Rückblickend war es, sagen wir mal, ein Plädoyer für eine Art neutrale Haltung in der Architektur, wie sie schon immer selbstverständlich

war für das Phänomen «Stadt», gestern so gut wie heute – im Gegensatz zum Prinzip des Dorfs draussen auf dem Land, das in jüngerer Zeit zum Alibi für eine zunehmend schamlose Zurschaustellung von jedermanns Recht auf architektonische Selbstverwirklichung geworden ist. Als Ordnungsruf brachte das Stichwort Monotonie auch eine Art Übersättigung mit Postmodernismus als Dogma und Stil zum Ausdruck. Für mich persönlich – nach vielen Jahren der intellektuellen Parteigängerschaft für Venturi und Scott Brown – war der Auslöser auch meine späte Entdeckung der von den Smithsons formulierten Idee des *As Found*. Das war 1977. Ein Jahr danach schrieb Kenneth Frampton seine Apologie der *Generic Street as a Continuous Built Form* (1978). Weitere zwölf Jahre später brachte Rem Koolhaas das Thema auf seinen paroxysmalen Höhepunkt mit dem Essay *The Generic City* (1995), einem der merkwürdigsten und missverständlichsten Texte der jüngeren Architekturliteratur. Aber da du nach meinem heutigen Standpunkt in dieser Sache fragst, weiss ich nicht recht, was ich sagen soll. Kehrt man nach einem mehrtägigen Aufenthalt in Paris zurück, muss man nur aus dem Zugfenster blicken, um an den bizarren Kult der Vielfalt erinnert zu werden, die für das Schweizer Vorstadtparadies so typisch ist. Und falls es so sein sollte, dass sich darin unser Selbstbewusstsein als Eldorado der direkten Demokratie spiegelt, sollten wir vielleicht besser lernen, die geheime Schönheit zu entdecken, die sich hinter dem Mischmasch verbirgt ...

DAVIDOVICI

Als jemand, der die Schweiz von aussen betrachtet, stelle ich doch fest, dass hier eine beträchtliche Dichte an guter Produktion zu verzeichnen ist: ein gewisser Anspruch, etwas auszusagen – jedenfalls im Vergleich zu Grossbritannien, Frankreich oder den USA. Gleichzeitig herrscht beim Bauen auch ein gesunder Sinn für Angemessenheit.

VON MOOS

Du nimmst dir dieses improvisierte Universum anscheinend sehr zu Herzen. Du hast recht: Hat man sich einmal mit dem ganzen Durcheinander abgefunden, ist der Mechanismus der Umsetzung und der Details ein relativ kontrollierter – ganz zu schweigen von dem, was du als «gewissen Anspruch, etwas auszusagen», bezeichnest! Aus der Nähe betrachtet hat das Ergebnis eine vertrauenserweckende Seriosität. Je weiter man sich freilich von den städtischen Ballungsräumen entfernt, desto weniger kann man sich darauf verlassen, dass diese Kontrollmechanismen wirklich greifen.

DAVIDOVICI

Die «Monotonie» von gestern ist jetzt also vielleicht das «Alltägliche»?

VON MOOS Das «Alltägliche» lag in den 1970er Jahren ganz klar in der Luft – aber als ich zehn Jahre später aus den USA über die Niederlande zurückkehrte und meine Lehrtätigkeit in Zürich aufnahm, schien die Architektur von diesem Thema noch weitgehend unberührt zu sein. Das alltägliche Schweizer Umfeld wurde irgendwie als selbstverständlich vorausgesetzt. Es war nun einmal der gegebene Kontext, doch darüber hinaus weckte es als Phänomen kaum besonderes Interesse. Letztlich waren es die Künstlerinnen und die Künstler, die auf seine Eigenartigkeit und seine verborgene Schönheit aufmerksam wurden. Man denke nur an *Haus*² von Peter Fischli und David Weiss, die Miniaturrekonstruktion des Werkstatt- und Bürogebäudes in Zürich-Albisrieden, in dem ihr Atelier einige Jahre lang untergebracht war. Eine Version des Modells wurde 1987 im westfälischen Münster ausgestellt. Fast dreissig Jahre später, im Jahr 2016, war ein weiteres, sehr ähnliches Modell vor dem New Yorker Guggenheim Museum als Teil ihrer dortigen Retrospektive zu sehen (so viel zur bemerkenswerten Zeitlosigkeit der Schweizer «Alltagsarchitektur»). Ein drittes steht heute in einem kleinen Park gegenüber dem Hallenstadion in Zürich-Oerlikon. Als mich Peter Fischli einlud, einen Text für sein geplantes Buch zu verfassen (*Haus*, von Fischli und Weiss, 2019), fand ich mich in der Rolle des Architekturhistorikers wieder, der die formalen und typologischen Prämissen eines unbekanntes Projekts von Palladio rekonstruieren sollte – mit dem Unterschied, dass es sich bei besagtem Werk, nämlich dem Haus, das den Anstoss für *Haus* gegeben hatte, um ein kleines anonymes Werkstattgebäude irgendwo am Rande von Zürich handelte.

DAVIDOVICI Ich war neulich in Dübendorf. Es ist eine eigenartige Mischung aus Wohn-, Industrie- und Postindustrialzone. Es fühlt sich heterogen und unzusammenhängend an, als wären die Gebäude einfach aus dem Nichts entstanden, ohne irgendwelchen Bezug zueinander. Zwar ist die Landschaft ziemlich präsent, man sieht viel Himmel, und die Regelmässigkeit der vorbeifahrenden Züge rhythmisiert die Atmosphäre und das Erleben des Ortes. Aber dann steigt man in einen Zug und in zehn Minuten ist man am Zürcher Hauptbahnhof. Es fühlt sich also sehr zentral an, obwohl das ganz offenkundig nicht zutrifft.

VON MOOS Die einzige Entfernung, die in dieser neuen Geografie übrigbleibt, ist die Dauer der Reise vom Hauptbahnhof zu deinem Ziel.

DAVIDOVICI Du hast so viel über Venturis und Scott Browns Lesart des Las Vegas Strip geschrieben. Kann man Orte wie Dübendorf auf ähnliche Weise lesen?

VON MOOS Im Vergleich zu Dübendorf stellt sich Las Vegas – wenn nicht sogar ein Grossteil der nordamerikanischen Landschaft – als hochgradig strukturiertes Umfeld dar. Ja sicher, der Wirrwarr von Schildern ist chaotisch, aber die Art und Weise, wie sie alle ausgerichtet und entlang einer Achse aufgestellt sind, entspricht den elementarsten Vorgaben des klassischen Urbanismus. Ein Raum wie Las Vegas weist eine gewisse Ordnung auf, die es in Dübendorf, Albisrieden und anderen typischen Schweizer Ballungsräumen – von Orten wie St. Moritz ganz zu schweigen – nicht gibt. An solchen Orten entsteht aufgrund der Ausrichtung der Strassen und der Vielfalt der Nutzungen, Typologien und Stile eine Landschaft, die praktisch unlesbar wird. Alles in allem ein archaisches Durcheinander des Gebauten. Wenn auch zaghaft und unbeholfen, so will doch jedes Einzelstück irgendetwas Interessantes ausdrücken. Am Ende hat man gar keine Alternative als die, das Ganze als die architektonische Hinterlassenschaft einer Epoche einfach gelten zu lassen.

ÜBERZEUGUNG, AKTIVISMUS, VORSICHT

DAVIDOVICI Ich finde, deine Arbeit hat eine konsequent politische Komponente.

VON MOOS Bei Militärarchitektur kann man sich der Politik nicht leicht entziehen.

DAVIDOVICI Aber auch in deinen Schriften als Kritiker zeitgenössischer Architektur betrachtest du die gebaute Umwelt als Ergebnis politischer Prozesse und kultureller Konditionierung. Gleichzeitig vollziehst du eine Gratwanderung zwischen Überzeugung und Vorsicht. Im Jahr 2020 hast du beim *Journal of the Society of Architectural Historians* (JSAH) eine Stellungnahme deponiert, um dich von dem *Statement on the Removal of Monuments to the Confederacy from Public Spaces* zu distanzieren, auf das sich das SAH Heritage Conservation Committee gerade geeinigt hatte.

Du hieltest die Erklärung aufgrund ihrer «proklamatorischen Haltung und in ihrem eindimensionalen Verständnis des Zusammenwirkens von Funktion, Form und symbolischer Repräsentation in Werken der Kunst, Architektur, und Stadtplanung» für unangemessen. Du schriebst auch, dass das Entfernen oder Stehenlassen von Denkmälern eine Frage von demokratischen Prozessen innerhalb der betroffenen Gemeinschaften sei und nicht als leere Geste von oben erfolgen sollte. Nach dieser langen Vorrede eine kurze Frage: Gibt es für dich einen Widerspruch zwischen politischem Aktivismus und der Rolle des Historikers?

VON MOOS

Nun, «Widerspruch» ist ein starkes Wort. Einige der interessantesten Primärquellen, mit denen wir arbeiten, entstanden aus einer Art politischem Aktivismus heraus. Dennoch tendiere ich dazu, die Frage, so wie du sie formuliert hast, mit «Ja» zu beantworten. Wokismus – oder das, was manche Leute jetzt so nennen – fordert aktive Teilnahme, Parteilichkeit, Einsatz für ein Anliegen. So betrachtet war interessante Kunstkritik wohl immer auf die eine oder andere Art woke. Und nennen wir das Kind beim Namen: Die meisten Künstler (Künstlerinnen mitgemeint) erwarten sich intellektuelle Parteinahme von den Kritikern. Vielleicht ist das ja auch gut so. Die erste Generation apologetischer Geschichtsschreibung zur modernen Kunst konnte ihre Parteilichkeit über das «Van-Gogh-Syndrom» legitimieren: Der Leidensweg des Modernismus im späten 19. Jahrhundert, die jahrzehntelange Aufeinanderfolge von Missverständnissen, die Unwissenheit und schliesslich die aktive politische Repression hatten dem Kampf für den Modernismus eine unzweideutige moralische Autorität verliehen. Auf längere Sicht hin wiederum entpuppte sich der heldenhafte Widerstand des Modernismus gegen die Reaktion und den herrschenden Geschmack aber auch als ein phänomenales Geschäftsmodell. Und wer das heute so sieht, der gerät natürlich in Verdacht, Positionen zu reflektieren, wie sie von der konservativen oder, wie meine Generation zu sagen pflegte, «reaktionären» Kunstgeschichte Mitte des 20. Jahrhunderts vertreten wurden.

DAVIDOVICI

Was meinst du mit «reaktionärer» Kunstgeschichte?

VON MOOS

Eine Geschichte, die (ob absichtlich oder nicht) «als Reaktion» auf die programmatischen Schriften der Avantgarde geschrieben wurde. Wir haben alle Hans Sedlmayr oder auch Peter Meyer gelesen oder behaupten

das zumindest (vorausgesetzt, du akzeptierst meine eigenwillige Definition von «reaktionär», dann gehören vermutlich auch wesentlich jüngere Autoren wie David Watkin in diese Kategorie). Andererseits haben wir uns daran gewöhnt, Ideologiekritik wie selbstverständlich für ein «linkes» Unterfangen zu halten. So stolpert man denn in der jüngeren Literatur über die wechselnden gesellschaftlichen Funktionen modernistischer Kunst – Timothy Clark, Walter Grasskamp, Wolfgang Ullrich, von den «Klassikern» wie Francastel, Lefebvre, Bourdieu und anderen ganz zu schweigen – zwangsläufig über Argumente und Zusammenhänge, die man schon aus diesen älteren Schriften kennt.

DAVIDOVICI

Während deines Kunstgeschichtsstudiums wurdest du sowohl von Giedion als auch von Meyer beeinflusst und hast bei Letzterem sogar studiert. Deinen Bemerkungen entnehme ich, dass die beiden eher widersprüchliche Positionen vertreten.

VON MOOS

Als ich bei Meyer studierte, lehrte er mittelalterliche Kunst und Architektur an der Universität. Das hinderte ihn jedoch nicht daran, hin und wieder mit seinem Sarkasmus über moderne Kunst an die Öffentlichkeit zu treten. Was Giedion betrifft, lehrte er nicht mehr an der ETH, als ich mein Studium begann. Ich hatte aber noch in der Mittelschule sein 1956 erschienenes berufliches Vademecum *Architektur und Gemeinschaft*³ verschlungen und als ich zwischen zwei Vorlesungen erfuhr, dass er nach einem Studenten oder einer Studentin suchte, um seine Manuskripte und Korrespondenz zu tippen, Bücher aus der Bibliothek zu holen und so weiter, packte ich die Gelegenheit beim Schopf. Also kam ich ein- oder zweimal pro Woche ins Doldertal, manchmal auch öfter, und verrichtete dort ein eher aleatorisches Pensum an Büroarbeiten mit dem Resultat, dass ich zahlreiche Vorlesungen versäumte. Giedion war in der Tat ein eigenartiges Gegenstück zu den Kunstgeschichtsp Professoren, die mir an der Universität begegnet waren, und insbesondere zu Peter Meyer, der jahre-, wenn nicht jahrzehntelang sein Schweizer Antagonist auf dem Gebiet der modernen Kunst gewesen war. Wenn man Giedions Haus betrat, so tat man es stets im Bewusstsein, dass ein Le Corbusier, Gropius, Hans Arp, Max Ernst, Naum Gabo, Alvar Aalto oder Jørn Utzorn am Tag zuvor dort auf Besuch hatte gewesen sein können (den drei Letzteren bin ich dann auch tatsächlich über den Weg gelaufen). Das war mehr Zugang zur «Welt», als sich das ein Zürcher Kunstgeschichtsstudent im dritten Studienjahr normalerweise vorgestellt hätte, auch wenn meine Rolle lediglich die eines Zaungasts war.

DAVIDOVICI

Fandest du in Giedions Arbeitsweise ein Vorbild für deine eigene Tätigkeit als Kritiker?

VON MOOS

Vermutlich hat er vor allem mein Selbstverständnis als Historiker geprägt, kaum jedoch meine damaligen Bastelarbeiten als Kunstkritiker ... Meine Dissertation über Wehranlagen der Renaissance lässt sich als unbeholfener Versuch betrachten, das «Unbewusste» der Renaissancearchitektur zu entschlüsseln – so, als ob sich die technischen Artefakte der Militäringenieure zur Renaissancearchitektur verhielten wie (nach Giedions Auffassung) die Eisen- und Glaskonstruktionen des 19. Jahrhunderts zum herrschenden Geschmack in der Architektur des Zweiten Kaiserreichs ... Es war alles ziemlich anmassend, eine lediglich implizite methodische Aneignung ... Insofern als mein Projekt überhaupt eine Schlagseite in Richtung *Mechanization Takes Command* aufwies, habe ich deren theoretische Implikationen nicht wirklich weiterverfolgt. Lewis Mumfords Arbeiten – allen voran *Technics and Civilization* (1934) – hätten meinen Fokus vielleicht schärfen können, aber ich entdeckte Mumford erst sehr viel später. – Was das Stichwort Aktivismus anbelangt, so gab es 1964 natürlich den «Giacometti-Skandal», der ja zum Teil durch Meyers Ablehnung der staatlichen Mitfinanzierung jener Sammlung ausgelöst wurde, die heute als Zürcher Giacometti-Stiftung bekannt ist. Natürlich stand ich auf Giedions «Seite» (obwohl eher seine Gattin, die legendäre Carola Giedion-Welcker, diesen Kampf an vorderster Front bestritt). Ich war sogar Mitorganisator eines ziemlich braven «Studentenprotests» gegen das, was ich als Meyers spiesige Kampagne gegen moderne Kunst erachtete. Rückblickend jedoch verdanke ich Meyer als Lehrer wahrscheinlich genauso viel wie Giedion als Ideologen. Ich frage mich sogar, ob Meyers 1966 erschienener *Testfall des Kunstbetriebs* (ein Florilegium der Schlüsse, die er aus der Giacometti-Kontroverse gezogen hatte) es nicht wert wäre, ein zweites Mal gelesen zu werden, und sei es auch nur wegen seiner erfrischend scharfsinnigen Analyse des Kunstmarkts.

DIE UNIVERSITÄT ALS LABOR UND ARCHIV

DAVIDOVICI

Wenden wir uns nun von deiner Lerntätigkeit deiner Lehrtätigkeit zu, insbesondere ihren Auswirkungen auf die Kunst- und Architekturkultur dieses Landes. Nicht wenige der Leute, mit denen ich im Berufsleben und in der akademischen Welt der Schweiz zu tun habe, haben bei

dir studiert. Dem Vernehmen nach waren deine Prüfungen ziemlich anspruchsvoll! Was und wie hast du als Professor für moderne und zeitgenössische Kunst am Kunsthistorischen Institut unterrichtet?

VON MOOS

Zum Zeitpunkt, als ich mich auf die Stelle bewarb, die schliesslich mein Arbeitsplatz an der Universität Zürich werden sollte, war allenthalben die Rede vom neuen Lehrstuhl für Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Als ich sie schliesslich antrat, war daraus der Lehrstuhl für moderne und zeitgenössische Kunst geworden. Das kam etwas überraschend, und so war es am Ende doch die ursprüngliche Bezeichnung, die für mich begleitend blieb. Ich hielt Vorlesungen über Kunst und Architektur des 19. Jahrhunderts, über die Avantgardekunst des 20. Jahrhunderts und auch über jene Bereiche der zeitgenössischen Architektur, die mich interessierten: darunter die amerikanische Architektur der Postmoderne und die moderne europäische Architektur nach den 1950ern. Die Seminare nahmen Fragen der zeitgenössischen Malerei und Bildhauerei genauer in den Blick. Ein Seminar mit dem Titel *Science Fiction and Science Facts* widmete sich dem Spannungsfeld zwischen den Naturwissenschaften und zeitgenössischen Konzepten künstlerischer Arbeit. Es hing mit einem dreisemestrigen Vorlesungszyklus unter dem Titel *Modern Art and Mass Culture* zusammen. Im Mittelpunkt stand dabei die Frage, wie Künstler, Architekten, Industriedesigner und Theoretiker auf die Industrialisierung allgemein und die damit einhergehenden Ideologien reagierten – vom Impressionismus bis zur Pop-Art und zur Postmoderne.

DAVIDOVICI

Wie sollten Kunst- und Architekturgeschichte deiner Ansicht nach an der Universität gelehrt werden?

VON MOOS

Wenn ich das nur wüsste. Meines Erachtens muss eine Universität sowohl Labor als auch Archiv sein: Labor, weil sich unsere Sichtweise auf die Dinge zwangsläufig wandelt; Archiv, weil es so etwas wie einen festen Bestand an Phänomenen, Ideen, Namen und Zusammenhängen gibt, die man dabei nicht aus den Augen verlieren sollte. Der Unterricht sollte beiden Agenden dienen. Die Moderne und/oder den Modernismus zu «historisieren», ist eine knifflige Angelegenheit. Können wir das Phänomen genau so betrachten, wie wir früher die Gotik, den Barock, den Manierismus, den Neoklassizismus betrachtet haben – als «Stil»? Während sich die moderne Bewegung eine einheitliche Lebensform und Kultur erträumt hatte, in der Wissenschaft, Kultur und Alltag selbstverständlich zusammenfinden würden, war das, was langfristig

tatsächlich eingetreten ist – jedenfalls im «Westen» –, eher das Gegenteil. Anstatt in einem universellen, gemeinsamen «Stil» aufzugehen, wandelten sich Museen und Galerien im Zeichen moderner Ansprüche auf individualistische Authentizität in eigentliche Laboratorien der wahrnehmungstheoretischen und psychischen Exploration. Das Ergebnis ist das kulturelle Universum, in dem wir leben und ausserhalb dessen für die meisten von uns eine lohnenswerte Existenz gar nicht denkbar ist ... Wie kann die bizarre Vielfalt der Lifestyle-Agenden, die es auf dem kulturellen Markt heute gibt, zu einem Narrativ verdichtet werden? Diese Vielfalt zerkrümelt jeden Gedanken an historische Abfolgen und entzieht traditionellen Grenzziehungen zwischen künstlerischen Genres den Boden – wenn sie die traditionellen Unterscheidungen zwischen Kunst und anderen mehr oder weniger alltäglichen Kommunikationsformen nicht überhaupt aufhebt. Welche sozial verantwortungsvolle Rolle bleibt der Kunst- und Architekturgeschichte und -kritik unter diesen Umständen noch erhalten, wenn nicht die intellektuelle Parteinahme für Positionen innerhalb der Kunst, der visuellen Kultur oder der Historiografie, die über die Grenzen privater psychischer oder ästhetischer Introspektion hinausweisen? Es ist vermutlich die einzige Perspektive, für die es auf dem Arbeitsmarkt noch Stellen gibt. Aber man kann auch einen Schritt zurücktreten und die Ereignisse von «ausserhalb» der Kultur betrachten, in der man sich bewegt. Verantwortungsvolle Kunst- oder Architekturkritik sollte ja versuchen, beide Denkrichtungen Seite an Seite ins Werk zu setzen.

DAVIDOVICI Welche konkreten Methoden – wenn überhaupt – hast du in deiner Lehre angewandt?

VON MOOS Meine Vorlesungen waren sehr visuell – vielleicht zu sehr. Die Bildpaare zusammenzustellen, die meine Argumentation belegen sollten, beanspruchte einen beträchtlichen Teil der Zeit, die ich in deren Vorbereitung investierte. Während Bilder in anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen oder in der Wissenschaft allgemein dazu dienen, das gesprochene Wort zu veranschaulichen, ist es in der Kunstgeschichte umgekehrt – jedenfalls dachte ich das früher. Ich sah meinen Unterricht als «Exposition» im Sinne von Philippe Hamons gleichnamigem Buch:⁴ als Methode, Kunstwerke einem hoffentlich unvoreingenommenen Publikum zu «exponieren» und dieses Publikum wiederum den Werken sowie meinen (hoffentlich halbwegs sachkundigen) Bemerkungen darüber. Ich ermutigte meine Studienanfänger sogar, meine Bemerkungen nicht mitzuschreiben, sondern sich lieber das, was ich ihnen auf der Leinwand zeigte, mithilfe von Skizzen einzuprägen ... Leider mit wenig Erfolg.

«KLEINE ZEITSCHRIFTEN», NEUE UND ALTE RICHTUNGEN

DAVIDOVICI Jetzt ist vielleicht der richtige Moment, zu deinen «Anfängen» zurückzukehren und darüber zu reden, wie man Architekturzeitschriften macht. *Archithese* war eine der radikalen «kleinen Zeitschriften», die Beatriz Colomina zufolge die Bewegung hin zur Theorie im Architekturdiskurs der 1960er und 1970er Jahre ausgelöst haben.⁵ Deine anhaltende Tendenz, zwischen alltäglicher Parteinahme und der Suche nach einer breiteren Perspektive zu pendeln, die auch die Welt als Ganzes einbezieht, erinnert mich an die (vielleicht ungeschriebene) Agenda von *archithese*. Wie entstand diese Zeitschrift?

VON MOOS Sie war ein Zufallsprodukt. Und natürlich war ich nicht der alleinige Gründer. Hans Reinhard, ein befreundeter Architekt, hatte mich gebeten, eine Reihe von Essays für das Mitteilungsblatt seines Verbands freierwerbender Schweizer Architekten (FSAI) zu schreiben. Die Themen, denen sich *archithese* in der Folge widmete, ergaben sich mehr oder weniger zufällig aus Diskussionen an den Hochschulen, an denen ich unterrichtete, und aus den Arbeiten von Freunden und Kollegen. Sie spiegelten in einem höheren Masse das Netzwerk wider, dem ich damals angehörte, als dass sie Teil einer Agenda gewesen wären, auch wenn das rückblickend anders erscheinen mag. Ich kann nicht für die anderen Autoren sprechen, aber ich selbst suchte mir einfach die Themen aus, die mich interessierten, und versuchte, aus dem vorgefundenen Rohmaterial lesbare Texte zu machen.

DAVIDOVICI Das klingt, als hättest du Zweifel am Erfolg der Mission von *archithese* ...

VON MOOS Wirtschaftlich war die Zeitschrift nun wirklich keine Erfolgsgeschichte – deshalb mussten wir sie auch nach zwanzig Ausgaben wieder einstellen! Im Nachhinein denke ich, dass es in erster Linie die Vielfalt der Themen und auch das Format waren (kleine, aber etwas aufmüppig betitelte Heftchen), die da und dort für Aufsehen und, wer weiss, vielleicht auch für Stirnrunzeln sorgten. Immerhin hatten wir eine bemerkenswerte Liste internationaler Autoren in der Hinterhand – ein *Who's who* des «architektonischen Diskurses» zwischen 1970 und 1975 –, sodass die Vorbereitung jeder Ausgabe fast automatisch bedeutete, endlose Nächte mit Übersetzen zuzubringen.

DAVIDOVICI

Archithese fusionierte in den späten 1970ern für drei Jahre mit *Werk*. Wie kam diese Fusion zustande und wie habt ihr sie in die Praxis umgesetzt? Schliesslich war *Werk* die langjährige Zeitschrift des BSA, des angesehensten Berufsverbandes der Schweizer Architekten, während *archithese* mit ihrem Heftchenformat, ihren kritischen Texten und schwungvoller Grafik eher den Eindruck einer Guerillapublikation vermittelte.

VON MOOS

Komischerweise war es der BSA (Bund Schweizer Architektinnen und Architekten), die «Akademie» der Schweizer Architekten, welcher *archithese* letztlich gerettet hat, indem er sie eine Zeitlang in sein eigenes Geschäftsmodell integrierte und so die Weichen für ihre Wiedergeburt drei Jahre später als «erwachsene» Zeitschrift stellte ... Offenbar waren einige BSA-Mitglieder irgendwann zu der Schlussfolgerung gekommen, dass *Werk* «aufgepeppt» werden müsse und eine Kooperation mit uns (und vielleicht in erster Linie mit dem international bekannten Verleger Arthur Niggli!) dabei hilfreich sein könnte. Was uns anbetrifft, so sahen wir uns nach zwanzig Ausgaben in dem von uns entwickelten Format mit der Frage konfrontiert, ob es überhaupt möglich war, im gewohnten Format weiterzumachen, ohne uns zu wiederholen. Die Möglichkeit, uns in eine andere Richtung zu entwickeln, erschien uns daher durchaus reizvoll. Wobei sich die Fusion nicht als sonderlich glückliche Verbindung erwies. Im Laufe der folgenden drei Jahre wurde die neue Richtung von *werk.archithese* eher zu einer Bürde für den BSA. Sie war zu theoretisch, zu themenorientiert und vor allem trug sie der aktuellen Schweizer Architekturproduktion – im Besonderen dem Schaffen der BSA-Mitglieder – nicht genügend Rechnung.

DAVIDOVICI

Ich habe gehört, dass der Wendepunkt mit der Ausgabe über Schulhausbau kam ... Anscheinend gab es da einen Artikel, der politisch einiges Kopfzerbrechen verursachte: *Sandkasten Schweiz: Neue Schulen*.⁶

VON MOOS

Ja, an dem Gerücht ist vielleicht etwas dran. Ich hatte Alan Colquhoun eingeladen, einen Artikel über die beiden neuen Campusse in Zürich und Lausanne zu schreiben (wir lehrten damals beide an der EPFL). Der Aufsatz sollte in diesem Heft über Schulhausbau erscheinen – schliesslich handelte es sich bei den beiden Projekten um die damals prominentesten Bauten der Bildung in der Schweiz. Allerdings war das Projekt in Lausanne

zum Zeitpunkt des Erscheinens zum Teil noch eine Baustelle. Ich bat also einen meiner Studenten, einen begabten Fotografen, Bilder zu machen, die wir dann neben Alans Text veröffentlichten. Da der Architekt des Projekts Jakob Zweifel war und die Bauherrin die Schweizerische Eidgenossenschaft, kannst du dir sicher vorstellen, wie gross die Frustration war. Wir hatten nicht nur gewagt, den prominenten Komplex als Baustelle zu zeigen, wir haben das Unterfangen darüber hinaus einer «Kritik» der ihm zugrundeliegenden ideologischen Voraussetzungen unterzogen. Es ist vielleicht kein Wunder, dass beim BSA der Wunsch nach einer Veränderung regte.

DAVIDOVICI

Ich habe den Artikel soeben nochmals gelesen. Er ist – typisch für Alan – ein Muster der differenzierten Argumentation, sowohl in kritischer als auch in theoretischer Hinsicht. Alan argumentierte, dass die Entwürfe beider Hochschulen in einer Ideologie des endlosen Wirtschaftswachstums aus den 1960er Jahren wurzelten, die angesichts der Ölkrise von 1973 keinen Sinn mehr ergebe. Seine Kritik erschien im Kontext eines Paradigmenwechsels, der sich zwischen Entwurf und Fertigstellung vollzogen hatte – eine Situation, die durchaus Anklänge an die Umweltthemen von heute aufweist.

VON MOOS

Das ist die Art Architekturkritik, die uns in der aktuellen Literatur zum Thema so schmerzlich fehlt! Und doch ändert der überholte Techno-Optimismus von Zweifels Komplex nichts daran, dass er heute zu den stärksten Komponenten des Campus von Lausanne gehört – wenn nicht des gesamten Flickenteppichs der jüngeren Bundesarchitektur.

DAVIDOVICI

Bereits 1969, vor dem Beginn von *archithese*, hattest du über die Situation der Schweizer Architektur geschrieben. Das Buch (*New Directions in Swiss Architecture*, New York, 1969, mit Jul Bachmann) beginnt mit dem folgenden, erstaunlichen Statement: «Neue Richtungen in der Schweizer Architektur? Man ist versucht, zu sagen: Es gibt keine.» Hattest du die Nase voll von der spätmodernen Architektur, die damals so allgegenwärtig war?

VON MOOS

Ich bin nicht besonders stolz auf den Satz, auch wenn manche denken mögen, dass er noch heute zutrifft. Tatsächlich war die erste

Zeile des Buchs eher Ausdruck meiner Frustration über den formelhaften Titel der Serie (*New Directions in ...*). Denn was zum Teufel bedeutete das überhaupt? Warum *sollte* es denn neue Richtungen «in der Architektur» geben? Natürlich weiss jeder: Wenn du erstmal modern sein willst, entsteht das Bedürfnis nach permanenter Innovation. Andererseits gab es in der Schweiz damals meines Erachtens eigentlich keinen lebhaften intellektuellen Austausch zur Frage, was Architektur sein solle, was sie leisten könne und was sie den Menschen bedeute. Auch nicht darüber, was man tun könne, um den architektonischen Diskurs mit Geschichte, Politik, Gesellschaft, Semiologie, Biologie, Dichtung und so weiter zu verknüpfen. Das war 1970, als wir *archithese* gründeten. Etwa ein Jahrzehnt später hatte uns die Realität eingeholt – und nach weiteren zehn Jahren war die Architektur als Betätigungsfeld schon fast von der Akademisierung stranguliert worden, die sie inzwischen erfahren hatte. Heute scheint sich das intellektuelle Klima auf dem Feld der «Hoch»-Architektur wieder vergleichsweise normalisiert zu haben. Dennoch wird «Qualität» im Entwurf noch immer dahingehend aufgefasst, dass man die Disziplin mit jedem neuen Gebäude neu erfinden müsse. Angesichts der Zahl der talentierten Kräfte auf dem Gebiet heisst das, dass es viel mehr «interessante» Gebäude gibt als gewöhnliche oder normale. Mit anderen Worten: Unsere Fixierung auf «New Directions» produziert weiterhin ganze Unmengen ästhetischen (und auch ökologischen) Ballasts. Daher befürworte ich heute eigentlich – wenn du mich schon fragst – «Old Directions» in der Architektur, wenn auch Seite an Seite mit einigen neuen. Eine «neue Normalität», die den Schwerpunkt auf Dauerhaftigkeit legen sollte und – bei allem Mut zur Neuinterpretation des Bestehenden – auf einen verantwortungsvollen Umgang mit der Umwelt. Das alles im Wissen um die handwerkliche Tradition in der Handhabung architektonischer Details – eine Tradition, die die Spätmoderne in den Jahrzehnten ihres Triumphs seit etwa 1960 gründlich ad acta gelegt hat und die wir heute gerade in der Trivial- und «Kitsch»-Architektur von gestern und vorgestern wiederentdecken. Es ist erstaunlich, wie sehr die beiden um 1935 gebauten Häuser, in denen ich seit dem Jahr 2000 den Grossteil meiner Zeit verbringe, an dieser Tradition teilhaben, obwohl sie sich stilistisch diametral unterscheiden: Im einen Fall handelt es sich um einen Pionierbau des Neuen Bauens, beim anderen um ein pseudo-rustikales Chalet. Als mein Freund Vittorio Magnago Lampugnani noch an der ETH lehrte, zankte ich mich öfters mit ihm über das, was ich für seinen traditionalistischen Architekturpietismus hielt. Jetzt bin ich fast erleichtert, wenn ich etwa in Dübendorf oder Wallisellen Spuren seiner Lehre entdecke. Ich stehe dazu: Vielleicht wäre es heute der beste Schritt in eine neue Richtung, «*New Directions*» zu vergessen.

- 1) Konrad Lorenz, *Das sogenannte Böse. Zur Naturgeschichte der Aggression*, Wien: Dr. G. Borotha-Schoeler Verlag, 1963
- 2) gta Archiv, ETH Zürich, *Nachlass Bernhard Hoesli, Ferienhaus Reynolds*, Sig. 17-044, 121-048, 150-011
- 3) Sigfried Giedion, *Architecture, You and Me: The Diary of a Development*, Harvard: UP, 1958
- 4) Philippe Hamon, *Expositions, littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris: José Corti, 1989
- 5) Beatriz Colomina, Craig Buckley, *Clip, Stamp, Fold. The Radical Architecture of Little Magazines 196X to 197X*, Barcelona: Actar, 2010
- 6) in: *werk.archithese*, Heft Nr. 13/14, 1978

STANISLAUS VON MOOS

Der Kunsthistoriker Stanislaus von Moos ist international für seine scharfsinnigen Analysen der von komplexen historischen, politischen, wirtschaftlichen und ideologischen Agenden geprägten gebauten Umgebung bekannt. Der Absolvent eines Kunstgeschichtsstudiums an der Universität Zürich war 1971 Gründungsredaktor der Zeitschrift *archithese*. 1977 entstand aus der Fusion von *archithese* mit der Zeitschrift *Werk* die Publikation *werk.archithese*, als deren Redaktor von Moos für die nächsten drei Jahre zusammen mit Diego Peverelli fungierte. Er lehrte an der Harvard University und der TU Delft, bevor er 1983 in die Schweiz zurückkehrte, um an der Universität Zürich eine Professur für moderne und zeitgenössische Kunst anzunehmen, die er bis 2005 innehatte. Durch seine Lehrtätigkeit – zuletzt an Institutionen wie der Accademia di architettura in Mendrisio oder der Yale University – hat von Moos mehrere Generationen Studierender beeinflusst, darunter

zahlreiche Protagonisten in den Kunst- und Architekturnetzwerken in der Schweiz und im Ausland. Von Moos verfasste zahlreiche Bücher und Essays, darunter: *Le Corbusier: Elemente einer Synthese* (1968), *Turm und Bollwerk* (1976), *Venturi und Rauch: Architektur im Alltag Amerikas* (1979, mit Margit Weinberg-Staber), *Venturi, Rauch & Scott Brown* (1986), *Industrieästhetik* (1992), *minimal tradition: Max Bill und die «einfache» Architektur 1942–1996* (1996, mit Hans Frei und Karin Gimmi), *Nicht Disneyland und andere Aufsätze über Modernität und Nostalgie* (2004), *Peter Fischli, David Weiss – Haus* (2019, mit den Künstlern), *Eyes That Saw. Architecture After Las Vegas* (herausgegeben mit Martino Stierli, 2020), *Erste Hilfe. Architekturdiskurs nach 1940. Eine Schweizer Spurensuche* (2021) sowie das in Kürze erscheinende *Fünfundzwanzig × Herzog & de Meuron* (mit Arthur Rüegg).

*1940, Luzern

Lebt in Ennetbürgen und Zürich

IRINA DAVIDOVICI

Die Architektin und Historikerin Irina Davidovici ist Direktorin des gta Archivs an der ETH Zürich. Zu ihren Forschungsthemen zählen die zeitgenössische Schweizer Architektur und die Geschichte des kollektiven Wohnbaus (einschliesslich der Wohnbaugenossenschaften) in der Schweiz. Sie ist Autorin von *Forms of Practice. German-Swiss Architecture 1980–2000* (2012, 2., erweiterte Aufl. 2018) und Herausgeberin von *Colquhounery. Alan Colquhoun, from Bricolage to Myth* (2015). Ihr Buch *The Autonomy of Theory: Ticino Architecture and Its Critical Reception* erscheint 2023.

L'histoire, l'art, et le défi de l'évidence

Stanislaus von Moos en entretien avec Irina Davidovici

La conversation qui suit s'est développée au fil de trois visites hivernales au Doldertal à Zurich, en janvier 2023. Chacune de ces visites commençait par une ascension : depuis la Bergstrasse, il fallait passer la villa familiale Giedion, que von Moos fréquentait pendant ses études, monter jusqu'à l'un des élégants immeubles Doldertal, commandés par Sigfried Giedion et conçus par Alfred et Emil Roth en collaboration avec Marcel Breuer, puis gravir l'escalier – dont von Moos suppose qu'il s'inspire librement de la cage d'escalier de la Cité de Refuge de Le Corbusier – pour arriver enfin au pied-à-terre de von Moos. Du balcon, en hiver, on aperçoit, disséminés dans cette étroite vallée boisée, d'autres éléments de ce que Kurt W. Forster qualifia un jour en plaisantant de « Ballenberg de l'architecture moderne » : parmi eux, la maison-serre dessinée en 1959 par Flora Crawford-Steiger et Rudolf Steiger sur un plan palladien, et la maison-atelier aux légers accents d'Aalto construite par Roth pour lui-même avec quelques étudiants triés sur le volet en 1961 (noter son nom qui fait ouvertement allégeance à Wright : « Fellowship Home »). Ces visites ont été prolongées par une multitude d'e-mails, d'appels téléphoniques, de soupirs agacés face aux ratés de la transcription automatique, de sollicitations et de partages d'opinions destinés à nourrir et stimuler l'échange. Le texte qui suit s'apparente donc à une conversation construite, résultant de beaucoup de réécritures, de reformulations diplomatiques, de remaniements conceptuels de la séquence. Nous avons été soulagés de reprendre le contrôle, dans une certaine mesure, à travers l'écriture, et de trouver en elle la précision que nous attendons des mots.

CE QUE LES OBJETS NE DISENT PAS

IRINA
DAVIDOVICI

Tu as abordé dans tes écrits de nombreux thèmes et des périodes très différentes, des fortifications de la Renaissance à l'art et à l'architecture suisse moderne et contemporaine, des avant-gardes artistiques du XX^e siècle à Disneyland. D'un bout à l'autre, tu as cultivé une approche très personnelle, et même inimitable. Tu donnes l'impression de vouloir révéler les choses que les créateurs des objets ne veulent pas forcément nous dire, mais que les objets nous disent quand même. Ton but suprême serait-il de mettre au jour des intentions inavouées, des idéologies et des nostalgies cachées ?

STANISLAUS
VON MOOS

Je ne demanderais pas mieux... En tout cas, tes questions touchent le cœur de ce que nous faisons quand nous pratiquons l'analyse historique et critique. On pense souvent qu'écrire sur des œuvres d'art ou d'architecture, etc.,

revient à révéler les intentions qui ont été investies dans ces artefacts, à documenter ou reconstituer ce que leur auteur « a voulu dire » en faisant telle ou telle chose, ou ce qu'il a voulu réaliser en optant pour telle forme plutôt que pour telle autre. Bien entendu, il est indispensable d'en passer par là. Mais comme tu le suggères, ces objets ont beau s'inscrire, au moment où ils sont créés, dans le contexte des intentions de quelqu'un (le créateur, le donneur d'ordre, l'acquéreur ...), leur signification change dès que quelqu'un d'autre pose les yeux sur eux. Mais est-ce que ce n'est pas là la question fondamentale de toute histoire de l'art : trouver un juste équilibre entre la reconstruction du sens originel, voulu ou implicite, et la (ré)interprétation de la possible signification d'une œuvre dans notre propre contexte, ou plus généralement, à la lumière des problèmes les plus urgents de notre temps ?

DAVIDOVICI Ton travail crée des passerelles entre art et architecture, histoire et critique. Peux-tu nous dire comment ta formation en histoire de l'art a orienté ton approche de l'architecture, ou comment ton intérêt pour l'architecture a orienté tes recherches en histoire de l'art ?

VON MOOS Je penche plutôt pour la seconde option. Un jour, quand j'étais au lycée, j'ai décidé de devenir un architecte important (rires). Donc après le lycée, j'ai effectivement fait des études d'architecture – pendant un an. Mais j'ai vite douté de ma capacité à faire mieux que les autres étudiants, à peine plus âgés, dont on pouvait voir les projets finaux à l'exposition de fin d'année. Donc j'ai laissé tomber l'architecture – en tout cas la pratique de l'architecture.

DAVIDOVICI Tu avais trouvé ta vocation de critique ! Ton intérêt pour l'architecture a-t-il influencé ton approche de l'histoire de l'art ? Et comment l'histoire a-t-elle influencé ta vision de l'architecture ?

VON MOOS À bien y réfléchir, je ne suis pas si sûr que l'architecture ait eu plus d'influence sur ma pratique de l'histoire de l'art que l'art lui-même. Après tout, je viens d'une famille d'artistes, en quelque sorte ... C'était sans doute une bonne raison pour ne pas me lancer moi-même dans une carrière artistique, ni même dans une carrière d'architecte-artiste.

DAVIDOVICI Jugeais-tu la culture universitaire plus apte à répondre à tes préoccupations que la culture polytechnique de l'ETH Zurich ?

VON MOOS Venant d'un lycée de la Suisse catholique, où le programme comportait essentiellement des langues, de l'histoire, de la littérature et même un

peu de philosophie, j'étais déçu par le formalisme quelque peu désincarné du « Vorkurs » (année propédeutique) de type post-Bauhaus que nous devions suivre – sans même parler de ma nullité en mathématiques. Donc peut-être pour me sentir mieux, tout simplement, pour retrouver un peu d'enjeu intellectuel, j'ai aussi suivi des cours de littérature, d'abord à l'EPFZ (avec Karl Schmid), et plus tard à l'université (avec Max Wehrli, puis Emil Staiger). Au final, il est apparu que l'histoire de l'art était l'option la plus naturelle pour moi. Je voulais regarder de belles choses et comprendre l'arrière-plan et le contexte historique des objets que je trouvais intéressants.

DAVIDOVICI Je suis curieuse de savoir comment tu en es venu à t'intéresser à des sujets aussi variés. Au début de ta carrière, tu écrivais sur Le Corbusier, tout en préparant ta thèse de doctorat sur l'architecture militaire et sa symbolique dans l'Italie de la Renaissance. Il y a une tension entre l'idée que l'on se fait généralement des activités d'un historien de l'art et ton intérêt pour l'architecture moderne et contemporaine.

VON MOOS J'étais fan de Le Corbusier depuis le lycée. En même temps, j'étais de plus en plus fasciné par ce que je découvrais en plongeant plus loin dans l'histoire et la préhistoire de l'art et de l'architecture moderne. Pendant ma troisième année d'études, je me suis retrouvé à Florence pour un cours de langue. Compte tenu de certains préjugés dus à ma fascination pour l'architecture moderne et son historiographie, je ne pouvais qu'être intrigué par la monumentalité et l'« expressionnisme fonctionnel » de l'architecture et des aménagements militaires de la Renaissance. La fortezza del Belvedere, qui domine Florence, m'a ouvert les yeux. Je crois que j'ai senti que ces artefacts colossaux annonçaient en quelque sorte les ouvrages de génie civil construits en Suisse à cette époque : les autoroutes, les ponts, les barrages hydrauliques. Bien sûr, beaucoup de ces projets militaires, initialement conçus pour renforcer le sentiment de sécurité de leurs commanditaires, n'ont jamais été testés en situation réelle de guerre. Ce qu'il en reste est moins leur utilité de structures défensives que la rigueur de ces gestes formels.

DAVIDOVICI Si l'on considère les infrastructures construites en Suisse à cette époque, on a l'impression que tu essayais d'extraire du passé quelque chose capable de former et d'expliquer le présent, de donner du sens au monde contemporain.

VON MOOS Au moment où j'ai commencé à me pencher sur ces aspects, j'étais fasciné par des sujets tels que les formes des poissons et des coraux au large de Key West, que le zoologiste Konrad Lorenz a décrits. Lorenz écrit que le ballet sous-marin paisible et silencieux que ces animaux donnent à voir dans leur quête de nourriture et de compagnie résulte intégralement des impératifs d'un processus de sélection naturelle multimillénaire déterminé par la lutte pour la survie que Darwin a théorisée. Et pourtant, ce que nous voyons (et cette expérience est peut-être même partagée par les millions de protagonistes de ce ballet?) n'est ni la guerre, ni le cannibalisme, mais pur spectacle ... (*L'agression, une histoire naturelle du mal*, 1963)¹. En fait, environ un tiers de ma thèse était fait de spéculations sur les comportements agressifs et défensifs dans le monde animal et sur leur signification pour l'humanité ... Je dois dire que j'ai été assez soulagé, à la fin, quand mon directeur de thèse, Adolf Reinle, m'a suggéré de supprimer la partie spéculative de mon mémoire pour ne garder que la partie descriptive, qui suffisait en tant que telle. C'est ce que j'ai fait, et il vaut peut-être mieux, au fond, que je n'aie pas retrouvé la moindre trace dans mes fichiers de cette digression sur le behaviourisme animal. Quoi qu'il en soit, ma priorité était de terminer mon livre sur Le Corbusier (il est paru en 1968, huit ans avant que ma thèse *Turm und Bollwerk* ne soit publiée).

DAVIDOVICI Revenons à cette question d'une approche commune à différents sujets. Comment trouves-tu tes thèmes (de recherche)?

VON MOOS Je n'en sais vraiment rien. Je trouve mes sujets par hasard, au fil du parcours, comme tout le monde sans doute. Parce qu'ils m'intriguent, et parce qu'après vérification, je ne trouve pas de réponse satisfaisante ou convaincante quant à leur raison d'être dans la littérature existante. Prenons ce paysage incroyable de plateformes créées par l'homme qui surplombent la ville de Florence. Il est vraiment étonnant que tant d'énergie, d'argent, de pouvoir symbolique aient été investis dans des systèmes de contrôle et de défense contre les « révoltes » de l'intérieur ou les attaques militaires de l'extérieur; que les rituels liés au fait de s'entretuer ou d'éviter d'être tué aient joué un rôle aussi primordial dans les dispositifs architecturaux par lesquels l'État (en l'occurrence le grand-duché de Toscane) s'affichait. Comme je suis né pendant la Seconde Guerre mondiale, j'avais du mal à considérer l'histoire (et en particulier l'histoire européenne) en dehors de la réalité écrasante de la guerre, des combats, de la ruine et de la destruction.

DAVIDOVICI Ton livre le plus récent, *Erste Hilfe* (2021), qui porte sur l'architecture suisse après 1940, présente un lien direct avec ta « découverte »

de la Renaissance. Pour poursuivre cette idée: est-ce un hasard si par la suite, tu es passé des spectacles de la guerre aux spectacles du commerce et à l'aspect « pop » qu'ils ont donné au travail de Robert Venturi et Denise Scott Brown? Des « vrais » champs de bataille aux champs de bataille du marché, et retour? Y avait-il une stratégie derrière le choix de ces thématiques? On pourrait penser, en te voyant faire dialoguer des moments si disparates, que tu voulais créer une sorte de narratif capable d'englober le tout ...

VON MOOS Honnêtement, c'est quand j'écrivais sur Le Corbusier que j'ai croisé pour la première fois Venturi. J'ai dévoré *Complexity and Contradiction in Architecture*² (1966) dans un bus Greyhound qui reliait New York et Chicago. Ce livre a clarifié dans mon esprit la façon dont Le Corbusier manie la symétrie et l'asymétrie dans la composition de certains bâtiments, comme la villa Stein à Garches. Ce qui m'a vraiment fasciné, c'était la focalisation exclusive de ce livre sur les questions formelles. Il y a eu une seconde phase, sept ou huit ans plus tard, quand j'enseignais à des étudiants de premier cycle aux États-Unis au Carpenter Center – qui avait été construit, heureux hasard, par Le Corbusier. Hormis quelques indices plutôt marginaux, *Complexity* n'expliquait pas ce qui était à mes yeux l'aspect le plus caractéristique du paysage américain: les autoroutes, l'étalement périurbain, les grandes enseignes le long des routes, l'omniprésence du commerce. Donc quand *Learning from Las Vegas*³ est paru en 1972, le livre ne m'a pas fait aimer Las Vegas, mais il m'a donné une clé pour comprendre la logique de ce que ce lieu représente: la réalité de l'environnement contemporain et son affreuse beauté. Telle a été ma découverte, non pas tant de Las Vegas que de *Learning from Las Vegas*. Et peut-être même de la notion de quotidien au sens large.

FOUILLIS, MONOTONIE ET QUOTIDIEN

DAVIDOVICI Ton essai *Monotonie und Sentiment* (1977) avait en quelque sorte fixé le programme intellectuel de *werk.archithese*, la revue que tu co-éditais à cette époque. Tu écrivais: « Monotonie im Alltag und in der Arbeit ist tödlich; Monotonie in der Architektur nicht unbedingt – sie könnte sogar ein Faktor von Lebendigkeit sein. »⁴ Cette position est-elle toujours celle que tu adoptes dans tes analyses actuelles des espaces périurbains suisses? Peut-on envisager la monotonie comme une toile de fond appropriée pour la vie de tous les jours?

VON MOOS Choisir comme thème la monotonie pour ce numéro inaugural était une provocation délibérée, du moins en partie. Personne ne savait exactement ce qu'on entendait par là, mais tout le monde était d'accord pour dire que la monotonie était très dangereuse, donc mauvaise. Rétrospectivement, disons que c'était en quelque sorte un plaidoyer pour un type de posture neutre en architecture, typique des villes, anciennes ou récentes – contrairement au principe du village rural, devenu alibi pour une exhibition éhontée du droit de chacun à s'exprimer à travers l'architecture. Mais peut-être, plus objectivement, qu'il traduisait une saturation du post-modernisme comme dogme et comme style. Sur un plan personnel, après de nombreuses années d'adhésion intellectuelle aux thèses de Venturi et Scott Brown, cet article était aussi influencé par ma découverte tardive du concept du *As Found* théorisé par les Smithson. C'était en 1977. Un an plus tard, Kenneth Frampton faisait l'apologie de *The Generic Street as a Continuous Built Form* (1978). Et encore douze ans plus tard, Rem Koolhaas poussait le sujet à son paroxysme dans son essai sur *The Generic City* (1995), l'un des textes les plus singuliers et les plus sujets à méprise de tous les essais récents sur l'architecture. Mais comme tu m'interroges sur la situation actuelle, je ne sais vraiment pas quoi dire. Quand on revient de quelques jours à Paris, il suffit de regarder par la fenêtre du train pour prendre conscience de la diversité extrêmement bizarre qui caractérise le paradis suburbain suisse. C'est sans doute comme ça que nous l'aimons, donc peut-être que nous ferions mieux d'apprendre à voir sa propre beauté secrète, puisqu'après tout, c'est ça la ville de la « démocratie directe ».

DAVIDOVICI En tant que personne portant un regard extérieur, je pense qu'ici, en Suisse, il y a une forte densité de production de qualité, une ambition certaine de dire quelque chose, c'est évident quand on compare avec le Royaume-Uni, la France ou les États-Unis. Il y a une notion de pertinence, à laquelle les constructions continuent d'une certaine manière à adhérer.

VON MOOS Tu as l'air de prendre à cœur cet univers improvisé. Tu as raison, une fois qu'on a fait la paix avec ce fouillis général, le mécanisme est plutôt contrôlé au niveau de l'exécution et des détails – sans même parler de ce que tu décris comme « une ambition certaine de dire quelque chose » ! Et vu de près, le résultat est d'un sérieux appréciable et qui inspire confiance. Certes, plus on s'éloigne des agglomérations les plus urbanisées, et moins il est garanti que ces contrôles opèrent.

DAVIDOVICI Donc peut-être que la « monotonie » d'antan est devenue le « quotidien » ?

VON MOOS Le « quotidien » était vraiment dans l'air du temps dans les années 1970, mais une décennie plus tard, quand je suis revenu des États-Unis via les Pays-Bas et que j'ai commencé à enseigner à Zurich, l'architecture ne paraissait pas très perturbée par cette notion. L'environnement suisse ordinaire était considéré comme allant de soi ; c'était un contexte donné, mais qui en soi ne suscitait pas grande curiosité. En fait, ce sont les artistes qui ont su voir son côté étrange et sa beauté cachée, surtout Fischli et Weiss. Je pense à *Haus*, la reconstruction en miniature de l'immeuble d'ateliers et de bureaux à Zurich-Albisrieden où se trouvait leur studio pendant quelques années. Une version de cette maquette a été exposée à Münster, en Westphalie, en 1987. Presque trente ans plus tard, en 2016, une autre version très similaire est apparue devant le Musée Guggenheim de New York où se tenait leur rétrospective (voilà pour la remarquable atemporalité de l'« architecture quotidienne » suisse). Une troisième version se trouve à présent dans un petit parc en face du Hallenstadion de Zurich-Oerlikon. Quand Peter Fischli m'a invité à écrire un texte pour le livre qu'il avait en tête (*Haus*, Fischli et Weiss, 2019), je me suis retrouvé dans la position de l'historien de l'architecture à qui l'on demande de reconstituer les prémisses formelles et typologiques d'un projet inconnu de Palladio, sauf que l'œuvre en question, en l'occurrence le bâtiment à l'origine de *Haus*, était un petit immeuble commercial anonyme situé quelque part en périphérie de Zurich.

DAVIDOVICI J'ai visité Dübendorf l'autre jour : une étrange combinaison de styles et d'usages résidentiels, industriels et post-industriels. On a une impression d'hétérogénéité, de juxtaposition, comme si les bâtiments avaient surgi de nulle part, sans lien ou presque les uns avec les autres. Le paysage est très présent, on voit beaucoup de ciel, et la régularité des trains qui passent imprime un rythme à l'atmosphère et à la manière dont on ressent le lieu. Mais il suffit de monter dans un train et en dix minutes, on arrive à la gare centrale de Zurich – on a l'impression d'être très près du centre, alors que manifestement, ce n'est pas le cas.

VON MOOS Dans cette nouvelle géographie, la seule distance de survie est déterminée par le temps que cela prend pour arriver à destination depuis la gare principale.

DAVIDOVICI Tu as beaucoup écrit sur les lectures que Venturi et Scott Brown ont faites du Strip de Las Vegas. Peut-on proposer des lectures similaires d'endroits comme Dübendorf ?

VON MOOS Par rapport à Dübendorf, il s'avère que Las Vegas (si ce n'est la majeure partie du paysage nord-américain dans son ensemble) est en fait un environnement extrêmement structuré. Il est vrai que cet amoncellement de signes est chaotique, mais la manière dont ils sont tous orientés et placés le long d'un axe respecte les paramètres élémentaires de l'urbanisme classique. Dans un espace comme Las Vegas, il y a un degré d'ordre qui n'existe pas à Dübendorf, Albisrieden, ou n'importe laquelle de ces agglomérations typiquement suisses – sans même parler d'endroits comme Saint-Moritz. Ce sont des lieux où le mélange d'orientations des rues, d'usages des bâtiments, des typologies et des styles crée un paysage proche de l'illisibilité. Dans l'ensemble, il y a tant de constructions qui expriment des intentions avec une insistance irritante que même si elles restent pour la plupart timides et inintelligibles, elles finissent tout de même par constituer un patrimoine architectural.

CONVICTION, ACTIVISME, PRUDENCE

DAVIDOVICI Je trouve que ton travail a une composante politique constante.

VON MOOS Avec l'architecture militaire, on peut difficilement échapper à la politique.

DAVIDOVICI Mais dans tes écrits critiques sur l'architecture contemporaine aussi, tu considères les environnements construits comme étant le produit de processus politiques et d'un conditionnement culturel. En même temps, tu sembles évoluer sur une ligne de crête étroite entre conviction et prudence. En 2020, tu as écrit au *Journal of the Society of Architectural Historians* (JSAH) pour prendre publiquement tes distances avec le *Statement on the Removal of Monuments to the Confederacy from Public Spaces* que le Comité pour la préservation du patrimoine de la SAH venait tout juste d'adopter. Tu trouvais cette déclaration inappropriée du fait de sa « posture de proclamation et de sa compréhension unidimensionnelle des interactions entre fonction, forme et représentation symbolique dans les œuvres d'art, d'architecture et d'urbanisme ». Tu écrivais aussi que le retrait des statues, ou toute autre décision quant à leur devenir, dépend des processus démocratiques dans les communautés concernées et ne devrait pas être un geste vide

venu d'en haut. J'en viens à ma question : vois-tu une quelconque contradiction entre l'activisme politique et le rôle de l'historien ?

VON MOOS Contradiction est un mot un peu fort, et certains des textes sources les plus intéressants sur lesquels nous travaillons sont en quelque sorte le fruit de l'activisme politique. Néanmoins, vu la façon dont tu as posé la question, j'aurais tendance à répondre oui. Le wokisme (ou ce que certains désignent aujourd'hui par ce nom) exige de s'impliquer activement, de prendre parti, de s'engager en faveur d'une cause. Vu sous cet angle, certains pans de la meilleure critique d'art sont woke, d'une manière ou d'une autre. Et regardons les choses en face : ce que la plupart des artistes attendent de la critique, c'est qu'elle prenne parti intellectuellement. Peut-être que c'est comme ça que ça doit être. La première génération d'histoire apologétique à écrire sur l'art moderne pouvait légitimer son parti pris en s'appuyant sur le « syndrome de Van Gogh » : le calvaire de la modernité à la fin du XIX^e siècle, suite à des décennies d'incompréhension, d'ignorance ou même de répression politique active, avait donné une autorité morale à la défense de l'art moderne. Mais par la suite, on a vu que l'opposition farouche de l'art moderne à la réaction et au goût dominant étaient aussi un business model. Il est vrai qu'un tel aveu ne peut qu'entrer en résonance avec les positions défendues par l'histoire de l'art conservatrice, ou comme disait ma génération, « réactionnaire », du milieu du XX^e siècle.

DAVIDOVICI Qu'entends-tu par histoire de l'art « réactionnaire » ?

VON MOOS Une histoire écrite « en réaction » (intentionnellement ou non) aux écrits programmatiques de l'avant-garde. Nous avons tous lu, ou prétendu avoir lu, Hans Sedlmayr ou même Peter Meyer, pour ne pas parler d'Alexandre de Senger (si tu acceptes ma définition du terme « réactionnaire », on peut supposer qu'un auteur beaucoup plus jeune tel que David Watkin entrerait lui aussi dans cette catégorie). En même temps, on croit avoir compris que la critique idéologique ne peut émaner que de la gauche. Et l'on s'étonne si, dans la littérature plus récente sur les fonctions sociales de l'art moderne (Timothy Clark, Walter Grasskamp, Wolfgang Ullrich, sans parler des « classiques » tels que Francastel, Lefebvre, Bourdieu, etc.), on tombe sur des arguments et des mises en perspective déjà rencontrés dans ces lectures antérieures.

DAVIDOVICI Dans tes études d'histoire de l'art, tu as été influencé à la fois par Giedion et par Meyer, qui a d'ailleurs été ton professeur. On a l'impression qu'ils représentent des positions quelque peu contradictoires.

VON MOOS À l'époque où j'étais son étudiant, Meyer enseignait l'art et l'architecture du Moyen-Âge à l'université. Ce qui ne l'empêchait pas de laisser libre cours de temps à autre à ses sarcasmes sur l'art moderne. Quant à Giedion, il n'enseignait plus à l'EPFZ quand j'y ai commencé mes études. Mais j'avais dévoré son journal professionnel *Architektur und Gemeinschaft*⁵, paru en 1956, pendant mes années de lycée, et quand j'ai entendu qu'il recherchait un étudiant pour l'aider à taper ses manuscrits et sa correspondance, rapporter des livres à la bibliothèque, etc., j'ai tenté ma chance. Donc j'allais au Doldertal un jour ou deux par semaine, parfois plus, pour faire de petits travaux de bureau, ce qui m'a fait rater beaucoup de cours. Giedion était vraiment un curieux complément au panel de professeurs d'histoire de l'art que j'avais découverts à l'université, et surtout à Peter Meyer, qui en matière d'art moderne était son antagoniste suisse depuis de nombreuses années, voire des décennies. Lorsqu'on arrivait chez les Giedion, on ne pouvait pas s'empêcher de penser que des gens comme Le Corbusier, Gropius, Hans Arp, Max Ernst, Naum Gabo, Alvar Aalto ou Jørn Utzon venaient peut-être de franchir ce seuil la veille (pour ce qui est de ces trois derniers, il m'est effectivement arrivé de les croiser). Il y avait là plus de « monde » que ce que pouvait espérer rencontrer un étudiant en histoire de l'art de troisième année à Zurich – fût-ce en tant que simple spectateur extérieur.

DAVIDOVICI La façon de travailler de Giedion pouvait-elle servir de modèle à ta propre manière de pratiquer la critique ?

VON MOOS En un sens, il est possible qu'il ait plutôt influencé ma pratique de l'histoire que ma posture de critique... Ma thèse de doctorat sur les fortifications de la Renaissance pourrait être considérée comme une tentative maladroite de déchiffrer l'« inconscient » de l'architecture de la Renaissance – comme si les artefacts techniques du génie militaire étaient à l'architecture de la Renaissance ce que (du point de vue de Giedion) les structures de fer et de verre des ingénieurs du XIX^e siècle étaient au goût dominant dans l'architecture du Second Empire... Tout cela était assez immature, je m'appropriais une méthode sans le dire... Si mon projet avait bien un côté *Mechanization Takes Command* (« La mécanisation au pouvoir »), je ne suivais pas vraiment ses implications théoriques. Les travaux de Lewis Mumford auraient pu affiner mon point de vue, notamment *Technics and Civilization*⁶ (1934), mais je n'ai découvert Mumford que bien plus tard. En parlant d'activisme, effectivement, il y avait eu le « scandale Giacometti » en 1964, déclenché en partie par l'opposition de Meyer à une participation publique à l'acquisition de la collection aujourd'hui détenue par la Fondation Giacometti de Zurich. Bien entendu, j'étais dans le « camp » de Giedion (même si c'était plutôt sa

femme, Carola Giedion-Welcker, qui était montée au créneau pour mener cette bataille). J'ai même co-organisé une « protestation » – bien timorée, d'ailleurs – au sein de notre département contre ce qui m'apparaissait comme une campagne rétrograde de Meyer contre l'art moderne. Pourtant, avec le recul, Meyer a probablement autant compté pour moi comme professeur que Giedion comme idéologue. Je me demande même si le recueil *Testfall des Kunstbetriebs* de Meyer, qui date de 1966, et qui est un florilège des conclusions auxquelles il a abouti après la controverse Giacometti, ne mériterait pas une seconde lecture, ne serait-ce que pour la désinvolture rafraîchissante de son analyse du marché de l'art.

L'UNIVERSITÉ, LABORATOIRE ET ARCHIVE

DAVIDOVICI Laissons maintenant tes années d'étude pour parler de ton enseignement, et notamment de son impact sur la culture artistique et architecturale de ce pays. Dans ma vie professionnelle, et dans l'enseignement supérieur suisse, j'ai rencontré un certain nombre de personnes qui t'ont eu pour professeur. On m'a dit que tes examens étaient difficiles ! Qu'as-tu enseigné, et comment, lorsque tu étais professeur d'art moderne et contemporain au Kunsthistorisches Institut (Institut d'histoire de l'art) de Zurich ?

VON MOOS Quand j'ai postulé pour ce qui allait devenir mon poste fixe à l'Université de Zurich, il était présenté comme la nouvelle chaire d'histoire de l'art des XIX^e et XX^e siècles. Au moment où j'ai pris mes fonctions, c'était devenu la chaire d'art moderne et contemporain. J'étais un peu surpris, mais c'est tout de même la première description qui a déterminé mon approche. J'ai donné des cours sur l'art et l'architecture du XIX^e siècle, sur l'avant-garde artistique du XX^e siècle, et aussi sur l'architecture contemporaine qui m'intéressait, y compris sur l'architecture post-moderne américaine et l'architecture moderne européenne, après les années 1950. Les séminaires étaient plus axés sur certaines questions de peinture et de sculpture contemporaines. L'un d'entre eux s'intitulait *Science Fictions and Science Facts*. Il portait sur les tensions entre les sciences naturelles et les concepts artistiques contemporains. Il prolongeait un cours de trois semestres intitulé *Art moderne et culture de masse*, qui examinait la manière dont les artistes, architectes, designers industriels et théoriciens ont réagi au processus d'industrialisation et aux idéologies qui l'ont accompagné, de l'impressionnisme au Pop Art.

DAVIDOVICI Selon toi, comment faudrait-il enseigner l'histoire de l'art et de l'architecture à l'université?

VON MOOS Si je le savais! À mon avis, une université doit servir à la fois de laboratoire et d'archives. La partie laboratoire s'occupe des changements indispensables dans le regard que nous portons sur les choses, et la partie archives est chargée de préserver l'ouverture d'esprit envers les phénomènes, les idées, les noms et les références qui ont façonné notre temps. Les cours devraient s'inscrire dans ces deux perspectives. «Historiciser» la modernité et/ou le modernisme n'a rien d'évident. Pouvons-nous penser ce phénomène de la même manière que nous avons pensé le gothique, le baroque, le maniérisme, le néo-classicisme – comme un «style»? Le mouvement moderne espérait unifier art de vivre et culture, les mettre en phase avec la science, la technologie et le quotidien, mais sur le long terme (du moins à l'«ouest»), c'est plutôt l'inverse qui s'est produit. Au lieu de converger vers un «style» universellement partagé, la recherche d'authenticité individuelle qui caractérisait le modernisme a transformé les musées et galeries en laboratoires d'exploration de la perception et de la psyché. Le résultat, c'est l'univers culturel dans lequel nous vivons et en dehors duquel la plupart d'entre nous n'imaginent pas que la vie vaille d'être vécue ... Comment la diversité bizarre des styles de vie désormais disponibles sur le marché de la culture peut-elle être synthétisée en un narratif? Cette multiplicité pulvérise les notions de séquentialité historique et sape les frontières traditionnelles entre les genres artistiques – à moins que tout cela n'annule les distinctions traditionnelles entre l'art et les autres moyens de communication du quotidien. Quel rôle socialement responsable peut-on encore attribuer à l'histoire et à la critique d'art et d'architecture, hormis celui de prendre parti pour les positions dans le champ de l'art, de la culture visuelle ou de l'historiographie qui vont au-delà de l'introspection personnelle, psychique ou esthétique, dans ses multiples modalités? – Du moins c'est la solution pour laquelle le marché de l'emploi semble offrir le plus d'ouvertures. Mais on peut aussi faire un ou deux pas de côté et regarder les événements de l'extérieur de la culture à l'intérieur de laquelle on opère. Après tout, une critique d'art ou d'architecture responsable devrait essayer de mettre en application ces deux manières de penser, côte à côte.

DAVIDOVICI Quelles méthodes concrètes utilisais-tu dans les cours – en supposant que tu en aies utilisé?

VON MOOS Mes cours étaient très visuels, peut-être même trop. Je passais une grande partie de mon temps de préparation à assembler les paires de

diapositives destinées à démontrer le plus clairement possible ce que je voulais dire. Dans d'autres disciplines des humanités, ou dans les sciences en général, les images servent à illustrer le discours, tandis qu'en histoire de l'art, c'est l'inverse, du moins c'est ce que je pensais. Je pensais à mes cours comme à des «expositions», au sens où Philippe Hamon l'entend dans son livre éponyme⁷: une manière d'exposer des œuvres d'art à un auditoire qu'on espère ouvert d'esprit, et d'exposer cet auditoire aux œuvres et à mes commentaires (qu'on espère raisonnablement informés) sur ces œuvres. En fait, j'encourageais mes étudiants de première année à ne pas prendre en notes ce que je disais, mais plutôt à mémoriser sous forme de croquis ce que je leur montrais à l'écran ... mais je crains que la plupart du temps, ce conseil ne soit resté lettre morte...

«PETITES REVUES», NOUVELLES ET ANCIENNES DIRECTIONS

DAVIDOVICI C'est peut-être le bon moment de revenir sur tes «début» et de parler de revues d'architecture. *Archithese* est l'une de ces «petites revues» dont Beatriz Colomina dit qu'elles ont été à l'origine du tournant théorique dans le discours architectural dans les années 1960 et 1970.⁸ Ta tendance persistante à osciller entre prise de position au jour le jour et quête d'une vision plus large incluant le monde dans sa globalité me rappelle le programme (peut-être implicite) d'*archithese*. Comment cette revue a-t-elle vu le jour?

VON MOOS Un concours de circonstances. Et, bien sûr, je n'étais pas le seul fondateur. Hans Reinhard, un ami architecte, m'avait demandé d'écrire quelques essais pour le bulletin de la Fédération suisse des architectes indépendants (FSAI). Les sujets qui étaient abordés dans *archithese* étaient choisis au hasard des discussions dans les écoles où j'enseignais ainsi que dans les écrits d'amis et de collègues. Dans une large mesure, ils reflétaient le réseau dont je faisais partie à ce moment, mais, contrairement à ce que l'on pourrait penser avec le recul, ils ne s'inscrivaient pas dans un programme. Je ne peux pas parler pour les autres, mais tout ce que je faisais, c'était noter les sujets que je trouvais intéressants et tenter de produire des textes lisibles à partir de ce matériau brut.

DAVIDOVICI Tu as l'air d'avoir des doutes quant à la réussite du projet *archithese* ...

VON MOOS Commercialement, ça n'a pas été un succès. C'est d'ailleurs pour cela que nous avons dû arrêter au bout de vingt numéros. Rétrospectivement, je crois que c'est surtout la grande variété des sujets et puis le format (brochures de taille modeste, mais avec des slogans quelque peu tape-à-l'œil en guise de titres) qui ont parfois suscité l'étonnement. Mais nous avons une équipe remarquable d'auteurs internationaux, un vrai *Who's Who* du débat architectural vers 1970-1975, ce qui voulait dire que publier cette revue signifiait aussi passer des nuits entières à travailler sur les traductions.

DAVIDOVICI À la fin des années 1970, *archithese* a fusionné avec *Werk* pour trois ans. Qu'est-ce qui a conduit à cette fusion, et comment avez-vous relevé ce défi ? *Werk* était la revue de longue date de la FAS, la Fédération des Architectes Suisses, la plus respectée des associations professionnelles d'architectes, tandis qu'*archithese*, avec son format brochure, ses textes critiques et ses graphismes punchy, avait plus un côté guérilla.

VON MOOS C'est drôle que ce soit la FAS, l'« académie » des architectes suisses, qui ait sauvé *archithese*, au final, en l'intégrant à son propre modèle commercial pendant un moment, ce qui a préparé le terrain pour sa résurrection en tant que revue « mûre », trois ans après ... Objectivement, quelques membres de la FAS étaient arrivés à la conclusion que *Werk* avait besoin d'un peu plus de peps, et que collaborer avec nous (et avec l'éditeur Arthur Niggli, ce qui comptait peut-être encore plus !) pourrait les aider à évoluer dans ce sens. De notre côté, après vingt numéros publiés dans le format que nous avons créé, nous comencions à nous demander comment continuer sans nous répéter. La perspective de prendre une direction différente était donc assez tentante. Mais on ne peut pas dire que ce mariage ait été particulièrement heureux. Pendant les trois années suivantes, la nouvelle direction de *werk.archithese* est plutôt devenue un fardeau pour la FAS : elle était trop théorique, trop thématique, et ne reflétait pas suffisamment la production actuelle des architectes suisses, c'est-à-dire surtout des membres de la FAS.

DAVIDOVICI J'ai entendu dire que le numéro sur les écoles avait marqué un tournant, qu'un article avait causé quelques migraines politiques : *Sandkasten Schweiz : Neue Schulen – nouvelles écoles*⁹.

VON MOOS Oui, il y a peut-être du vrai là-dedans. J'avais invité Alan Colquhoun à écrire un article sur les nouveaux campus universitaires de Zurich et de

Lausanne (nous étions tous les deux enseignants à l'EPFL). L'article devait figurer dans ce numéro thématique sur les écoles. Après tout, ces projets étaient les sites d'enseignement les plus en vue en Suisse à cette époque. Mais au moment de la publication, le projet de Lausanne était encore en chantier. J'ai décidé de demander à un de mes étudiants doué pour la photographie de prendre des clichés, avec lesquels nous avons illustré le texte d'Alan. L'architecte en question était Jakob Zweifel, et le client était la Confédération suisse ; tu imagines leur frustration en découvrant que nous avons décidé de montrer le projet en construction, et de le présenter à travers une « critique » de ses présupposés idéologiques. Rien d'étonnant, donc, à ce que la FAS ait estimé qu'un changement s'imposait.

DAVIDOVICI Je viens de relire l'article. Comme on pouvait s'y attendre, le commentaire d'Alan est sophistiqué, à la fois sur le plan critique et théorique. Il avançait que la conception des deux campus s'enracinait dans l'idéologie des années 1960, selon laquelle la croissance économique était infinie, ce qui n'avait plus de sens depuis le choc pétrolier de 1973. Sa critique s'inscrivait dans le contexte d'un changement de paradigme survenu entre la conception et l'achèvement du campus de Lausanne – situation qui, soit dit en passant, fait écho aux problématiques environnementales d'aujourd'hui.

VON MOOS C'est le genre de critique architecturale qui fait cruellement défaut dans les écrits actuels sur l'architecture ! D'un autre côté, malgré son optimisme technologique dépassé, le complexe de Zweifel reste l'un des éléments architecturaux les plus forts du campus de Lausanne, et même du patchwork global de l'architecture fédérale récente.

DAVIDOVICI Dès 1969, c'est-à-dire avant le lancement d'*archithese*, tu avais fait un état des lieux de l'architecture suisse. Le livre en question (*New Directions in Swiss Architecture*, New York, 1969, avec Jul Bachmann) commence par ces lignes mémorables : « New directions in Swiss architecture? One is tempted to say, there are none » (De nouvelles directions dans l'architecture suisse ? On serait tenté de dire qu'il n'y en a aucune). En avais-tu assez de l'architecture moderne tardive qui dominait à cette époque ?

VON MOOS Je ne suis pas spécialement fier de ce jugement, même si certains pourraient penser qu'il reste valable aujourd'hui. En fait, la phrase sur laquelle s'ouvrait ce livre exprimait plutôt une frustration envers la formule de titre de

la série (*New Directions in ...*). Parce qu'au fond, qu'est-ce que ça pouvait bien vouloir dire? Pourquoi *devrait-il* y avoir de nouvelles directions « en architecture »? Bien entendu, chacun sait qu'une fois que vous avez voulu être moderne, vous n'avez plus qu'à innover en permanence. D'un autre côté, à cette époque en Suisse, il n'y avait pas vraiment, de mon point de vue, d'échanges intellectuels pertinents sur la question de savoir ce que l'architecture devrait être, ce qu'elle peut être, ce qu'elle représente d'emblée pour les gens. Ou sur ce qui pourrait être fait pour connecter le discours architectural avec l'histoire, la politique, la société, la sémiologie, la biologie, la poésie, etc. C'était en 1970, au moment où nous avons créé *archithese*. Une décennie plus tard, la réalité nous avait ratrapés – et encore une décennie plus tard, l'architecture comme métier était presque étouffée par l'académisation du discours qu'elle avait connue entre-temps. Aujourd'hui, dans le champ de l'architecture « érudite », la température intellectuelle semble être redevenue plus proche de la normale. Cela dit, on pense encore que le « bon design » consiste à réinventer la discipline à chaque nouvelle construction. Résultat : compte tenu du nombre de personnes talentueuses dans ce domaine, il y a nettement plus de bâtiments « intéressants » que de bâtiments bien faits tout en étant ordinaires, normaux. En d'autres termes : notre obsession des « nouvelles directions » continue à produire une quantité gigantesque de ballast esthétique (sans même parler du ballast écologique). C'est pourquoi désormais, puisque tu me poses la question, je suis plutôt favorable aux « anciennes directions », avec un petit nombre de nouvelles directions pour compléter. Une « nouvelle normalité » qui mettrait l'accent sur une compréhension et une interprétation créatives des environnements existants considérés sous l'angle de leurs qualités durables. Et en outre, une conscience de la tradition artisanale dans le traitement du détail architectural, tradition que le modernisme a réussi à éradiquer radicalement durant ses décennies de règne sans partage depuis à peu près 1960, et que maintenant nous apprécions dans l'architecture kitsch d'antan. Il est étonnant de voir à quel point les deux maisons dans lesquelles j'ai passé l'essentiel de mon temps depuis 2000, et qui ont toutes les deux été construites vers 1935, s'inscrivent dans cette tradition alors qu'elles sont de styles radicalement opposés étant donné que l'une est un fleuron du modernisme, l'autre un chalet pseudo-rural. Quand mon ami Vittorio Magnago Lampugnani enseignait encore à l'EPFZ, je me chamaillais souvent avec lui au sujet de ce qui relevait à mes yeux du piétisme architectural traditionaliste. Maintenant, je me sens presque soulagé quand j'aperçois des traces de son enseignement dans des lieux tels que Dübendorf ou Wallisellen. Donc oui, peut-être que la meilleure direction à prendre serait d'oublier cet impératif des « nouvelles directions ».

- 1) Konrad Lorenz, *Das sogenannte Böse. Zur Naturgeschichte der Aggression*, Vienne : Dr. G. Borotha-Schoeler Verlag, 1963
- 2) Traduction française : *De l'ambiguïté en architecture*, Paris : Dunod, 1971
- 3) Traduction française : *L'Enseignement de Las Vegas ou le Symbolisme oublié de la forme architecturale*, Bruxelles : P. Mardaga, 1978
- 4) La monotonie dans le quotidien et le travail est mortelle ; la monotonie en architecture ne l'est pas forcément – elle pourrait même être un facteur de joie de vivre.
- 5) Traduction française : *Architecture et vie collective*, Paris : Denoël-Gonthier, 1980
- 6) Traduction française : *Technique et civilisation*, Paris : Éditions du Seuil, 1950
- 7) Philippe Hamon, *Expositions, littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris : José Corti, 1989
- 8) Beatriz Colomina, Craig Buckley, *Clip, Stamp, Fold. The Radical Architecture of Little Magazines 196X to 197X*, Barcelone : Actar, 2010.
- 9) *werk.archithese*, n° 13/14, 1978
- 10) Ré-édition française : *Le Corbusier. Une synthèse*, Marseille : Éditions Parenthèses, 2013
- 11) Traduction française : *Esthétique industrielle*, Disentis : Éd. Desertina, 1992

STANISLAUS VON MOOS

L'historien de l'art Stanislaus von Moos est mondialement connu pour ses analyses éclairées de l'environnement bâti et de la complexité des contraintes historiques, politiques, économiques et idéologiques qui le façonnent. Von Moos a étudié l'histoire de l'art à l'Université de Zurich et, en 1971, il a fondé la revue *archithese*. En 1977, *archithese* a fusionné avec *Werk* pour devenir *werk.archithese*, que von Moos a co-édité avec Diego Peverelli pendant trois années. Il a enseigné à Harvard et à la Technical University de Delft, avant de revenir en Suisse pour occuper la chaire d'histoire de

l'art moderne et contemporain à l'Université de Zurich de 1983 à 2005. Plus récemment, il a enseigné dans des institutions telles que l'Accademia di architettura de Mendrisio et l'Université de Yale. Ses enseignements ont influencé plusieurs générations d'étudiantes et étudiants dont beaucoup jouent un rôle aujourd'hui dans les réseaux de l'art et de l'architecture, en Suisse et ailleurs. Von Moos est l'auteur de nombreux livres et essais parmi lesquels figurent *Le Corbusier: Elemente einer Synthese*¹⁰ (1968), *Turm und Bollwerk* (1976), *Venturi and Rauch: Architektur im Alltag Amerikas* (1979, avec Margit Weinberg-Staber), *Venturi, Rauch & Scott Brown (1986), Industrieästhetik*¹¹ (1992), *minimal tradition: Max Bill et l'architecture « simple » 1942-1996* (1996, avec Hans Frei et Karin Gimmi), *Nicht Disneyland und andere Aufsätze über Modernität und Nostalgie* (2004), *Peter Fischli, David Weiss – Haus* (2019, avec les artistes), *Eyes That Saw. Architecture After Las Vegas* (éditeur avec Martino Stierli, 2020), *Erste Hilfe. Architekturdiskurs nach 1940. Eine Schweizer Spurensuche* (2021), et son dernier ouvrage, à paraître : *Fünfundzwanzig x Herzog & de Meuron* (avec Arthur Rüegg).

*1940, Lucerne

Vit à Ennetbürgen et Zurich

IRINA DAVIDOVICI

Irina Davidovici, architecte et historienne, est la directrice des Archives gta à l'EPFZ. Ses recherches portent sur l'architecture suisse contemporaine et l'histoire de l'habitat collectif, notamment des coopératives d'habitation en Suisse. Elle est l'auteur de *Forms of Practice. German-Swiss Architecture 1980-2000* (2012, 2^e édition augmentée 2018) et éditrice de *Colquhounery. Alan Colquhoun, from Bricolage to Myth* (2015). Son livre *The Autonomy of Theory: Ticino Architecture and Its Critical Reception* paraîtra en 2023.

Art, History and the Challenge of the Obvious

Irina Davidovici in conversation with Stanislaus von Moos

This conversation developed over three winter visits to Doldertal, in January 2023. Each of the visits began with an ascent: from Bergstrasse, up past the Giedion family villa that von Moos frequented as a student, into one of the elegant Doldertalhäuser, commissioned by Sigfried Giedion and designed by Alfred and Emil Roth together with Marcel Breuer, and up the flight of stairs – loosely modelled, as von Moos speculates, on Le Corbusier’s staircase in La Cité de Refuge – to the von Moos “pied-à-terre”. From the balcony, in winter, one can clearly see, dotted across the narrow and wooded valley, other landmarks belonging to what Kurt W. Forster once jokingly referred to as a “Ballenberg of Modern Architecture”: among them, the 1959 “Glass”-house, designed on a Palladian floor plan by Flora Crawford-Steiger with Rudolf Steiger, and the slightly Aaltoesque studio house that Roth built for himself and a select group of students in 1961 (note its overtly Wright-esque designation as Fellowship Home). The actual visits were interspersed with multiple emails and telephone calls, smirking and sighs over the pitfalls of automated transcription, the solicitation and sharing of opinions, spurring each other on. The text below is thus the construct of a conversation: the result of much re-editing, diplomatic re-phrasing, and re-thinking of the sequence. We were relieved to regain a measure of control in the written medium, and to find there the precision we like words to have.

WHAT OBJECTS DON'T TELL

IRINA DAVIDOVICI

Your writings have covered many themes in a range of periods, from Renaissance fortifications to modern and contemporary Swiss art and architecture, from avant-garde modernism to Disneyland. Throughout, you have honed an approach that is inimitably your own. You seem interested in uncovering the things that the creators of the objects don't necessarily want to tell us, but that the objects go ahead and tell nevertheless. Is your overall aim the recovery of hidden agendas, ideologies and nostalgias?

STANISLAUS VON MOOS I rather wish it were ... In any case, your question goes straight to the core of what we do when we practice history and criticism. People like to think that writing about works of art and architecture, etc., is tantamount to uncovering the intentions that have been invested in those artefacts, and documenting or reconstructing what somebody “wanted to say”

by doing certain things, or wanted to achieve by choosing certain forms rather than others. Of course, all this is an indispensable part of the story. But, as you suggest, while these objects at the moment of their creation operate within the context of somebody's intentions (the creator's, the patron's, the buyer's ...), their significance changes as soon as anyone else sets eyes on them. But isn't that the core issue in any art history: finding a balance between the reconstruction of the intended or implied original meanings and the (re-)interpretation of a work's possible significance in our own context, or more generally, in the light of issues that are pressing today?

DAVIDOVICI Your work bridges art and architecture, history and criticism. Could you say something about how your training in art history has informed your observations on architecture, or how your interest in architecture has informed your art historical research?

VON MOOS It's probably more of the latter. At some point during high school, I had decided that I would be an important architect (laughs). So, after finishing high school, I did in fact study architecture for a year. But I soon came to doubt whether I would ever be good enough to do much better than the somewhat older fellow students whose diploma projects were on display in the end-of-year show. So, I left architecture behind – or at least, the practice of architecture.

DAVIDOVICI You had found your calling as a critic! Did your interest in architecture colour the way you approached art history? And how did history influence your view of architecture?

VON MOOS On second thoughts, I'm not so sure architecture had more of an influence on my way of doing art history than art itself did. After all, art runs in my family. This was probably one good reason not to have aspired to an art career for myself, nor even to that of an artist-architect.

DAVIDOVICI Did you find university culture better suited to your preoccupations than the polytechnic culture at the Swiss Federal Institute of Technology Zurich (ETH)?

VON MOOS Coming from a high school in the Catholic part of Switzerland, at which languages, history, literature and even some philosophy were key to the curriculum, I was disenchanted by the somewhat bloodless formalism of the post-Bauhaus type "Vorkurs" (foundation course) we were subjected to – to say

nothing of my total incapacity to deal with mathematics. So, perhaps simply in order to feel better, to be a bit more challenged intellectually, I also took classes in literature, first at the ETH itself (with Karl Schmid), then at the University (with Max Wehrli and later, Emil Staiger). Art history turned out to be the natural thing for me to do, after all. I wanted to look at beautiful things and understand the background and historical context of the objects that I found interesting.

DAVIDOVICI I'm curious about how you opened up this wide range of subjects. At the start of your career, you were writing on Le Corbusier and, at the same time, preparing your doctoral thesis on military architecture and its symbolism in Renaissance Italy. There is a tension between the general idea of what an art historian's activities might be, and your interest in modern and contemporary architecture.

VON MOOS I had been a Corbusier freak since high school. However, I was increasingly fascinated by what turned up when I began digging deeper into the history and the pre-history of modern art and architecture. During my third university year I ended up in Florence for a language course. Given certain prejudices regarding my fascination with modern architecture and also its historiography, I couldn't help but be intrigued by the monumentality and "functional expressionism" of Renaissance military architecture and planning. The Fortezza del Belvedere above Florence was an eye-opener in this regard. I must have felt these colossal artefacts to be some kind of harbinger of the engineering projects being built in Switzerland at the time: motorways, bridges, hydraulic dams. Of course, many of those military projects, although conceived in order to enhance their patrons' sense of security, were never tested in actual warfare. So, what has survived is not really their utility as structures of defence, but their strength as formal gestures.

DAVIDOVICI Considering the infrastructure work taking place in Switzerland at the time, it seems almost as if you were trying to extract from the past something that could inform and explain the present – to make sense of the contemporary world.

VON MOOS At the time I began looking into these things, I was fascinated by subjects such as the shapes of fish and corals around the coast of Key West as described by the zoologist Konrad Lorenz. The silent and peaceful underwater ballet these animals perform in their quest for food and company is all

due to the imperatives of a millennia-long selection process determined by the Darwinian struggle for survival, Lorenz writes. And yet, what we experience (– an experience perhaps even shared by the millions of the ballet’s protagonists?) is neither war nor cannibalism, but pure spectacle ... (*On Aggression*, 1966¹). In fact, about a third of the thesis I submitted consisted of speculations on aggressive and defensive behaviours in the animal world and their relevance for humankind ... Admittedly, I was quite relieved in the end, when my professor, Adolf Reinle, suggested that the descriptive part of the thesis would be quite OK as such, and that I should drop the speculative part. So, I did – and it is perhaps all for the better that I can’t find any trace of that digression into animal behaviourism in my files. Anyway, my priority then was getting the Le Corbusier book done (it appeared in 1968, eight years before my thesis *Turm und Bollwerk* was published).

DAVIDOVICI Let us return to the question of a common approach to different topics. How do you find and process your (research) topics?

VON MOOS I really do not know. Probably like anybody else I find the topics by the wayside, by chance. Because I’m intrigued by them, and because – upon checking – I find no poignant or convincing answer in the available literature as to their raison d’être. Take this incredible landscape of man-made platforms overlooking the city of Florence. It just seems so intriguing that so much energy and money and symbolic power would be invested into control and defence against “revolt” from within or military attack from without; that the rituals involved in killing each other or in the prevention of being killed should play such a primordial role in the state’s (in this case: the Grand-Duchy of Tuscany’s) architectural self-display. Having been born during World War II, it was difficult for me to consider history – and European history in particular – outside of the overpowering reality of war, warfare, ruination and reconstruction.

DAVIDOVICI Your most recent book, *Erste Hilfe* (2021) – a discussion of Swiss architecture after 1940 – thus directly connects with your “discovery” of the Renaissance. Continuing this line of thought: Was it by chance that from the spectacles of war you later turned to the spectacles of commerce and the way they triggered the “Pop” aspect of Robert Venturi’s and Denise Scott Brown’s work? From the “real” battlefields to the battlefields of the market and back again? Was there a strategy behind this choice of subject matter? Bringing such disparate moments

into dialogue suggests an endeavour to create some kind of overarching narrative ...

VON MOOS Frankly, I first came across Venturi when I was writing on Le Corbusier. I devoured *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) on a Greyhound bus between New York and Chicago. It clarified for me the way Corbusier handled symmetry and asymmetry in the composition of some buildings – the villa at Garches, for instance. What really fascinated me was this book’s stubborn focus on formal issues. There was a second phase, seven or eight years later, when I was teaching undergraduates in the US at the Carpenter Center – which very aptly happens to be a building by Le Corbusier. Apart from some rather marginal hints, *Complexity* did not explain what seemed to me to be most characteristic of the American landscape: freeways, suburban sprawl, big signs along the highways, the ubiquitous presence of commerce. So, when *Learning from Las Vegas* came out in 1972, it didn’t make me like Las Vegas but it did give me a key to understanding the logic behind what that place represents – the reality of the contemporary environment and its ugly beauty. This was my discovery, not so much of Las Vegas, but of *learning* from Las Vegas. And perhaps even of the notion of the everyday at large.

MISH-MASH, MONOTONY AND THE EVERYDAY

DAVIDOVICI Your essay *Monotonie und Sentiment* (1977) had somehow set out the intellectual agenda of *werk.archithese*, the journal you co-edited at that time. You wrote: “Monotonie im Alltag und in der Arbeit ist tödlich; Monotonie in der Architektur nicht unbedingt – sie könnte sogar ein Faktor von Lebendigkeit sein.”² Is this the position you still espouse in your current critiques of Swiss suburbia? Can we return to monotony as an appropriate backdrop to everyday life?

VON MOOS Choosing monotony as a subject for that inaugural issue was a deliberate provocation, at least in part. Nobody really knew what the term stood for, but everybody agreed it was very dangerous and therefore bad. Retrospectively, let’s say it was in a way a plea for a kind of neutral stance in architecture that is typical of cities old and new – as opposed to the rural village principle that has become an alibi for an increasingly shameless exhibition

of everybody's right to architectural self-expression. But perhaps most obviously, it reflected a saturation with post-modernism as dogma and style. For me personally, after many years of intellectual partisanship with Venturi and Scott Brown, it was also prompted by my belated discovery of the Smithsons' notion of the "as found". That was in 1977. One year later, Kenneth Frampton wrote apologetically on *The Generic Street as a Continuous Built Form* (1978). Another twelve years later, Rem Koolhaas brought the subject to its paroxysm with his essay on the *Generic City* (1995), one of the oddest and most easily misunderstood texts in recent architectural writing. But since you are asking about today, I don't quite know what to say. When returning from a few days' stay in Paris, looking out of the train window is enough to remind one of the utterly bizarre diversity that sets the tone for the Swiss suburban paradise. It's probably the way we like it to be – so perhaps we'd better learn to discover its own secret beauty, since after all, this is "direct democracy".

DAVIDOVICI As someone looking in from the outside, I think that here in Switzerland there is a density of good production, a certain ambition to say something, certainly when compared to the UK, France or the US. There is a sense of appropriateness to which buildings somehow continue to adhere.

VON MOOS You seem to take this improvised universe to heart. You are right, once one makes one's peace with the general hodgepodge, the mechanism is rather controlled when it comes to execution and details – not to mention what you describe as "a certain ambition to say something"! And from close up, the result has a seriousness that is appreciable and confidence inspiring. Admittedly, the further you move away from the more urban agglomerations, the less it can be taken for granted that those controls operate.

DAVIDOVICI So perhaps the "monotony" of yesteryear is now the "everyday"?

VON MOOS The "everyday" had been very much in the air in the 1970s – but a decade later, when I came back from the US via the Netherlands and began teaching in Zurich, architecture still seemed largely unperturbed by that notion. The ordinary Swiss environment was somehow taken for granted; it happened to be the given context, but it hardly triggered any curiosity in its own right. After all, it was the artists who developed an eye for its strangeness and its hidden beauty – Fischli and Weiss more than others. Think of *Haus*, their miniaturised reconstruction of the workshop and office building in Zurich-Albisrieden, where

they had their studio for some years. One version of the model was shown in Münster, Westfalen, in 1987. Almost thirty years later, in 2016, another, very similar one appeared in front of the Guggenheim Museum in New York, as part of their retrospective there (so much for the remarkable timelessness of Swiss "everyday architecture"). A third one now stands in a small park opposite the Hallenstadion in Zurich-Oerlikon. When Peter Fischli invited me to write a text for the book he had in mind (*House*, by Fischli and Weiss, 2020³), I found myself in the position of the architectural historian asked to reconstruct the formal and typological premises of an unknown project by Palladio – except that the work in question, i.e., the house that had triggered *Haus*, was an anonymous little workshop building somewhere on the fringes of Zurich.

DAVIDOVICI I visited Dübendorf the other day: it's a strange combination of the residential, industrial, and post-industrial. It feels heterogeneous and unglued, as if the buildings have simply popped up out of the blue, with little to no relation to one another. The landscape is quite present, one sees a lot of sky, and the regularity of the passing trains lends a rhythm to the atmosphere and experience of the place. But then you get on a train, and in ten minutes you're at the Zurich main station – it feels very central, even though it manifestly is not.

VON MOOS The only surviving distance in this new geography is how long it takes to move from the main station to your destination.

DAVIDOVICI You wrote so much about Venturi and Scott Brown's readings of the Las Vegas strip. Can places like Dübendorf be read in a similar way?

VON MOOS In comparison to Dübendorf, it turns out that Las Vegas – if not much of the North American landscape altogether – is in fact a highly structured environment. Yes, the mish-mash of signs is chaotic, but the way they are all oriented and placed along an axis follows the most elementary parameters of classical urbanism. There is a degree of order in a space like Las Vegas that does not exist in Dübendorf, Albisrieden, or any of those typically Swiss agglomerations – not to mention places like St Moritz. In such places, the mix of street orientations and building uses, typologies and styles creates a landscape that is close to being unreadable. On the whole, there is so much built that is irritatingly expressive of intentions that, although mostly tentative and inarticulate, it nevertheless ends up being an architectural heritage.

CONVICTION, ACTIVISM, CAUTION

- DAVIDOVICI I find your work to have a consistent political component.
- VON MOOS With military architecture you can't easily escape politics.
- DAVIDOVICI But in your writing as a critic of contemporaneous architecture, too, you look at built environments as the result of political processes and cultural conditioning. At the same time, you seem to tread a fine line between conviction and caution. In 2020, you wrote to the *Journal of the Society of Architectural Historians* (JSAH) to publicly disassociate yourself from the "Statement on the Removal of Monuments to the Confederacy from Public Spaces", which the SAH Heritage Conservation Committee had just adopted. You found their statement inappropriate on account of its "proclamatory posture and in its one-dimensional understanding of the interactions of function, form, and symbolic representation in works of art, architecture, and urban design". You also wrote that the removal or otherwise of statues depends on the democratic processes of the communities involved and should not occur as an empty gesture from above. It's a long lead to a short question. Do you see any contradiction between political activism and the role of the historian?

VON MOOS Well, contradiction is a strong word, and some of the most interesting source texts we work with are born of some kind of political activism. Nevertheless, given the way you put your question I tend to a "yes". Wokism – or what some people now call by this name – demands active involvement, partisanship, commitment to a cause. Seen in such a way, some of the best art criticism has been "woke", one way or another. And let's face it: what most artists expect from the critic is intellectual partisanship. Perhaps that is the way it should be. The first generation of apologetic history writing about modern art was able to legitimise its partisanship on the grounds of the "Van Gogh syndrome": modernism's calvary in the late 19th century, caused by decades-long misunderstanding, ignorance or even active political repression, had given moral authority to the fight for modernism. But then, modernism's heroic opposition to reaction and the ruling taste turned out to be a phenomenal business model. Granted that such an admission can't help

but reverberate with positions upheld by conservative or, as my generation used to say, "reactionary" art history of the mid 20th century.

- DAVIDOVICI What do you mean by "reactionary" art history?
- VON MOOS A history written "... in reaction" (intentionally or not) to the programmatic writings of the avant-garde. We have all read, or pretend to have read, Hans Sedlmayr or indeed Peter Meyer (if you accept my maverick definition of "reactionary", a much younger author like David Watkin would probably also fall into this category). In the meantime, ideological critique is taken for granted to be a proposition of the Left. And so, in the more recent literature on the changing social functions of modernist art – Timothy Clark, Walter Grasskamp, Wolfgang Ullrich, let alone the "classics" like Francastel, Lefebvre, Bourdieu and others – one can't help stumbling across arguments and innuendoes that one remembers from those older readings.
- DAVIDOVICI In your training as an art historian, you were influenced by both Giedion and Meyer, and indeed you studied with the latter. From what you are saying, it seems they represent somewhat contradictory positions.
- VON MOOS At the time I was his student, Meyer was teaching medieval art and architecture at the university. That didn't prevent him from going public with his sarcasm regarding modern art from time to time. As for Giedion, he was no longer teaching at the ETH when I began studying. But having avidly read his professional diary *Architektur und Gemeinschaft*⁴ of 1956 in my high-school days, when I heard between classes that he was looking for a student to help him type his manuscripts and his correspondence and fetch books from the library, etc., I seized my chance. So, I ended up going to Doldertal a day or two per week, sometimes more, doing rather aleatory office work that led me to skip many classes. Giedion was indeed a curious complement to the roster of art history professors I had run into while at the university, and especially to Peter Meyer, who had been his Swiss antagonist in matters of modern art for many years, if not decades. When coming to Giedion's house, there was always the sense that the likes of Le Corbusier, Gropius, Hans Arp, Max Ernst, Naum Gabo, Alvar Aalto or Jørn Utzon might have crossed the threshold the day before (the latter three I actually did run into at one point). This was more "world" than a third-year art history student in Zurich might ever hope to be connected with, albeit as a mere "Zaungast" (onlooker).

DAVIDOVICI Did Giedion's way of working offer a model for the way that you practice criticism?

VON MOOS In a sense he may have influenced my practice of history even more than my position as a critic ... My doctorate on Renaissance fortifications could be seen as a clumsy attempt to unravel the "unconscious" of Renaissance architecture – as if the technical artefacts of military engineering were to Renaissance architecture what (in Giedion's view) the iron and glass structures of 19th century engineering were to the ruling taste in the architecture of the Second Empire ... It was all rather sophomoric, a merely implied method appropriation ... If there was a "Mechanization Takes Command" side to my project, I didn't really follow up its theoretical implications. Lewis Mumford's works might have sharpened my focus – *Technics and Civilization* (1934) in particular – but I discovered Mumford only much later. Speaking of activism, indeed there was the so-called "Giacometti scandal" in 1964, triggered in part by Meyer's opposition to the public co-financing the collection now known as Zurich's Giacometti Foundation. Of course, I was on Giedion's "side" (– though it was rather the legendary Carola Giedion-Welcker, his wife, who was in the trenches fighting that battle). I even co-organised a rather tame "student protest" against what I saw as Meyer's philistine campaign against modern art. Yet in hindsight I probably owe Meyer as a teacher as much as I do Giedion as an ideologue. I even wonder if the former's *Testfall des Kunstbetriebs* of 1966 (a florilegium of his conclusions drawn from the Giacometti controversy) may not turn out to be a likely candidate for a second reading, if only for the sake of the refreshing acumen of its analysis of the art market.

THE LABORATORY AND THE ARCHIVE

DAVIDOVICI Let's turn now from your learning to your teaching, in particular its impact upon the art and architecture culture of this country. Quite a few of the people I encounter in my professional life and in Swiss academia have studied with you. I hear your exams were tough! What and how did you teach as a professor of modern and contemporary art at the Kunsthistorisches Institut (Institute of Art History in Zurich)?

VON MOOS When I applied for what became my permanent position at the University of Zurich, the opening was announced as the new chair for 19th and 20th century art history. By the time I started, it had become the Chair for Modern and Contemporary Art. This was a bit of a surprise, but still, it was the first description that really shaped my approach. I held lecture courses on 19th century art and architecture, on 20th century avant-garde art and also on the contemporary architecture that I was interested in, including American post-modern architecture, and European modern architecture, post 1950s. The seminars were more closely focused upon issues of contemporary painting and sculpture. One was entitled *Science Fictions and Science Facts*. It addressed the field of tension between the natural sciences and contemporary artistic concepts. It was related to a three-semester lecture course entitled *Modern Art and Mass Culture*, that looked at the ways artists, architects, industrial designers, and theorists reacted to the process of industrialisation and the ideologies that had come along with it, from Impressionism to Pop Art.

DAVIDOVICI How do you think that art and architecture history should be taught at university?

VON MOOS If only I knew. In my view, a university needs to be a laboratory as well as an archive. The laboratory part has to do with the inevitably changing ways of looking at things, the archive part, with keeping an open mind with regards to the phenomena, ideas, names and references that shaped our era. Classes should serve both agendas. "Historicizing" modernity and / or modernism is a tricky thing. Can we think of the phenomenon in the same way we used to think of the Gothic, of the Baroque, of Mannerism, of Neo-classicism – as a "style"? While the Modern Movement had hoped for a unified lifestyle and culture in sync with science, technology and the everyday, what actually happened in the long run – at least in the "West" – was more the opposite. Rather than converging in a universally shared "style", modernism's quest for individualistic authenticity transformed museums and galleries into laboratories of perceptual and psychic exploration. The result is the cultural universe within which we live and outside of which, for most of us, a worthwhile existence is unthinkable ... How can the bizarre diversity of lifestyle-agendas now made available on the cultural marketplace be bundled into a narrative? This multiplicity pulverises notions of historical sequentiality and pulls the rug out from under the traditional borderlines between artistic genres – or possibly, altogether cancels the traditional distinctions between art and other means of communication within the everyday. What socially responsible role is left for art and architectural

history and criticism, except intellectual partisanship on the side of positions within art, visual culture, or historiography that point beyond the range of private psychic or aesthetic introspection? It's the solution for which the job market offers most openings. But one can also take a step or two aside and look at the events from "outside" the culture within which one operates. After all, responsible art or architectural criticism should try to bring both schools of thought into action, side by side.

DAVIDOVICI What concrete methods – if any – did you use in your teaching?

VON MOOS My lectures were very visual – perhaps too much so. Assembling the pairs of slides that would prove the point I wanted to make took up a considerable part of the time I put into preparing a class. Whereas in other fields of the humanities, or in science in general, images serve to illustrate the spoken word, in art history it is the other way around – at least I used to think so. I thought of my classes as "expositions" in the sense of Philippe Hamon's homonymous book⁵: as a way of exposing works of art to a hopefully open-minded audience, and of exposing that audience to the works and to my (hopefully, reasonably informed) comments about them. In fact, I used to encourage my first-year students not to make notes on what I had to say, but rather to memorise in the form of sketches whatever I showed them on the screen ... Alas, to little avail.

"LITTLE MAGAZINES", NEW AND OLD DIRECTIONS

DAVIDOVICI This may be a good moment to return to your "beginnings" and talk about the making of architectural journals. *Archithese* was among the radical "little magazines" that Beatriz Colomina presented as having instigated the theoretical shift in architectural discourse during the 1960s and 1970s.⁶ Your ongoing tendency to oscillate between day-to-day partisanship and the quest for a broader view that includes the world at large reminds me of the (perhaps unwritten) agenda of *archithese*. How did the journal come about?

VON MOOS It was the product of circumstance. And of course, I was not the only founder. Hans Reinhard, an architect friend, had asked me to write

a couple of essays for the bulletin of his Swiss freelance architect and engineers' association, the FSAI (Verband freierwerbender Schweizer Architekten). The subjects that ended up being discussed in *archithese* were picked up at random from discussions at the schools where I was teaching, and from the writings of friends and colleagues. To a large degree they reflected the network of people I was then part of, but contrary to how things may appear in hindsight, they were not part of an agenda. I can't speak for the others, but all I did was pick the subjects I found interesting and try to make readable texts out of this raw material as found.

DAVIDOVICI You seem doubtful about the success of *archithese's* mission ...

VON MOOS Commercially, it was not a success – which is why we had to stop after twenty issues! In hindsight, I believe it was most of all the variety of subjects and then the format (booklets of modest size, although with somewhat flashy catchwords as titles) that raised eyebrows, here and there. Granted, we did have a remarkable roster of international authors – a *Who's Who* of "architectural discourse" around 1970–75 – meaning that editing the magazine almost automatically became tantamount to spending endless nights on translation.

DAVIDOVICI *Archithese* merged with *Werk* for three years in the late 1970s. How did this merger come about, and how did you make it work? *Werk* after all was the long-established journal of the BSA, the Swiss architects' most respected professional association, whereas *archithese*, with its booklet format, critical texts and punchy graphics, had a more guerrilla feel.

VON MOOS It's funny that it was the BSA (Federation of Swiss Architects), the "academy" of Swiss architects, that rescued *archithese*, in the end, by integrating it in its own business model for a while, thus preparing the ground for its rebirth as a "grown-up" journal three years later ... Clearly, at some point a few BSA members had come to the conclusion that *Werk* needed more "pep", and that a collaboration with us (and perhaps even more importantly, with the publisher Arthur Niggli!) might be helpful in that regard. On our side, after twenty issues in the format we had developed, we had begun to wonder, realistically, how to continue without repeating ourselves. So, the prospect of going on in a different direction was in fact quite appealing. Not that the merger resulted in a particularly happy marriage. Over the next three years, the new direction of *werk.archithese* rather became a burden for the BSA: it was too theoretical, too thematic, and did

not sufficiently reflect the current production of Swiss architecture – meaning in particular that of the BSA’s members.

DAVIDOVICI I heard that the turning point was the issue on schools ... I understand there was an article that created some political headaches: *Sandkasten Schweiz: Neue Schulen*⁷.

VON MOOS Yes, perhaps there is something to that hearsay. I had invited Alan Colquhoun to write an article on the new university campuses in Zurich and Lausanne (we were both teaching then at the EPFL). It was to be included in this thematic issue on schools – these projects, after all, were the most prominent educational buildings in Switzerland at the time. But by the time of publication, the Lausanne project was still mostly a construction site. I decided to ask one of my students, a gifted photographer, to take pictures, which we then published alongside Alan’s text. The architect in question being Jakob Zweifel and the client being the Swiss Confederation, you may imagine their frustration, given that we had decided to show the project as a construction site, and to present it by means of a “critique” of its ideological assumptions. Perhaps it is no wonder that the BSA decided that they needed a change.

DAVIDOVICI I’ve just re-read the article. Alan’s commentary was characteristically sophisticated, both critically and theoretically. He argued that both campuses’ designs were rooted in a 1960s ideology of infinite economic growth, which no longer made sense given the oil crisis of 1973. His critique appeared in the context of a paradigm shift that had occurred in the time between the design and the completion of the Lausanne campus – a situation, by the way, that resonates with the environmental issues of today.

VON MOOS It is the kind of architectural criticism we are bitterly lacking in current writing about architecture! On the other hand, despite its outdated techno-optimism, Zweifel’s complex still ranks among the stronger pieces of architecture on the Lausanne campus, or in the overall patchwork of recent Federal architecture.

DAVIDOVICI Before *archithese* started, already in 1969, you had written about the state of the arts in Swiss architecture. The book in question (*New Directions in Swiss Architecture*, New York,

1969, with Jul Bachmann) starts with a memorable line: “New directions in Swiss architecture? One is tempted to say, there are none.” Were you fed up with the late modern architecture that so dominated at the time?

VON MOOS I’m not so proud of that phrase, even though some may think that it still applies today. In fact, the opening sentence of that book was more an expression of frustration with the formulaic title of the series (*New Directions in...*). For after all, what the hell did that mean? Why should there be new directions “in architecture”? Of course, it’s common knowledge that once you want to be modern, there follows a need for permanent innovation. On the other hand, in Switzerland at the time there wasn’t, in my view, really any lively intellectual exchange on the issue of what architecture should be, or what it can do and mean to people to begin with. Or on what might be done to connect architectural discourse with history, politics, society, semiology, biology, poetry, etc. That was in 1970, when we founded *archithese*. A decade or so later, reality had caught up with us – and another decade later, architecture as a pursuit was almost choked by the academisation it had undergone in the meantime. Today, in the field of “erudite” architecture, the intellectual temperature may be close to normal again. Yet, “good design” is still taken to mean re-inventing the discipline with every new building. The result is that, given the number of talented people in the field, “interesting” buildings far outnumber ordinary or normal ones. In other words: our fixation on “New Directions” continues to generate an enormous amount of aesthetic (not to mention ecological) ballast. This is why these days – since you ask me that question – I am in quite in favour of “Old Directions” in architecture, albeit side by side with a few new ones. A “new normalcy” that would put the emphasis on a creative understanding and interpretation of existing environments in terms of their enduring qualities. And moreover, an awareness of the craft tradition in handling architectural detail, a tradition that modernism has managed to thoroughly eradicate in the decades of its unmitigated triumph since 1960 or thereabouts, and that we now come to cherish in yesteryear’s kitsch architecture. It is amazing to what degree the two houses where I have spent most of my time since 2000, both built around 1935, still share that tradition, despite their radically contrasting styles, one being a modernist landmark, the other a pseudo-rural chalet. When my friend Vittorio Magnago Lampugnani still taught at the ETH, I used to quarrel with him about what appeared to me to be a traditionalist architectural pietism. Now I feel almost relieved when in places like Dübendorf or Wallisellen I see traces of his teachings. So yes, for me perhaps the best step in a new direction would be to forget about new directions.

- 1) English translation: *On Aggression*, London: Methuen & Co., 1966
- 2) Monotony in everyday life and at work is lethal; monotony in architecture, not necessarily – it might even be a condition of *jolie de vivre*.
- 3) Originally published as *Haus*, 2019
- 4) Sigfried Giedion, *Architecture, You and Me: The Diary of a Development*, Harvard: UP, 1958
- 5) Philippe Hamon, *Expositions, littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris: José Corti, 1989
- 6) Beatriz Colomina, Craig Buckley, *Clip, Stamp, Fold. The Radical Architecture of Little Magazines 196X to 197X*, Barcelona: Actar, 2010
- 7) in: *werk.archithese*, No. 13/14, 1978

STANISLAUS VON MOOS

Art historian Stanislaus von Moos is internationally known for his perceptive analyses of built environments shaped by complex historical, political, economic, and ideological agendas. Von Moos studied art history at the University of Zurich and in 1971 became the founding editor of the journal *archithese*. In 1977, *archithese* merged with the journal *Werk* to become *werk.archithese*, which von Moos co-edited together with Diego Peverelli for the next three years. He held teaching positions at Harvard and TU Delft before returning to Switzerland for his professorship in Modern and Contemporary Art at the University of Zurich, which he held from 1983 until 2005. Through his teaching – more recently at institutions like the Accademia di architettura in Mendrisio or Yale University – von Moos has influenced several generations of students, many of them now protagonists in the networks of art and architecture in Switzerland and beyond. Von Moos is the

author of numerous books and essays including *Le Corbusier: Elemente einer Synthese* (1968), *Turm und Bollwerk* (1976), *Venturi and Rauch: Architektur im Alltag Amerikas* (1979, with Margit Weinberg-Staber), *Venturi, Rauch & Scott Brown* (1986), *Industrieästhetik* (1992), *minimal tradition: Max Bill und die "einfache" Architektur 1942–1996* (1996, with Hans Frei and Karin Gimmi), *Nicht Disneyland und andere Aufsätze über Modernität und Nostalgie* (2004), *Peter Fischli, David Weiss – Haus* (2019, with the artists), *Eyes That Saw. Architecture After Las Vegas* (with Martino Stierli, 2020), *Erste Hilfe. Architekturdiskurs nach 1940. Eine Schweizer Spurensuche* (2021) and the upcoming *Fünfundzwanzig x Herzog & de Meuron* (with Arthur Rüegg).

*1940, Lucerne

Lives in Ennetbürgen and Zurich

IRINA DAVIDOVICI

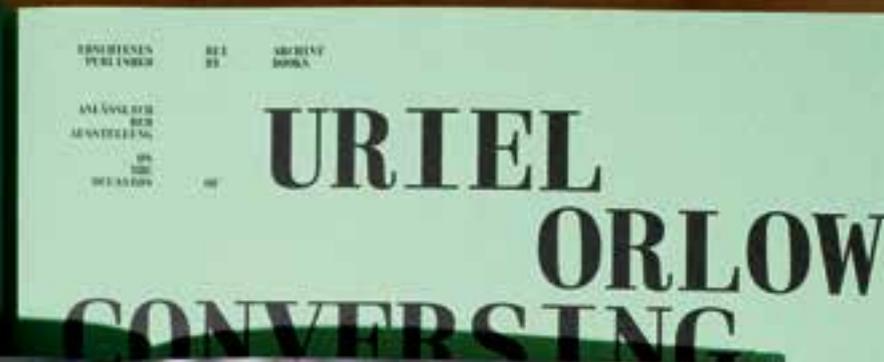
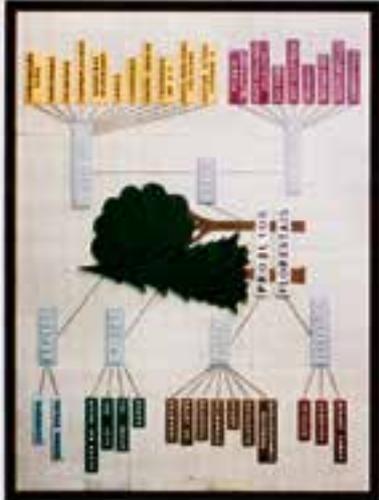
Architect and historian Irina Davidovici is the Director of the gta Archives at ETH Zurich. Her research topics include contemporary Swiss architecture and the history of collective housing, including housing cooperatives, in Switzerland. She is the author of *Forms of Practice. German-Swiss Architecture 1980–2000* (2012, 2nd expanded edition 2018) and editor of *Colquhounery. Alan Colquhoun, from Bricolage to Myth* (2015). Her book *The Autonomy of Theory: Ticino Architecture and Its Critical Reception* will be published in 2023.





RECENTRE'S
**PLANT
STORIES**

Plants don't generate the
fast number changes
that people put about
1992.0000
Name: _____



Uriel Orlow
Deposits

pupils,
s.

CART
CSS







AFFINITÉS DES SOLS



PLANT STORIES

BOTANICAL BECDNTREE

ANICAL NTREE



William M. Hall
Mark and Steve

Communal Herbal Knowledge

Compiled by Fred Eckert and
The Movement for the Church Street
Herbal Apothecary, Westminster, London

Herbal knowledge is a rich and varied tradition that has been passed down through generations. It is a form of knowledge that is often shared within communities and is an integral part of many cultures. This book explores the history and practice of herbal medicine, and how it has evolved over time. It also discusses the importance of communal knowledge in the preservation and use of herbs.







**Uriel
Orlow**

ANDREA THAL

Wir sprechen hier kurz vor Jahresende online aus drei verschiedenen Orten. Giovanni, du bist in der Kunst Halle Sankt Gallen. Ich spreche aus Kairo, wo ich am Contemporary Image Collective (CIC) arbeite. Und Uriel, du bist in deinem Atelier in Lissabon, wo du seit einigen Jahren hauptsächlich lebst und arbeitest. Du kommst gerade zurück von der Kochi Biennale, wo du deine Arbeit zeigst. Wie würdest du diesen aktuellen Stand deiner Praxis und die Fragen und Reflexionen, die Teil davon sind, beschreiben?

URIEL ORLOW

Kochi war sehr schön, aber auch nicht ganz unkompliziert, weil die Ausstellungseröffnung verschoben werden musste. Für mich war es spannend, dort eine neue Etappe von einem Werk zu zeigen, das in den letzten zwei Jahren in der Schweiz entstanden ist und Anfang 2022 in der Kunsthalle Nairs im Unterengadin zum ersten Mal ausgestellt wurde. In diesem Werk geht es um alpine Pflanzen, die wegen der Klimaerwärmung, welche in der Höhe noch markanter ist, ihr Habitat weiter nach oben verlegen. Da die Einladung für die Kochi Biennale auch schon 2020 stand, habe ich diese Arbeit von Anfang an translokal gedacht und wollte einen Bezug von ähnlichen Recherchen in den Schweizer Alpen und auf dem Himalaya herstellen. Es ist klar: Wir müssen den Klimawandel planetarisch denken, das heisst aber auch, dass wir Verbindungen zwischen verschiedenen Orten mit ähnlichen Phänomenen herstellen müssen. Da ich während der Corona-Jahre in Indien nicht vor Ort arbeiten konnte wie in der Schweiz, wo ich eine Forscherin vom Schweizer Nationalpark auf eine Bestandsaufnahme aufs Gorihorn im Unterengadin begleitete, musste ich meine Herangehensweise anpassen und über die Distanz mit Material arbeiten, das ich online finden konnte. Dies wiederum hat sich auch in der Arbeit niedergeschlagen, die aus Zeichnungen und Satellitenaufnahmen besteht sowie einem 30 Meter langen Streifen aus 120 monochromen Bildern, welche die Erwärmung am Himalaya über die letzten 120 Jahre farblich sichtbar machen, von anfänglichen Blautönen bis zu den verschiedenen Rottönen der letzten 40 Jahre. In der Zusammenführung mit den in der Schweiz entstandenen Videos und dem Siebdruck versuchte ich neue Formen der Darstellung von Klimawandel zu finden, jenseits der direkten und lauten Medienbilder von Überschwemmungen und Bränden – eben mit den Pflanzen.

THAL

... die alltäglich geworden sind?

«Ich bin kein unsichtbarer,
objektiver Beobachter der Welt»

Uriel Orlow im Gespräch mit
Andrea Thal und Giovanni Carmine

ORLOW Alltäglich auf jeden Fall, aber Pflanzen sind auch unscheinbar und auf über 3000 Meter, wo man nicht einfach so vorbeigeht, noch unsichtbarer. Die Pflanzenwelt ist oft einfach Hintergrund für uns; Pflanzen sind passive Statisten, die sich nicht bewegen. Aber hier wandern sie in die Höhe, um sich neuen Lebensraum zu erschliessen aufgrund des Klimawandels. Das hat auch eine eigene Zeitlichkeit. Es geht viel langsamer voran als zum Beispiel ein Waldbrand oder Überschwemmungen. Und doch ist es erschreckend, wie viel sich da oben verändert, wie viele neue Pflanzen sich da angesiedelt haben. Diese Veränderungen lassen auch Rückschlüsse auf weiter unten zu.

GIOVANNI CARMINE Du hast hier schon ganz viele Themen angesprochen, die in deiner Arbeit wichtig sind. Kannst du uns mehr über deine Beziehung zu den Pflanzen oder der Vegetation erzählen, den Subjekten, die du in den letzten Jahren immer wieder ins Zentrum deines Schaffens gerückt hast? Eine kürzlich erschienene Publikation von dir trägt sogar den Titel *Conversing with Leaves* (2020). Inwieweit ist Uriel Orlow ein Pflanzenflüsterer?

ORLOW Ich würde vielleicht eher sagen, ich bin ein Pflanzenzuhörer. Es stimmt schon, Pflanzen stehen seit einiger Zeit immer wieder im Zentrum meiner Arbeit.

CARMINE Erkennst du in deiner künstlerischen Biografie einen Schnitt oder Moment, wo die Pflanzen sich als Protagonistinnen oder als Hauptthema in deiner Arbeit eingeschlichen haben?

ORLOW Es gibt eine Vorgeschichte: Als ich in Jerusalem an *Unmade Film* (2012/2013) arbeitete, stiess ich bei der Recherche zufällig auf eine Sammlung stereoskopischer Glasnegative der Flora von Palästina, welche in den 1920er Jahren von der American Colony in Jerusalem in Auftrag gegeben worden war. Die Aufnahmen zeigen zwei Bilder von lokalen Pflanzen nebeneinander, in einer Art Proto-3D-Technologie. Diese Zweiteilung fiel mir auf und schien, aus der heutigen Perspektive, als eine Art Vorwegnahme der Teilung des Landes, seit der es die Flora von Israel und die Flora von Palästina gibt, die natürlich die gleiche ist. Mit der Zeit und durch die Lagerung waren die Glasnegative auch zersetzt. Ich ahnte, dass in diesen Pflanzenbildern

etwas passiert – eine Verbindung zur Geschichte. In der daraus entstandenen Arbeit *Double Vision (Native Plants)* (2012) waren mir die Ausmasse dieser Verbindung jedoch noch nicht vollständig klar. Der einschneidende Moment kam dann zwei Jahre später, als ich zu einem kurzen Rechercheaufenthalt nach Südafrika eingeladen wurde. Nach einem Treffen, das zufälligerweise im Café vom Nationalen Botanischen Garten in Kapstadt stattfand, habe ich den Garten besucht und mir fiel auf, dass die Beschriftungen der Pflanzen allesamt in Englisch und Latein waren, obwohl es elf offizielle Landessprachen gibt. In diesem Moment wurde mir klar: Die Pflanzen hier sind Zeuginnen der europäischen Kolonialgeschichte, sie wurden in Expeditionen von europäischen Botanikern gesammelt, neu benannt und ins europäische Klassifikationssystem eingespeist, während lokales, indigenes Wissen über Pflanzen verdrängt wurde. Das war, so glaube ich, der Ausgangspunkt, von dem aus sich eine Auseinandersetzung mit Pflanzen als Akteurinnen und nicht nur als Hintergrund menschlicher Geschichte entwickelt hat.

CARMINE Du nennst Palästina und Südafrika, zwei politisch aufgeladene Orte, zu denen du eine eindeutige Stellung beziehst. Es ist für dich unausweichlich, dich als Kunstschaffender politisch zu äussern. Wie zeigt sich dieser Bezug zu politischen und sozialen Fragen in deinen Arbeiten zu Pflanzen?

ORLOW Als Künstler sehe ich mich nicht in einer Parallelwelt, ich schaffe Bilder in und von unserer Welt, das heisst, ich bin zwangsläufig mit einer Politik der Darstellung sowie mit politischen, historischen, sozialen und ästhetischen Realitäten und Politiken verstrickt. Das heisst aber nicht unbedingt, das Politische frontal anzugehen. Ich war schon früh an Nebenschauplätzen der Geschichte und Politik interessiert, abseits des Hauptgeschehens; blinde Flecken, wo man nicht hinschaut oder etwas erwartet, weil der Fokus anderswo liegt, aber wo vielleicht gerade deshalb viel zusammenkommt und sich viel erschliessen lässt. Meine Strategie war oft ein «seitwärts Angehen» von Dingen, *obliquely*, um das Nachschwingen von Geschichte in der Gegenwart, um vergessene Episoden und Orte sowie andere Akteure einzubeziehen. Wie zum Beispiel die Pflanzen. Aus meinem Schlüsselerlebnis im botanischen Garten in Kapstadt ist dann über die folgenden Jahre eine ganze Serie von Arbeiten entstanden, die sich mit den kolonialen Verstrickungen von Südafrika und Europa auseinandersetzen und im Werkkomplex *Theatrum Botanicum* (2015–2018) zusammengefasst und unter anderem in der Kunst Halle Sankt Gallen, bei dir Giovanni, ausgestellt wurden. Aber es war irgendwie

auch klar, dass es nicht einfach so eine Idee ist, die ich mit einer Arbeit abhake – plötzlich verstand ich, welche Rolle Pflanzen auf ganz vielen Ebenen spielen und spielten, und das erforderte auch verschiedene Herangehensweisen. Zum Beispiel begann ich, in ganz Südafrika lokale Pflanzennamen aufzunehmen, in einem Dutzend indigenen Sprachen. Aus diesem Audioarchiv wurde dann die 8-Kanal-Sound-Installation *What Plants Were Called Before They Had A Name* (2015–2018), eine Art Pflanzen-Wörterbuch der mündlich überlieferten Pflanzennamen, die von der westlichen Wissenschaft verdrängt worden waren. Oder mich interessierte die Geschichte vom Garten, den Nelson Mandela und seine Mitinsassen im Gefängnis auf Robben Island während ihrer 18-jährigen Haft eingerichtet haben, und was für eine Rolle dieser Garten in der Geschichte gespielt hat – zum Beispiel als Versteck für Mandelas Biografie *Long Walk to Freedom* (1994), die er im Gefängnis geschrieben hatte. Das wurde zur Installation *Grey, Green, Gold* (2016–2017). Ich begann mich mit Archivmaterial zur Benutzung von Pflanzen zu politischen Zwecken auseinanderzusetzen, sogenannter Blumen-Diplomatie und botanischem Nationalismus in Südafrika (*The Fairest Heritage*, 2016–2017), aber auch in der Schweiz im Falle der ursprünglich vom Kap stammenden Geranien, die nicht nur eingebürgert wurden (auf English: *naturalised*), sondern fast zu einem nationalen Symbol geworden sind (*Geraniums Are Never Red*, 2018–2020).

THAL Giovanni, du hast im Vorgespräch von der Zerrissenheit eines global denkenden und agierenden Künstlers in Bezug auf das Arbeiten mit Pflanzen und den Klimawandel im Kontext der globalisierten Kunstwelt gesprochen. Wie hast du das gemeint?

CARMINE Es ist ein Kommentar, der aus einem privaten Gespräch mit Uriel stammt. Wie können ökologische Themen und eine politische Haltung künstlerisch übersetzt werden, ohne in Widersprüche zu verfallen? Ganz konkret in deiner Arbeit, Uriel: Ist es möglich, global zu agieren und unterwegs zu sein, viel zu reisen und einen grossen CO₂-Fussabdruck zu hinterlassen, ohne Glaubwürdigkeit einzubüssen? Wie gehst du mit diesem Paradox um? Ich weiss, dass du diesem Paradox auch nicht ausweichst.

ORLOW Ja, diese Widersprüche sind mir natürlich bewusst und es gibt keine einfachen Antworten darauf. Ich versuche mir stets bewusst

zu machen, wie und wo ich arbeite und was meine Position dabei ist. Welche Formen der Nachhaltigkeit kann ich in die Praxis einbringen? Nicht nur in ökologischer Hinsicht, sondern auch auf der sozialen und auf anderen Ebenen. Die zeitliche Dimension spielt dabei eine wichtige Rolle: Ich nehme mir bewusst Zeit für längere Aufenthalte, Recherchen vor Ort, für Begegnungen, aus denen oft Kollaborationen entstehen. Das macht nicht nur ökologisch Sinn, sondern ermöglicht mir auch, auf ein bestehendes Ökosystem einzugehen. Der Austausch, die daraus resultierenden Beziehungen und Kollaborationen sind grundlegend für mich und sind nur bedingt möglich, wenn man sich nie treffen kann – diese Grenzen wurden auch während Covid klar. Durch meine bewusste Positionierung eben nicht als schneller Tourist oder neokolonialer «Kulturextraktivist» versuche ich ein kompliziertes Dazwischen auszuloten, die anhaltenden Verstrickungen zwischen Europa und ihren ehemaligen Kolonien. Das heisst nicht, dass die Fragen zur Nachhaltigkeit des Reisens oder meiner privilegierten Position aus dem Raum geschafft sind, viel eher versuche ich mich ihnen bewusst und mit Verantwortung immer wieder zu stellen. Alles, was wir tun, hat einen CO₂-Fussabdruck, auch dieses Gespräch, das sich auf die Kühlung der energiehungrigen Server-Farmen von Zoom und Google Docs verlässt. Ich glaube, dass wir gesellschaftlich, ganzheitlich über ökologische Verantwortung nachdenken müssen – da es sich beim Klimawandel und Biodiversitätsverlust um ein strukturelles Problem und dessen systemische Ursachen handelt, muss es auch so angegangen werden, und nicht nur auf der individuellen Ebene. Das heisst, wie viel Fleischkonsum (dessen Produktion übrigens gleich viel CO₂ ausstösst wie alle Transportmittel zusammen), wie viel und welche Art von Reisen oder wie viel Beton können wir uns global leisten? – Immerhin bin ich Vegetarier ...

THAL Du hast jetzt von deiner Verantwortung als Kunstschaffender gesprochen. Ich würde das gerne verbinden mit deinem Konzept von Pflanzen, die als aktive Akteurinnen auftreten. Verschiedene deiner Werke, sehr stark auch die Arbeiten, die sich mit Pflanzen beschäftigen, thematisieren immer wieder die Rolle der Pflanze als Akteurin innerhalb des Raumes der Macht. Ein Beispiel ist *The Crown Against Mafavuke* (2016), ein Film, der Teil von *Theatrum Botanicum* ist und in einem Gerichtssaal spielt. Aber auch in anderen Arbeiten beschäftigst du dich immer wieder damit, wie sich Autorität und Macht, und damit auch die koloniale Macht, gewaltsam von davor

existierendem Wissen und Praxen abgrenzen. Kannst du zum Gerichtssaal als Verhandlungsort und generell zu den Räumen der Macht, in denen Pflanzen als Akteurinnen auftreten, etwas mehr sagen?

ORLOW

Ich glaube, es geht mir darum, mit Pflanzen zusammen andere Formen von Widerstand zu denken. Im Fall von Mafavuke Ngcobo wurde ein indigener, pflanzenkundiger Heiler 1940 in Südafrika angeklagt, in seinen Präparaten europäische Pflanzen zu benützen und europäisches Wissen einzubeziehen, was ihm unter Apartheid-Gesetzen nicht zustand: also *stealing from the West*. Ich wollte das *Restaging* bewusst in einem historischen Gerichtssaal filmen, und zwar dem Palace of Justice in Durban, wo in den 1960er Jahren auch der Rivonia Trial stattfand, der Mandela und seine Mitangeklagten nach Robben Island verbannte. Das koloniale Gebäude war dann auch eine Art Protagonist im Film, sowie die Pflanzen selbst, um grössere Fragen aufzumachen: Wer hat das Recht auf welches Wissen? Wer hat Zugang? Welche Strukturen regeln dieses Recht sowohl konzeptuell-legal-akademisch wie auch physisch-architektonisch? Wie können Pflanzen die menschlichen Grenzen und Besitzansprüche aufheben? Im Fortsetzungsfilm *Imbizo Ka Mafavuke (Mafavuke's Tribunal)* (2017) reist Mafavuke durch die Zeit, um in der Gegenwart ein Tribunal mit anderen Heilern zu organisieren, wo die Kehrseite, nämlich wie sich die zeitgenössische westliche Pharmaindustrie an indigenem Wissen bedient, verhandelt werden soll. Auch hier spielen Pflanzen wieder eine zentrale Rolle, im Versuch, neue Arten von Darstellung und andere Akteurinnen zu finden, um Machtgefüge und Wissensstrukturen anders anzugehen.

CARMINE

Ich mache jetzt einen inhaltlichen Schnitt. Diese Diskussion findet im Rahmen des Prix Meret Oppenheim statt und es macht womöglich Sinn, deine Praxis durch die Linsen dieser wunderbaren Künstlerin zu lesen. Natürlich gibt es Parallelen, zum Beispiel hat Oppenheim sehr viele Mischwesen in ihrer Arbeit, die auch mit Pflanzen und Blumen zu tun haben. Aber was mir für die Diskussion eher interessant erscheint, ist die biografische Ebene. Meret Oppenheim hat an verschiedenen Orten gelebt, ein bisschen wie du. Sie hat aber immer versucht, sich vor Ort neu zu erfinden und sich mit der lokalen Community zu verwurzeln, um durch ihre Persönlichkeit und durch ihre Arbeit

einen Fussabdruck zu hinterlassen. Siehst du hier eine Parallele, oder inwieweit ist Meret Oppenheim als Künstlerin wichtig für dich? Und kannst du vielleicht auch ein bisschen über deine eigene Biografie, die auch mehrere Stationen beinhaltet, sprechen und wie diese Orte dich beeinflusst haben?

ORLOW

Du hast die wunderbaren Mischwesen von Meret Oppenheim schon angesprochen, heute würde man vielleicht sagen, es geht um *more than human entanglements*, wo ein Tierpelz – im berühmtesten Fall – auch Tasse ist. Obwohl mein Gestus weniger animistisch ist und wir auch vom surrealistischen Kontext ihres Werkes entfernt sind, spüre ich doch eine klare Verbindung: über den Anthropozentrismus hinauszugehen und unseren Bezug zur nicht menschlichen oder mehr als menschlichen Welt wiederherzustellen. Auf der biografischen Ebene gibt es sicher auch eine Verbindung durch die jüdische Diaspora. Ich glaube, dass mich zuallererst Orte geprägt haben, an denen ich gar nie gewohnt habe, sondern ferne Orte, aus denen meine Familie in die Schweiz kam: Polen, Ukraine, Ungarn. Diese Orte waren aber auch wegen des Bruchs, des Traumas der Schoah verdrängt und hatten vielleicht deshalb eine unsichtbare, geisterhafte Präsenz. Als junger Kunststudent bin ich auf eine Art Spurensuche nach Osteuropa gereist, die mein Selbstverständnis als Künstler sehr geprägt hat und wo 1995 auch eine wichtige erste Videoarbeit *1942 (Poznan)* entstanden ist. In Zürich, wo ich aufgewachsen bin, fühlte ich mich zum Café Odeon und seiner illustren Geschichte hingezogen: als Treffpunkt der in der Schweiz während der zwei Weltkriege Zuflucht findenden europäischen Intellektuellen, Künstlerinnen und Schriftsteller – wie etwa Else Lasker-Schüler, Karl Kraus, Klaus Mann und vieler anderer. Ein Interesse, das dann zum Werkkomplex *In These Great Times* (2008) führte. London, wohin ich mit 18 zum Studium reiste und danach über zwanzig Jahre hängen blieb, hat mich natürlich auch stark geprägt. Das Zusammenkommen von Menschen von überall, der Austausch, die Dynamik der Kunstszene dort, auch die Themen und Herangehensweisen, die dort präsent waren, bevor sie an andere Orte gelangten. Geprägt haben mich auch die längeren Aufenthalte – oft über Monate oder auch verteilt über mehrere Jahre – in Ägypten, in Armenien, in Südafrika oder in Senegal. Ich hatte das Bedürfnis, die Fragen des Gedächtnisses und der Verantwortung, die mich umtrieben, von meinem persönlichen Hintergrund zu trennen und auf andere Orte hin zu öffnen. An diesen Orten sind auch umfangreiche Werkkomplexe entstanden. Dabei hat sich eine Art Netzwerk von wichtigen Bezugsorten und Beziehungs-

geflechten für meine Praxis entwickelt, die meine Arbeit und meinen Zugang beeinflusst haben. Auch hier in Lissabon sind in den letzten zwei Jahren neue kontextspezifische Arbeiten entstanden, die es mir erlauben, mich mit translokalen Fragen dekolonialer Ökologie ausgehend von einer hiesigen Holzbibliothek auseinanderzusetzen (*Reading Wood (Backwards)*, 2022) und neue Dialoge zu entwickeln. Ich glaube, diese Art, kontextspezifisch, ortsbezogen und doch nomadisch zu funktionieren, hat durchaus auch mit meinem Hintergrund zu tun.

THAL

Meret Oppenheim ist hier als eine Art Geist im Hintergrund in diesem Gespräch präsent. Ihre Biografie hallt wider in der Geschichte deiner Familie und in der Tiefe ihrer Beziehung zu verschiedenen Orten. Geister sind auch sehr präsent in deinen Arbeiten, als etwas, das anwesend ist, was eigentlich versucht wurde, unsichtbar zu machen, oder nicht gesehen wird. Du insistierst immer wieder darauf, das Unsichtbare doch zu sehen, den Spuren, Ruinen und psychischen Wunden Raum zu geben. Das klingt sehr stark an in deiner Familiengeschichte und in deiner Reise nach Osteuropa, aber eben auch in den Orten, die du wählst. Zum Beispiel der entwendete Stein, der eigentlich von einer armenischen Kirche stammt und dann nach dem Völkermord an den Armeniern für ein anderes Gebäude wiederverwendet wurde. Ich fand es sehr schön, wie du diese Kontinuität durch verschiedene Orte, dein Interesse oder deine Praxis des Erkennens dessen, was nur latent hier ist, beschrieben hast.

ORLOW

Wir müssen uns den Geistern der Vergangenheit, diesem Verdrängten stellen. Dabei geht es darum, uns mit der Gegenwart auseinanderzusetzen, wo klar wird, dass die Vergangenheit eben nicht vergangen ist. Sie ist nicht vorbei, sucht uns heim – eben durch diese Geister, durch *haunting*. Das hat sich über die Zeit in meiner Praxis auf verschiedene Weise artikuliert. Das Beispiel mit den Steinen, das du erwähnst: Die waren vom ehemaligen armenischen Kloster Surb Karapet in Ostanatolien, das in den 1960er Jahren, als die Türkei die Spuren der armenischen Vergangenheit löschen wollte, von der türkischen Armee gesprengt wurde. Danach hat eine kurdische Gemeinschaft an diesem Ort ein Dorf errichtet und die Steine in die Häuser integriert. Es gibt also immer noch eine Verortung der Vergangenheit, eine latente

Präsenz, die uns adressiert, uns Fragen stellt. Und die Geschichte hört auch nicht da auf. In den 1990er Jahren während des PKK-Konflikts in der Türkei wurde auch das kurdische Dorf attackiert. Mein Video *Holy Precursor* (2011) versucht sich diesen Zyklen der Gewalt anzunähern. Es erscheint mir unabdingbar, sich mit den Gespenstern auseinanderzusetzen, diesem *«unfinished business from the past»*, wie Avery Gordon sagt, weil sich sonst die Geschichte wiederholt. In meiner Praxis versuche ich eine Art Dialog, eine Auseinandersetzung mit diesen Gespenstern herzustellen, sei es in Polen oder in Armenien, Jerusalem oder Südafrika, wo dann auch Pflanzen als Gespenster fungieren und diese aktive Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart herstellen können. Zum Beispiel in der Serie *The Memory of Trees* (2016) hat mich die Geschichte von gewissen Bäumen in Südafrika interessiert, die eine sehr gewalttätige Geschichte haben. Ein Baum, an dem Sklaven gehängt wurden, steht noch immer da, war Mitakteur der Gewalt und Zeitzeuge. Und um nochmals konkreter auf die Latenz zurückzukommen, also das, was unterschwellig präsent ist, aber vielleicht nicht wahrgenommen wird. Da öffnet sich natürlich auch ein Problem der Darstellung, ein Problem der Bildfindung, das für mich zentral ist. Wie stellt man etwas dar, das gar nicht richtig sichtbar ist, wie macht man es erfahrbar?

CARMINE

Empfindest du es als Verantwortung für einen Kunstschaffenden, diese Bilder zu formulieren und sie für ebendiese Geister, diese Themen oder Geschichten zu generieren, die nicht tangibel sind? Du hast dich auch sehr früh mit postkolonialen Themen auseinandergesetzt, wie zum Beispiel mit dem Thema der Restitution 2007/2008 mit einer Arbeit über die Benin-Bronzen. Inwieweit hatte der Londoner Kontext einen Einfluss, das Interesse für postkoloniale Themen bei dir zu wecken? Wäre es überhaupt möglich, in der Schweiz eine solche Praxis zu entwickeln, wie du sie heutzutage hast?

ORLOW

Klar, in London ist die Hinterlassenschaft des Empire auf vielen Ebenen spürbar, nicht zuletzt auch in der Zusammensetzung der Bevölkerung selbst. Trotz einem aktiven Diskurs zu postkolonialen Themen in den 1990er und frühen 2000er Jahren war jedoch das Thema der Restitution eher wenig präsent. So war auch der Ursprung vom *Benin Project* (2007/2008) eigentlich ein anderer, verankert in meiner Auseinandersetzung mit Fragen des Gedächtnisses an den Holocaust von meiner Position als *third generation*

survivor, das heisst in einer Zeit, in der Zeitzeuginnen und Zeitzeugen verschwinden und ein neuer Zugang über die Gegenwart wichtig wird. Gleichzeitig hatte ich aber auch ein Bedürfnis, aus dem direkten biografischen Bezug herauszutreten und diese Fragen der Verantwortung der Gegenwart vis-à-vis der Geschichte in einem grösseren Zusammenhang zu sehen. So entschied ich mich auf eine Einladung hin, nicht zu Raubkunst vom Holocaust zu arbeiten, sondern über die Benin-Bronzen, die im British Museum in London sehr prominent ausgestellt sind und aus einem der umfangreichsten Kulturraube unserer Zeit stammen. Von den Briten Ende des 19. Jahrhunderts vom Königreich Benin im heutigen Nigeria geplündert, sind sie heute in den grossen Museen der westlichen Welt ausgestellt, von Paris bis New York, aber auch im Museum Rietberg in Zürich. Die Frage nach unserer Verantwortung gegenüber diesen Objekten als Besucherinnen und Besucher dieser Museen wurde für mich zentral. Wie stellen wir uns dieser Raubkunst? Diese Frage war für mich in London noch brisanter. Damals sprach jedoch noch niemand von Restitution, es war noch nicht im allgemeinen Diskurs wie in den letzten Jahren. In meinem Film *The Visitor* (2007) sieht man mich mit dem damaligen König von Benin und einer Gruppe von Chiefs und wir sprechen sehr direkt über Restitution. Aber für mich als Künstler (und nicht direkter politischer Aktivist) bedeutet Restitution nicht nur die physische Rückführung an einen Herkunftsort, sondern auch die Notwendigkeit, verschiedene Formen von Gerechtigkeit und Wiedergutmachung zu finden, Vergangenes anzuerkennen und im übertragenen Sinn auch Erinnerung in die Geschichte zurückzuführen. Bilder für die Gespenster zu finden, die bei uns umgehen, ist ein wichtiger Teil meiner Arbeit.

THAL

Der letzte Punkt, den du angesprochen hast, der ist unglaublich wichtig und der verbindet sich mit dem, was du vorhin angesprochen hast, als wir über die Pflanze und den Kontext des Gesetzes gesprochen haben. Von der Pflanze aus als Akteurin zu denken, ist vielleicht ein Weg, um über andere Zugangsweisen zu sprechen und alternative Formen nicht nur des Protestes, sondern auch der Gerechtigkeit herzustellen. Diese Form der «erweiterten» Restitution steht in direktem Zusammenhang mit einer Anerkennung der Vergangenheit und mit dem Entwurf von alternativen Formen von Besitz und Gerechtigkeit. Diese Komplexität, die sich im Nachdenken und im Zugang zu deinen Themen auftut, spiegelt sich in der Viel-

teiligkeit deiner Arbeiten. Sie bestehen aus verschiedenen Elementen und sind auch gewissermassen als bewegliche Versatzstücke immer wieder in unterschiedlichem Bezug zueinander angeordnet. Wenn du die Arbeiten ausstellst, fügst du Fragmente zusammen. Damit traust du den Ausstellungsbesuchenden zu, eigenständig zu denken, und lädst sie dazu ein, Verknüpfungen herzustellen und sich in den Räumen als selbst Beitragende zu bewegen.

ORLOW

Ich glaube, diese Art des Arbeitens und Ausstellens hat sich aus der Realisation, dass es keine einfachen, eindeutigen Antworten auf diese komplexen Fragen gibt, herauskristallisiert. Man kann diese Themen nicht abschliessend in einem monolithischen Werk abhandeln, wie auch Restitution nicht abgeschlossen ist, wenn man ein Objekt zurückgibt. Über die Recherche tun sich immer viele wichtige Aspekte und Facetten auf, die genauer angeschaut werden müssen. Man kann nicht von einer Arbeit fordern, dass sie dies alles unter einen Hut bringt. So entsteht eine Vielteiligkeit von modularen Werkzyklen mit Arbeiten, die zueinander in Bezug stehen. In Benin City zum Beispiel habe ich nicht nur den Film *The Visitor* gemacht. Die Werkgruppe besteht zudem aus der Videoinstallation *Lost Wax* (2007/2008), die die zeitgenössische, andauernde Praxis des Bronzegiessens zeigt, und *110 Years* (2007), eine Serie von Drucken gesammelter Beschriftungen der Benin-Bronzen, wie sie seit 1897 im Westen gesehen wurden. Durch diese Vielteiligkeit bleibt das Werk offen, was sich auch auf die Betrachtenden überträgt, die so zum Mitdenken, zu einem Zusammenfügen von Elementen und Zusammenhängen eingeladen sind, sodass vielleicht auch eine Art Transfer der Verantwortung stattfinden kann. Für mich ist diese Komplizenschaft der Betrachtenden, wie sie Pasolini in Bezug auf Lesende eines Drehbuchs (als «unfertiges» Zwischending) erläutert hat, enorm wichtig; die Arbeit wird erst durch die Betrachtenden abgeschlossen (oder eben übernommen).

CARMINE

Diese Komplizenschaft spiegelt sich in der kaleidoskopischen Art und Weise wider, wie du deine Werke im Raum ausstellst. Hier sind die Bezüge zwischen den Arbeiten oder die Konstellationen von Arbeiten sorgfältig gewählt und konstruiert, um konstruktive Dialoge aufzubauen, aber auch um Fragen aufzuwerfen. Deine Methodologie als Autor ist sehr stark recherchebasiert – eine Recherche, die auch nah an akademischen Methoden ist. Nichts-

destotrotz, deine eigene Person kommt immer wieder in deiner Arbeit vor, als Cameo-Figur, aber auch als wichtigstes Subjekt. Mich würde interessieren, wie du dich als Person in deiner Arbeit oder in diesem Kaleidoskop von Themen und von Formaten positionierst und wieso du dich immer wieder selber in den Arbeiten inszenierst. Viele deiner Werke entstehen in kollektiven Prozessen, die du initiiert und leitest. Bist du in den Arbeiten selbst präsent, um deine Arbeitsweise zu verdeutlichen? Oder ist da auch ein bisschen Eitelkeit dabei?

ORLOW (lacht) Ich denke, es geht darum, mich in und mit den Arbeiten zu positionieren. Ich nehme Stellung zu Fragen, ich setze mich bewusst aus meiner Position mit Themen auseinander und will das nicht vertuschen: Wer bin ich im Zusammenhang mit diesem Thema oder mit diesem Ort? Also wer bin ich zum Beispiel als Europäer in Südafrika oder wer bin ich in *1942 (Poznan)* (1995), einer meiner ersten Arbeiten in einem Schwimmbad in Polen, das eine Synagoge war und von den Nazis 1942 umfunktioniert wurde? Ich war physisch präsent und meine Präsenz und meine Positionierung legen eine Art Zeugenschaft ab. Es artikuliert sich aber immer anders. Im Schwimmbad bin ich selbst nicht sichtbar, aber die Bewegung der Kamera ist *embodied*, ein fast 360-Grad-Dreh, der eine Art umgekehrte Verbeugung ist. In *The Visitor*, in Benin, bin ich eben der Besucher aus Europa. Es ist ja fast ein Klischee, so ein Europäer an einem afrikanischen Königshaus, und es fand auch eine Art Performance statt, wo wir Rollen einnahmen. Ich wollte mich dieser Rolle, dieser Performance stellen und sie damit auch problematisieren und sichtbar machen. Es ist klar, ich bin kein unsichtbarer, objektiver Beobachter der Welt. In den Filmen in Südafrika, wo ich das Skript mit anderen Leuten entwickelt und dann mit Schauspielerinnen und Schauspielern eine Art Brecht'sches episches Theater entwickelt habe, war ich vielleicht eine Art Medium oder Verbindungsglied, und da erschien mir der Cameo-Auftritt à la Hitchcock, der auch die Illusion der Situation durchbricht, angebracht. In einer anderen Arbeit, *Learning from Artemisia* (2019), die ich in Kongo mit einer Kooperative von Frauen entwickelt habe, waren wieder ganz andere Fragen der Darstellung wichtig. Was kann ich von dort zeigen, um nicht Klischees von Afrika zu wiederholen? Diese Selbstreflektion wurde zu einer Art Videobrief, wo ich als «Autor» präsent bin. Also es geht irgendwie nie um mich selbst, um meine Person, vielmehr geht es um meine Rollen und wie ich mich mit und in der Arbeit positioniere.

THAL Damit dies auch sichtbar wird ...

ORLOW Ja, genau. Vielleicht auch deshalb findet das am ehesten in den Videoarbeiten statt. Aber meine Recherche und meine Rolle als Künstler artikulieren sich in verschiedenen Medien, wo sie anders sichtbar werden. Sei es Fotografie, Druck, Sound, Installation, hier findet die Positionierung anders statt, auch über die Wahl der Medien und meinen Umgang mit ihnen. Und sicher auch in der Zusammenarbeit mit anderen.

CARMINE Wie wichtig ist es dir, dass deine Werke in einem «sozialen Raum» entstehen? Und welches Echo generieren deine Arbeiten in diesem Raum, wenn sie einmal fertiggestellt sind und ausgestellt werden?

ORLOW Austausch ist in meiner Praxis fundamental und oft gibt es einen kollaborativen Aspekt, gemeinsame Prozesse mit anderen, Mitwirkungen. Ein Werk entsteht nie in einem Vakuum, alleine im Atelier; es entwickelt sich dialogisch, in der Welt, an einem Ort. Das heisst, dass es nicht nur um meinen Blick oder meine Meinung geht, sondern immer andere Stimmen mitsprechen. Ich will aber nicht *für* andere sprechen, sondern *mit* ihnen. Feedback ist demnach schon Teil dieses Dialogs während des Entstehungsprozesses. Aber auch wenn das Werk fertig ist, ist das Echo vor Ort ein wichtiger Test. Was bedeutet eine Arbeit dort, wo sie entstanden ist, und nicht nur im internationalen Kunstkontext? Als ich für die Manifesta 12 in Palermo eine Videoinstallation entwickelte (*Wishing Trees*, 2018), bei der es sowohl um den von Simona Mafai initiierten, aber in Vergessenheit geratenen feministischen Anti-Mafia-Aktivismus der 1990er Jahre als auch um Migration aus Afrika ging, waren die Reaktionen der Palermitani sehr berührend für mich, das Gefühl, den richtigen Ton getroffen zu haben, etwas Wichtigem zu Sichtbarkeit und Hörbarkeit verholfen zu haben. Weil ich oft nicht direkt an wichtigen Themen arbeite, sondern wie schon erwähnt oft seitwärts auf sie zugehe – wie zum Beispiel über die Rolle der Pflanzen als Motor von botanischem Nationalismus oder Blumen-Diplomatie im Apartheid-Regime in Südafrika, die wir schon erwähnt haben –, öffnen sich auch lokal neue Herangehensweisen und Perspektiven, was in der Rezeption von *Theatrum Botanicum* in Südafrika auch oft bemerkt wurde. Der Spagat zwischen dem lokalen und dem internationalen Kontext ist jedoch nicht immer leicht. Bei *Learning from Artemisia* gab es eine erste Version für die Lubumbashi Biennale, wo die Arbeit entstanden ist, und eine überarbeitete Version für spätere Ausstellungen

im Ausland. Gewisse Bilder, die lokal Sinn machen, haben ausserhalb eine andere Bedeutung.

THAL

Zeitlichkeit ist ein wichtiger Faktor in diesem Zusammenhang. Einerseits hast du es ja schon angesprochen, wie durch langsames Wachstum eine Pflanze als Zeugin der Geschichte aufzutreten vermag. Zeitlichkeit spiegelt sich auch in deiner Arbeit, die immer sehr langfristig angelegt ist. Und du arbeitest auch oft mit zeitbasierten Medien wie Video, Performance, Audio oder Publikationen, die durch das Blättern eine lineare Abfolge haben. Zeitlichkeit ist ein Grundelement deiner Praxis.

ORLOW

Dauer und Dauerhaftigkeit kommen uns immer mehr abhanden. Vielleicht ist es eine Aufgabe der Kunst, so wie ich sie empfinde, diesen Bezug irgendwie zurückzugewinnen. Installationen und zeitbasierte Medien produzieren eine offensichtliche Zeitlichkeit, sie generieren einen Ort, wo man sich länger aufhalten und mit etwas auseinandersetzen kann. Aber auch nicht zeitbasierte Medien wie Zeichnung oder Fotografie, die beide in meiner Arbeit immer wieder eine wichtige Rolle spielen, sind in eine Zeitlichkeit eingeschrieben. Meine Arbeitsprozesse, sei es Recherche oder Dialog und Zusammenarbeit mit anderen, brauchen selbst schon sehr viel Zeit. Zum Beispiel bei *Unmade Film* in Jerusalem mit einer Gruppe von Musikern eine Art Ensemble zu gründen und dann zusammen den Score, die Filmmusik, zu einem nicht gemachten Film zu entwickeln, oder der längere Austausch mit Psychologinnen in Jerusalem und im Westjordanland, der dann auch wieder zu einer anderen Arbeit geführt hat. Diese Art von Praxis ist selbst schon in einen längeren Zeitraum eingeschrieben, was sich wiederum in der Bildfindung und dem Erleben der Arbeit widerspiegelt. Sie kann nicht mit einem Blick konsumiert werden und verweigert sich auf gewisse Weise unserem gewohnten, schnellebigen Bildkonsum. Sich auf etwas einlassen und sich Zeit nehmen ist eine Grundlage von Nachhaltigkeit und erschliesst uns neue Erfahrungen und Formen von Bewusstsein.

URIEL ORLOW

Studierte am Central Saint Martins College of Art & Design, London, an der Slade School of Art, London, an der Universität Genf und promovierte an der University of the Arts in London. Er doziert an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) und an der University of Westminster, London. Orlows Arbeiten wurden in zahlreichen internationalen Überblicksausstellungen präsentiert, darunter an der 54. Biennale von Venedig, an der Manifesta 9 und 12 in Genk und Palermo sowie an Biennalen in Berlin, Dakar, Kochi, Taipeh, Schardscha, Moskau, Kathmandu, Guatemala und anderen. Seine Arbeiten wurden auch in London an der Tate, in der Whitechapel Gallery, am Showroom und am ICA, in Zürich im Kunsthaus, bei AIA, VFO, Les Complices*, im Helmhaus, Corner College und in der Shedhalle sowie in St. Gallen, Genf, Lausanne, Fribourg, Basel, Biel, Bellinzona, Bern, Locarno, Aarau, Athen, Jerusalem, Ramallah, Marseille, Paris, Oslo, Dublin Turin, Kairo, Istanbul, Mexiko-Stadt, Peking, New York, Chicago, Toronto, Melbourne und anderswo gezeigt. Seine Werke sind in privaten und öffentlichen Sammlungen in der Schweiz und international vertreten. Zuletzt erschienen von ihm unter anderem *Conversing with Leaves* (Archive Books, 2020), *Soil Affinities* (Shelter Press, 2019) und *Theatrum Botanicum* (Sternberg Press, 2018).

*1973, Zürich

Lebt und arbeitet in Lissabon, London und Zürich

GIOVANNI CARMINE

Ist seit 2007 Direktor der Kunst Halle Sankt Gallen (www.k9000.ch), wo er – unter anderem – Ausstellungen von David Lamelas, Ryan Gander, Mariana Castillo Deball, Hassan Khan, Petrit Halilaj, Sylvia Sleigh,

Lawrence Abu Hamdan, Uriel Orlow, Jill Magid, Andrea Büttner, Ari Marcopoulos oder die Gruppenausstellung *The Darknet* kuratiert hat. 2011 war er Artistic Coordinator von *ILLUMInations*, der 54. Biennale di Venezia, und Mitherausgeber des Kataloges. Im Jahr 2013 hat er den Schweizer Pavillon an der Biennale kuratiert mit einer Ausstellung von Valentin Carron. Er schreibt regelmässig für Fachzeitschriften und andere Publikationen. Er war Präsident der Eidgenössischen Kunstkommission (2017–2019) und ist Mitglied vom Stiftungsrat des Istituto Svizzero in Rom. Zurzeit ist er Kurator von Art Basel Unlimited und lebt und arbeitet zwischen Zürich und St. Gallen.

ANDREA THAL

Ist seit Ende 2014 die künstlerische Leiterin von Contemporary Image Collective (CIC) in Kairo, Ägypten. Sie ist Gründungsmitglied der Kairo-Arbeitsgruppe von Another Roadmap Africa Cluster (ARAC), einer Gruppe von Akademiker:innen und Praktiker:innen der künstlerischen und kulturellen Bildung, die in formellen und informellen Kontexten auf dem afrikanischen Kontinent arbeiten. 2011 kuratierte sie *Chewing the Scenery*, einen der Schweizer Pavillons an der 54. Biennale di Venezia. Durch eine Ausstellung, Veranstaltungsreihen und eine Publikation in Folge widmete sich *Chewing the Scenery* der Kritik westlicher Vorstellungen von Progressivität aus queeren und postkolonialen Perspektiven und möglichen Abweichungen von sozialen Rollen. Bis 2014 leitete sie Les Complices* in Zürich, einen selbstorganisierten Raum für aktivistische und künstlerische Interventionen in normative Diskurse und experimentelle Arbeitsweisen. Damals begann eine engere Zusammenarbeit mit Uriel Orlow, unter anderem gaben sie gemeinsam die Publikation *Unmade Film* heraus.

« Je ne suis pas un observateur invisible et objectif du monde »

Uriel Orlow en entretien avec
Andrea Thal et Giovanni Carmine

ANDREA THAL

Nous nous entretenons en ligne, peu avant la fin de l'année, à partir de trois endroits différents. Giovanni, tu es à la Kunst Halle Sankt Gallen. Moi, je parle depuis le Contemporary Image Collective (CIC), au Caire, où je travaille. Et toi Uriel, tu es dans ton atelier de Lisbonne, où depuis quelques années tu vis et travailles la plupart du temps. Tu reviens tout juste de la Biennale de Kochi, où tu présentes ton travail. Comment décrirais-tu l'état actuel de ta pratique ainsi que les questions et les réflexions qui en sont partie intégrante ?

URIEL ORLOW

Kochi, c'était super, mais pas vraiment tout simple, parce que l'ouverture de la Biennale a dû être repoussée à plusieurs reprises. Pour moi, c'était passionnant de montrer là-bas une nouvelle étape d'une œuvre qui est née en Suisse au cours des deux dernières années et qui a été montrée pour la première fois, début 2022, à la Kunsthalle Nairs, en Basse-Engadine. Dans ce travail, il s'agit de plantes alpines qui, à cause du réchauffement climatique, lequel est encore plus frappant en altitude, migrent de plus en plus haut sur les sommets. Comme l'invitation à la Biennale de Kochi m'avait été faite en 2020 déjà, j'ai d'emblée conçu ce projet comme translocal et j'ai voulu établir un lien entre des recherches similaires dans les Alpes suisses et dans l'Himalaya. C'est clair : nous devons penser le changement climatique à l'échelle planétaire, mais cela veut dire aussi que nous devons créer des liens entre différents lieux qui connaissent des phénomènes similaires. En Inde, pendant les années de pandémie, je n'ai pas pu travailler sur le terrain comme je l'avais fait en Suisse, où j'avais accompagné une chercheuse du Parc national lors d'un inventaire sur le Gorihorn en Basse-Engadine. J'ai donc dû adapter mon approche et travailler à distance sur le matériel que j'ai pu trouver en ligne. Cela s'est aussi répercuté sur le travail, qui consiste en dessins et en images satellite ainsi qu'en une bande de 30 mètres de long faite de 120 images monochromes qui rendent visible par la couleur le réchauffement dans l'Himalaya au cours des 120 dernières années, des nuances de bleu du début aux différentes nuances de rouge des 40 dernières années. En les associant aux vidéos tournées en Suisse et à la sérigraphie, j'ai tenté de trouver de nouvelles formes de représentation du changement climatique, au-delà des images directes et brutales d'inondations et d'incendies fournies par les médias : avec les plantes, justement.

THAL

...qui sont devenues quotidiennes ?

ORLOW Quotidiennes à coup sûr, mais les plantes sont aussi discrètes d'une certaine manière et, au-dessus de 3000 mètres, où on ne passe pas si facilement, encore moins visibles. Pour nous, le monde végétal est souvent un simple arrière-plan ; les plantes sont des figurants passifs, immobiles. Mais ici, elles migrent en altitude pour se trouver un nouvel espace vital à cause du changement climatique. Ce processus a aussi sa propre temporalité. Cela va beaucoup plus lentement que, par exemple, dans le cas d'un incendie de forêt ou d'inondations. Et pourtant c'est effrayant de voir à quel point les choses ont changé là-haut, combien de nouvelles espèces s'y sont installées. Ces changements permettent aussi de tirer des conclusions sur ce qui se passe plus bas.

GIOVANNI CARMINE Tu viens d'aborder toute une série de thèmes qui sont essentiels dans ton travail. Peux-tu nous en dire plus sur ta relation avec les plantes ou avec la végétation, les sujets que tu as régulièrement mis au centre de tes créations au cours des dernières années ? Une de tes publications récentes a même pour titre *Conversing with Leaves* (2020). À quel point Uriel Orlow est-il un homme qui parle à l'oreille des plantes ?

ORLOW Je dirais plutôt que je suis quelqu'un qui leur prête l'oreille. Mais c'est vrai, depuis quelque temps les plantes sont régulièrement au centre de mon travail.

CARMINE Si je peux encore ajouter quelque chose : distingues-tu dans ta biographie artistique une coupure ou un moment auquel les plantes se sont insinuées dans ton travail comme protagonistes ou thème principal ?

ORLOW Il y a un antécédent : quand, à Jérusalem, je travaillais à *Unmade Film* (2012/2013), je suis tombé par hasard, au cours de mes recherches, sur une collection de négatifs stéréoscopiques sur verre de la flore de Palestine qui avait été commandée dans les années 1920 par l'American Colony de Jérusalem. Les prises de vues montraient côte à côte deux images des plantes locales, par une sorte de technique proto-3D. Cette bipartition m'a frappé et m'a fait l'effet, vu d'aujourd'hui, d'une sorte d'anticipation de la partition du pays, depuis laquelle il existe une flore d'Israël et une flore de Palestine, qui naturellement sont identiques. Avec le temps et les conditions de conservation,

les négatifs s'étaient aussi détériorés. J'ai senti que, dans ces images de plantes, il se passait quelque chose : un lien avec l'histoire. Dans le travail qui en est issu, *Double Vision (Native Plants)* (2012), je n'avais cependant pas encore pris conscience de toute l'ampleur de ce lien. Le moment décisif est survenu deux ans plus tard, quand j'ai été invité en Afrique du Sud pour un bref séjour de recherche. Après une rencontre dont le hasard a voulu qu'elle ait lieu au café du Jardin botanique national du Cap, j'ai visité ce jardin et ce qui m'a frappé, c'est que le nom des plantes était toujours indiqué seulement en anglais et en latin, alors qu'il y a là-bas onze langues nationales officielles. Cela m'est apparu clairement à cet instant : ici, les plantes sont les témoins de l'histoire coloniale européenne, elles ont été recueillies au cours d'expéditions de botanistes européens, on leur a donné un autre nom et elles sont venues alimenter le système de classification européen, tandis que le savoir local, indigène, sur ces plantes était effacé. C'est cela, je crois, qui a été le point de départ, d'où s'est développée une réflexion sur les plantes en tant qu'actrices et non pas uniquement arrière-plan de l'histoire humaine.

CARMINE Tu mentionnes la Palestine et l'Afrique du Sud, deux endroits porteurs d'une forte charge politique, sur lesquels tu prends clairement position. Il est pour toi inévitable de t'exprimer, en tant qu'artiste, sur le plan politique. Comment ce rapport avec les questions politiques et sociales se manifeste-t-il dans tes travaux sur les plantes ?

ORLOW En tant qu'artiste, je ne me vois pas dans un monde parallèle, je crée des images dans notre monde et de notre monde, c'est-à-dire que je suis forcément impliqué dans une politique de la représentation et dans des réalités politiques, historiques, sociales et esthétiques. Mais cela ne veut pas nécessairement dire aborder le politique de manière frontale. Les théâtres secondaires de l'Histoire et de la politique, en deçà des événements principaux, m'intéressaient déjà depuis longtemps ; ces taches aveugles, ces angles morts qu'on ne voit pas ou dont on n'attend rien, mais où peut-être, pour cette raison précisément, beaucoup de choses arrivent simultanément et dont on peut tirer beaucoup. Ma stratégie a souvent été celle d'une « approche oblique », afin d'intégrer dans le présent les vibrations de l'Histoire passée, les épisodes et les endroits oubliés ainsi que d'autres acteurs. Comme les plantes, par exemple. De mon expérience-clé au Jardin botanique du Cap, il est sorti, dans les années qui ont suivi, toute une série de travaux qui affrontent les imbrications coloniales entre l'Europe et l'Afrique du Sud, et qui ont été regroupés

dans l'ensemble d'œuvres *Theatrum Botanicum* (2015-2018), exposé entre autres chez toi, Giovanni, à la Kunst Halle Sankt Gallen. Mais il était clair aussi, d'une manière ou d'une autre, que ce n'est pas juste une idée qu'un travail seul suffit à régler; d'un coup, j'ai compris quel rôle les plantes jouent et ont joué sur de nombreux plans, et cela a aussi exigé différentes approches. Par exemple, j'ai commencé à recueillir dans toute l'Afrique du Sud les noms locaux des plantes, dans une douzaine de langues indigènes. Ces archives sonores ont ensuite donné l'installation audio huit canaux *What Plants Were Called Before They Had A Name* (2015-2018), une sorte de dictionnaire botanique des noms de plantes transmis oralement, que la science occidentale a supplantés. Je me suis également intéressé à l'histoire du jardin que Nelson Mandela et ses codétenus ont aménagé sur Robben Island pendant leurs 18 ans de détention, et au rôle que ce jardin a joué dans l'Histoire, par exemple en tant que cachette pour la biographie de Mandela *Long Walk to Freedom* (1994), qu'il a écrite en prison. Cela a donné l'installation *Grey, Green, Gold* (2016-2017). J'ai commencé à réfléchir à partir d'archives sur l'exploitation des plantes à des fins politiques, la « diplomatie florale » et le nationalisme botanique pendant l'apartheid en Afrique du Sud (*The Fairest Heritage*, 2016-2017), mais aussi en Suisse dans le cas des géraniums, qui viennent au départ du Cap et n'ont pas seulement été naturalisés, mais sont quasiment devenus un symbole national helvétique (*Geraniums Are Never Red*, 2018-2020).

THAL Giovanni, au cours de l'entretien préparatoire, tu as parlé du conflit intérieur d'un artiste qui pense et agit à l'échelle du globe par rapport à son travail sur les plantes et au changement climatique dans le contexte d'un monde de l'art devenu planétaire. Qu'entendais-tu par là ?

CARMINE C'est un commentaire issu d'une conversation privée avec Uriel. Comment des thèmes écologiques et une attitude politique peuvent-ils se traduire artistiquement sans tomber dans la contradiction ? Très concrètement, dans ton travail, Uriel : est-il possible d'agir et de bouger dans le monde entier, de beaucoup voyager, laissant une grosse empreinte carbone, sans perdre en crédibilité ? Comment gères-tu ce paradoxe ? Je sais que tu n'essaies pas de l'esquiver.

ORLOW Oui, je suis naturellement conscient de ces contradictions, auxquelles il n'existe pas de réponses simples. J'essaie toujours de prendre

conscience de comment et où je travaille, et de quelle est alors ma position. Quelles formes de durabilité puis-je intégrer dans ma pratique ? Non seulement dans une perspective écologique, mais aussi sur le plan social et à d'autres niveaux. La dimension temporelle joue ici un rôle important. Je prends délibérément le temps de faire de longs séjours, des recherches sur place, pour des rencontres dont il peut souvent naître des collaborations. Cela a non seulement un sens sur le plan écologique, mais me permet également d'entrer dans un écosystème existant. L'échange, les relations et les collaborations qui en résultent sont pour moi fondamentaux et ne sont guère possibles si on ne peut jamais se rencontrer ; ce sont là des limites qui sont aussi apparues clairement pendant la pandémie. Par mon positionnement délibéré, non pas justement de touriste pressé ou d'« extractiviste culturel » néocolonialiste, j'essaie de sonder un entre-deux complexe, les implications persistantes entre l'Europe et ses anciennes colonies. Cela ne veut pas dire que les questions relatives à la durabilité des voyages ou à ma position privilégiée sont éliminées pour autant, mais j'essaie plutôt d'en être conscient et d'agir de façon responsable. Tout ce que nous faisons laisse une empreinte carbone, même cet entretien qui repose sur le refroidissement des fermes de serveurs de Zoom et de Google Docs, voraces en énergie. Je crois que nous devons réfléchir à notre responsabilité écologique de manière sociale, globale, car avec le changement climatique et la perte de biodiversité, il s'agit d'un problème structurel et des causes systémiques de celui-ci, qu'il faut donc aussi aborder dans cette optique et pas uniquement au niveau individuel. Cela veut dire, combien de viande (dont la production, soit dit en passant, produit autant de CO₂ que l'ensemble des moyens de transport) pouvons-nous nous permettre de consommer à l'échelle mondiale, combien de voyages et de quel type, ou quelle quantité de béton ? Cela dit, je suis végétarien...

THAL Tu viens de parler de ta responsabilité en tant qu'artiste. J'aimerais bien mettre cela en relation avec ta conception des plantes en tant qu'actrices actives. Plusieurs de tes œuvres, et tout particulièrement les travaux qui s'occupent de plantes, thématisent régulièrement leur rôle en tant qu'actrices au sein de l'espace du pouvoir. Je pense par exemple à *The Crown Against Mafavuke* (2016), un film qui fait partie du *Theatrum Botanicum* et qui se passe dans une salle de tribunal. Mais dans d'autres travaux aussi, tu t'occupes régulièrement de la question de la manière dont l'autorité et le pouvoir, et donc aussi le pouvoir colonial,

se distinguent des savoirs et des pratiques préexistantes par la violence. Peux-tu en dire un peu plus sur la salle de tribunal comme lieu de l'action, et plus généralement sur les espaces du pouvoir dans lesquels les plantes apparaissent en tant qu'actrices ?

ORLOW

Je crois qu'il s'agit, pour moi, de penser avec les plantes d'autres formes de résistance. Dans le cas de Mafavuke Ngcobo, ce guérisseur et herbaliste indigène a été accusé en Afrique du Sud, en 1940, de *stealing from the West* pour avoir utilisé dans ses préparations des plantes européennes, y intégrant ainsi des connaissances européennes, ce que lui interdisaient les lois du régime d'apartheid. J'ai délibérément choisi de filmer la reconstitution du procès dans une salle de tribunal historique, à savoir le Palace of Justice de Durban où, dans les années 60, s'est aussi tenu le Rivonia Trial, au terme duquel Mandela et ses coaccusés ont été déportés à Robben Island. Le bâtiment colonial est devenu lui aussi une sorte de protagoniste dans le film, tout comme les plantes, pour soulever des questions plus importantes : Qui a droit à quel savoir ? Qui y a accès ? Quelles structures règlent ce droit, tant sur le plan conceptuel, légal et universitaire que du point de vue physique et architectonique ? Comment les plantes peuvent-elles abolir les limites humaines et les droits à la possession ? Dans le film suivant, *Imbizo Ka Mafavuke (Mafavuke's Tribunal)* (2017), Mafavuke voyage dans le temps pour organiser de nos jours, avec d'autres guérisseurs, un tribunal qui examinera l'autre face de cette thématique, à savoir, comment l'industrie pharmaceutique occidentale d'aujourd'hui se sert du savoir indigène. Là aussi, les plantes jouent un rôle central, dans la tentative de trouver d'autres types de représentation et d'autres actrices pour aborder différemment les structures du savoir et du pouvoir.

CARMINE

Si tu permets, j'aimerais passer maintenant à un autre thème. Notre discussion prend place dans le cadre du Prix Meret Oppenheim, et cela a peut-être du sens de lire ta pratique à travers le prisme de cette merveilleuse artiste. Il y a naturellement des parallèles ; par exemple, Oppenheim a dans ses travaux de très nombreuses créatures hybrides qui ont aussi à voir avec des plantes et des fleurs. Ce qui me paraît néanmoins plus intéressant pour notre discussion, c'est le plan biographique. Meret Oppenheim a vécu en différents endroits, un peu comme toi. Mais elle a toujours essayé de se réinventer à chaque endroit et de

s'enraciner dans la communauté locale, afin de laisser une empreinte par sa personnalité et par son travail. Est-ce que tu vois là un parallèle, ou dans quelle mesure Meret Oppenheim est-elle importante en tant qu'artiste pour toi ? Et peux-tu aussi parler un peu de ta propre biographie, qui comprend également plusieurs stations, et de la manière dont ces lieux t'ont influencé ?

ORLOW

Tu as déjà fait allusion aux merveilleuses créatures hybrides de Meret Oppenheim, peut-être qu'aujourd'hui on parlerait de *more than human entanglements*, là où une fourrure – dans l'exemple le plus célèbre – est aussi une tasse. Bien que mon geste soit moins animiste et que nous soyons aussi loin du contexte surréaliste de son œuvre, je perçois néanmoins une relation claire : sortir de l'anthropocentrisme et rétablir notre lien avec le non-humain ou le plus qu'humain. Sur le plan biographique, il y a certainement aussi un lien par la diaspora juive. Je crois que j'ai surtout été marqué par des endroits éloignés, où je n'ai jamais vécu mais d'où ma famille est arrivée en Suisse : la Pologne, l'Ukraine, la Hongrie. En même temps, ces lieux avaient également été refoulés à cause de la rupture, du traumatisme de la Shoah, et c'est peut-être pour cela qu'ils avaient une présence invisible, fantomatique. Jeune étudiant en art, je me suis alors rendu en Europe de l'Est pour une sorte de recherche de traces, laquelle a fortement marqué ma conscience de mon identité d'artiste et dont il est sorti, en 1995, un premier travail vidéo important, *1942 (Poznan)*. À Zurich, où j'ai grandi, je me suis senti attiré par le Café Odeon et son illustre histoire : lieu de rendez-vous des intellectuels, artistes et écrivains européens qui avaient trouvé refuge en Suisse durant les deux Guerres mondiales, par exemple Else Lasker-Schüler, Karl Kraus, Klaus Mann et bien d'autres. Un intérêt qui a mené ensuite à l'ensemble d'œuvres *In These Great Times* (2008). Londres, où je me suis rendu à 18 ans pour étudier et où je suis resté croché plus de 20 ans, m'a naturellement aussi beaucoup marqué. La réunion de personnes de tous horizons, l'échange, le dynamisme de la scène artistique londonienne, mais également les thèmes et les approches qui y étaient présents avant d'atteindre d'autres endroits. Ce qui m'a aussi marqué, ce sont les séjours assez longs – souvent pendant des mois ou par étapes sur plusieurs années – en Égypte, en Arménie, en Afrique du Sud ou au Sénégal. Je ressentais le besoin de séparer de mon contexte personnel les questions de mémoire et de responsabilité qui me travaillaient et de les ouvrir à d'autres lieux. D'amples ensembles d'œuvres sont aussi nés de ces endroits. Simultanément, une sorte de réseau de relations et de lieux de référence importants

pour ma pratique s'est développé, influant sur mon travail et ma manière d'y accéder. Ici encore, à Lisbonne, de nouveaux travaux liés au contexte spécifique sont nés au cours des deux dernières années ; ils me permettent de réfléchir à des questions translocales d'écologie décoloniale à partir d'une xylothèque lisboète (*Reading Wood (Backwards)*, 2022) et d'élaborer de nouveaux dialogues. Je crois que cette manière de fonctionner, liée au contexte spécifique, à l'endroit où je me trouve, tout en étant nomade, a sans nul doute à voir aussi avec mon histoire personnelle ou familiale.

THAL

Meret Oppenheim est présente en arrière-plan de notre conversation comme une sorte de fantôme. Sa biographie résonne dans l'histoire de ta famille et dans la profondeur de sa relation avec divers lieux. Les fantômes sont également très présents dans tes travaux, comme quelque chose qui est là mais qu'on a en fait essayé de rendre invisible ou qu'on ne voit pas. Tu insistes sans relâche pour qu'on voie tout de même l'invisible, pour donner de l'espace aux traces, aux ruines et aux blessures psychiques. Cela transparaît très fortement dans ton histoire familiale et dans tes voyages en Europe de l'Est, mais aussi, justement, dans les lieux que tu choisis. Par exemple la pierre dérobée, qui vient en fait d'une église arménienne et qui, après le génocide des Arméniens, a été réutilisée pour un autre édifice. J'ai trouvé très belle la manière dont tu as décrit cette continuité à travers différents endroits, ton intérêt ou ta pratique de la reconnaissance de ce qui n'est ici que latent.

ORLOW

Nous devons faire face aux fantômes du passé, à ce refoulé. Il s'agit là de nous interroger sur le présent, où il apparaît clairement que le passé, justement, n'est pas passé. Il n'est pas derrière nous, il nous *hante*, justement, par le truchement de ces fantômes. Avec le temps, cela s'est articulé dans mon travail de différentes manières. L'exemple des pierres que tu cites : elles venaient de l'ancien monastère arménien de Surb Karapet, en Anatolie orientale, que l'armée turque a fait sauter, dans les années 60, quand la Turquie a voulu effacer toute trace du passé arménien. Ensuite, une communauté kurde a édifié à cet endroit un village et intégré ces pierres dans les maisons. Il y a donc toujours une localisation du passé, une présence latente qui s'adresse à nous, nous pose des questions. L'histoire ne s'arrête d'ailleurs pas là. Dans les années 90, pendant le conflit entre la Turquie et le PKK, le village

kurde a lui aussi été attaqué. Ma vidéo *Holy Precursor* (2011) tente d'approcher ces cycles de violence. Il me semble inévitable d'affronter les fantômes, cet *unfinished business from the past* dont parle Avery Gordon, car sinon l'histoire se répétera. Dans ma pratique, je tente d'établir une sorte de dialogue, une discussion avec ces fantômes, que ce soit en Pologne ou en Arménie, à Jérusalem ou en Afrique du Sud, où les plantes font aussi office de fantômes et peuvent créer ce lien actif entre passé et présent. Par exemple, dans la série *The Memory of Trees* (2016), je me suis intéressé à l'histoire de certains arbres d'Afrique du Sud, qui est très violente. Un arbre où les esclaves étaient pendus est toujours là, il a été à la fois acteur forcé et témoin de la violence. Et pour revenir plus concrètement à la latence, c'est-à-dire à ce qui est présent dans le subconscient, mais peut-être pas perçu. Il s'ouvre aussi ici, naturellement, un problème de représentation, comment trouver la bonne image, c'est pour moi une question essentielle. Comment représente-t-on quelque chose qui n'est pas du tout réellement visible, comment peut-on le rendre perceptible ?

CARMINE

Éprouves-tu comme une responsabilité de l'artiste ce besoin de formuler des images et de les générer précisément pour ces fantômes, ces thèmes ou ces histoires qui ne sont pas tangibles ? Tu as aussi affronté très tôt des thèmes postcoloniaux, par exemple celui de la restitution, en 2007/2008, avec ton travail sur les bronzes du Bénin. Dans quelle mesure le contexte londonien a-t-il influé sur l'éveil de ton intérêt pour ces thèmes ? Aurait-il même été possible de développer en Suisse une pratique comme celle que tu as aujourd'hui ?

ORLOW

C'est clair, à Londres, l'héritage de l'Empire est perceptible à de nombreux niveaux, ne serait-ce que dans la composition même de la population. Malgré un discours actif sur les thèmes postcoloniaux dans les années 90 et au début des années 2000, le thème de la restitution était toutefois assez peu présent. Si bien que l'origine du *Benin Project* (2007/2008) était en fait une autre, s'inscrivant dans ma réflexion sur les questions de mémoire de l'Holocauste dans ma position de survivant de la troisième génération, autrement dit, à une époque où les témoins directs disparaissent et où un nouvel accès à travers le présent devient essentiel. Simultanément, je ressentais le besoin de sortir du lien biographique direct et de considérer ces questions de la responsabilité du présent vis-à-vis de l'Histoire dans un contexte plus large. Je me suis donc décidé pour une invitation non pas à travailler sur l'art spolié

durant la Shoah, mais sur les bronzes du Bénin, qui sont exposés de manière très ostensible au British Museum et qui proviennent de l'une des plus grandes spoliations culturelles de notre temps. Pillés par les Britanniques, à la fin du XIX^e siècle, dans le Royaume du Bénin, l'actuel Nigéria, ils sont exposés aujourd'hui dans les plus grands musées du monde, de Paris à New York, mais aussi à Zurich, au Musée Rietberg. La question de notre responsabilité à l'égard de ces objets en tant que visiteuses et visiteurs de ces musées est devenue pour moi cruciale. Quelle position prenons-nous face à cet art spolié ? À Londres, cette question est devenue encore plus brûlante pour moi. Mais, à l'époque, personne ne parlait encore de restitution, le sujet n'était pas encore entré, comme ces dernières années, dans le discours général. Dans mon film *The Visitor* (2007), on me voit avec le roi du Bénin d'alors et un groupe de chefs, et nous discutons très directement de restitution. Mais pour moi en tant qu'artiste (et non comme activiste politique direct), restitution ne signifie pas seulement le retour physique au lieu d'origine, mais aussi la nécessité de trouver diverses formes de justice et de réparation, de reconnaître le passé et, au sens figuré, de ramener le souvenir dans l'Histoire. Donc trouver des images pour nos fantômes est une part importante de mon travail.

THAL

Le dernier point que tu as abordé est extrêmement important et se rattache à ce que tu as évoqué auparavant, quand nous parlions des plantes dans le contexte de la loi. Penser à la plante comme actrice est peut-être un moyen de parler d'autres types d'approche et de produire des formes alternatives non seulement de protestation, mais aussi de justice. Cette forme de restitution « étendue » est directement liée à une reconnaissance du passé et à l'esquisse de formes alternatives de possession et d'équité. Cette complexité qui se révèle dans la réflexion et dans l'approche de ces thèmes se reflète dans la nature de tes travaux, qui consistent en de nombreux éléments divers qui sont aussi, d'une certaine manière, des pièces mobiles pouvant sans cesse être mises en relation les unes avec les autres de diverses manières. Quand tu exposes tes travaux, tu rassembles des fragments. Ainsi, tu prêtes aux visiteuses et aux visiteurs la faculté de penser par eux-mêmes et tu les invites à créer des liens et à se mouvoir dans ces espaces en apportant leur propre contribution.

ORLOW

Je crois que cette manière de travailler et d'exposer s'est cristallisée quand j'ai réalisé qu'il n'existe pas de réponses simples et claires à ces questions complexes. On ne peut pas traiter ces thèmes de manière exhaustive dans une œuvre monolithique, tout comme la restitution n'est pas achevée lorsqu'on rend un objet. La recherche a toujours pour effet de révéler de nombreux aspects et facettes importants, qui doivent être examinés de plus près. On ne peut pas exiger d'un travail qu'il rende justice à tout cela. C'est ainsi que naissent tous ces cycles d'œuvres modulaires avec des travaux qui sont liés entre eux. À Benin City, par exemple, je n'ai pas seulement tourné le film *The Visitor*. Le groupe d'œuvres comprend aussi l'installation vidéo *Lost Wax* (2007/2008), qui montre la technique du coulage du bronze telle qu'elle est encore pratiquée aujourd'hui, et *110 Years* (2007), une compilation de cartels des bronzes du Bénin qu'on pouvait voir depuis 1897 dans les musées occidentaux, et qui est devenue une série de textes imprimés. Étant composée de nombreuses parties, l'œuvre reste ouverte, ce qui se transmet également à l'assistance, qui participe ainsi à la réflexion et qui est invitée à rassembler des éléments et à faire des liens pour qu'une sorte de transfert de responsabilité puisse peut-être aussi avoir lieu. Pour moi, cette complicité des observateurs, comme Pasolini l'a expliquée à propos des lecteurs d'un scénario (comme d'une chose intermédiaire, « inachevée ») est d'une importance capitale ; le travail n'est achevé (ou, justement, repris) que par celles et ceux qui l'observent.

CARMINE

Cette complicité se reflète dans la manière kaléidoscopique dont tu exposes tes œuvres dans l'espace. Ici, les relations entre les travaux ou les constellations de travaux sont choisies et construites avec soin afin de mettre en place des dialogues constructifs, mais aussi de soulever des questions. Ta méthode en tant qu'auteur est très fortement fondée sur la recherche, une recherche proche d'ailleurs des méthodes universitaires. Néanmoins, ta propre personne revient sans cesse dans ton travail, comme brève apparition, mais également comme sujet principal. Il m'intéresserait de savoir comment tu te positionnes en tant que personne dans ton travail ou dans ce kaléidoscope de thèmes et de formats, et pourquoi tu te mets toi-même régulièrement en scène dans tes travaux. Beaucoup de tes œuvres naissent dans des processus collectifs que tu lances et diriges. Es-tu toi-même présent dans ces travaux pour mettre en évidence ta manière de travailler ?

Ou est-ce qu'il y a aussi là un soupçon de coquetterie ?

ORLOW (Il rit.) Je crois qu'il s'agit de me positionner dans et avec mes travaux. Je prends position sur des questions, j'affronte délibérément des thèmes depuis ma position et cela, je ne veux pas le cacher. Qui suis-je par rapport à ce thème ou à ce lieu ? Donc, par exemple, qui suis-je en tant qu'Européen en Afrique du Sud ou qui suis-je dans *1942 (Poznan)* (1995), un de mes premiers travaux, en Pologne, dans ce qui était autrefois une synagogue et que les nazis ont transformée en piscine en 1942 ? J'étais physiquement présent et ma présence, mon positionnement, livrent une sorte de témoignage. Cela s'articule néanmoins toujours différemment, à la piscine je ne suis pas moi-même visible, mais le mouvement de la caméra est *embodied* (personnifié), une rotation à presque 360 degrés qui est une sorte de prosternation inversée. Dans *The Visitor*, au Bénin, je suis précisément un visiteur venu d'Europe. C'est presque un cliché, un tel Européen dans un palais royal africain, et il y a aussi eu une sorte de performance, dans laquelle nous avons joué des rôles. Je voulais assumer ce rôle, cette performance, et aussi en rendre ainsi visible le côté problématique. Il est clair que je ne suis pas un observateur invisible et objectif du monde. Dans les films en Afrique du Sud, où j'ai élaboré le script avec d'autres personnes et développé ensuite avec les actrices et les acteurs une sorte de théâtre épique brechtien, j'étais peut-être une sorte de médium ou de raccord, et là il m'a semblé qu'une brève apparition à la Hitchcock, qui brise aussi l'illusion de la situation, était d'une certaine manière appropriée. Dans un autre travail, *Learning from Artemisia* (2019), que j'ai élaboré au Congo avec une coopérative de femmes, ce sont de tout autres questions de représentation qui étaient importantes. Que puis-je montrer de là-bas pour ne pas répéter les clichés sur l'Afrique ? Cette réflexion sur moi-même a donné une sorte de lettre vidéo dans laquelle je suis présent en tant qu'« auteur ». Donc, d'une certaine manière, il ne s'agit jamais de moi-même, de ma personne, mais plutôt de mes rôles et de comment je me positionne avec et dans mon travail.

THAL

Pour que cela devienne aussi visible...

ORLOW Exactement. C'est peut-être aussi pour cette raison que cela passe le plus souvent par des travaux vidéo. Mais ma recherche et mon rôle en tant qu'artiste s'articulent dans différents médias, où ils deviennent visibles autrement. Que ce soit la photographie, l'impression, le son, l'installation, le positionnement se fait ici différemment, également par le choix des médias et ma façon d'y recourir. Et sûrement aussi dans la collaboration avec d'autres.

CARMINE

À quel point est-il important pour toi que tes œuvres naissent dans un « espace social » ? Et quel écho tes travaux génèrent-ils dans cet espace lorsqu'ils sont finis et exposés ?

ORLOW

L'échange est fondamental dans ma pratique et souvent il y a un aspect collaboratif, des processus communs avec d'autres interactions. Une œuvre ne naît jamais dans le vide, seul dans mon atelier, elle se développe de manière dialogique, dans le monde, en un endroit donné. Autrement dit, il ne s'agit pas seulement de mon regard ou de mon opinion, mais il y a toujours d'autres voix qui prennent la parole : je ne veux pas parler *pour* les autres, mais *avec* eux. Par conséquent, le feed-back fait déjà partie de ce dialogue durant le processus de création. Mais également une fois que l'œuvre est terminée, l'écho sur place en est une partie essentielle. Que signifie un travail là où il est né, et pas seulement dans le contexte artistique international ? Quand j'ai élaboré pour Manifesta 12 à Palerme une installation vidéo (*Wishing Trees*, 2018) où il s'agissait à la fois de l'activisme féministe anti-mafia des années 90 lancé par Simona Mafai mais tombé dans l'oubli et de l'immigration africaine, les réactions des Palermitains m'ont beaucoup touché, le sentiment d'avoir trouvé le ton juste, d'avoir contribué à rendre visible et audible quelque chose d'important. Parce que, souvent, je ne travaille pas directement sur des thèmes importants mais, comme j'y ai déjà fait allusion, je les aborde par la bande – en passant, par exemple, par le rôle des plantes en tant que moteur du nationalisme botanique ou de la diplomatie florale dans le régime d'apartheid en Afrique du Sud, dont nous parlions tout à l'heure –, de nouvelles approches et perspectives s'ouvrent aussi sur le plan local, ce qui a souvent été observé dans la réception de *Theatrum Botanicum* en Afrique du Sud. Le grand écart entre le contexte local et le contexte international n'est cependant pas toujours facile. Dans le cas de *Learning from Artemisia*, il y a eu une première version pour la Biennale de Lubumbashi, où ce travail est né, et une version remaniée pour les expositions ultérieures à l'étranger. Certaines images qui ont un sens sur le plan local prennent ailleurs une autre signification.

THAL

La temporalité est, sous ce rapport, un facteur important. Tu as déjà parlé de la manière dont, par sa lente croissance, une plante peut se présenter comme témoin de l'histoire. La temporalité se reflète également dans ton travail, qui vise toujours le très long terme. Et tu travailles aussi souvent avec des médias basés sur des paramètres temporels, comme la vidéo, la performance, l'audio ou des publications

qui, quand on les feuillette, se suivent linéairement.
La temporalité est un élément fondamental de ta pratique.

ORLOW

La durée et la durabilité nous échappent de plus en plus. C'est peut-être une tâche de l'art, tel que je le conçois, que de retrouver d'une manière ou d'une autre cette relation. Les installations et les médias qui sont fonction du temps produisent une temporalité immédiate, ils génèrent un lieu où l'on peut rester plus longtemps et mener une réflexion. Mais les médias non temporels tels que le dessin et la photographie, qui jouent tous deux un rôle important dans mon travail, sont également inscrits dans une temporalité. Mes processus de travail, qu'il s'agisse de recherche ou de dialogue et de collaboration avec d'autres, nécessitent déjà par eux-mêmes beaucoup de temps. Par exemple, pour *Unmade Film*, fonder à Jérusalem avec un groupe de musiciens une sorte de collectif artistique pour ensuite élaborer ensemble la bande sonore d'un film qui n'existe pas, ou l'échange prolongé avec des psychologues à Jérusalem et en Cisjordanie, qui a ensuite conduit, là aussi, à un autre travail. Une pratique de ce type s'inscrit déjà par elle-même dans un temps relativement long, ce qui se reflète à son tour dans la recherche des images et la manière de vivre le travail. Elle ne peut pas se consommer en un coup d'œil et se refuse d'une certaine manière à notre façon habituelle, fiévreuse, de consommer les images. S'engager dans quelque chose et prendre le temps est une condition essentielle de durabilité et nous ouvre à de nouvelles expériences et formes de conscience.

URIEL ORLOW

Il a étudié au Central Saint Martins College of Art & Design et à la Slade School of Art, à Londres, ainsi qu'à l'Université de Genève, avant de décrocher un doctorat à l'University of the Arts (Londres). Il enseigne à la Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) et à l'Université de Westminster, à Londres. Ses travaux ont été présentés dans de nombreuses grandes expositions internationales, notamment à la 54^e Biennale de Venise, aux Manifesta 9, à Genk, et 12, à Palerme, ainsi qu'aux biennales de Berlin, Dakar, Kochi, Taïpei, Sharjah, Moscou, Katmandou et du Guatemala, entre autres. Ses travaux ont aussi été exposés à Londres, à la Tate Modern, à la Whitechapel Gallery, au Showroom et à l'ICA ; à Zurich, au Kunsthaus, à AIA, au VFO, aux Complices*, au Helmhaus, au Corner College et à la Shedhalle ; ainsi qu'à Saint-Gall, Genève, Lausanne, Fribourg, Bâle, Bienne, Bellinzzone, Berne, Locarno, Aarau, Athènes, Jérusalem, Ramallah, Marseille, Paris, Oslo, Dublin, Turin, au Caire, à Istanbul, Mexico City, Pékin, New York, Chicago, Toronto, Melbourne et ailleurs encore. Plusieurs de ses œuvres figurent dans des collections publiques et privées en Suisse et à l'étranger. Parmi ses publications récentes, on citera *Conversing with Leaves* (Archive Books, 2020), *Soil Affinities* (Shelter Press, 2019) et *Theatrum Botanicum* (Sternberg Press, 2018).

*1973, Zurich

Vit et travaille à Lisbonne,
Londres et Zurich

GIOVANNI CARMINE

Il est depuis 2007 directeur de la Kunst Halle Sankt Gallen (www.k9000.ch), où il a organisé, entre autres, des expositions de David Lamelas, Ryan Gander, Mariana Castillo

Deball, Hassan Khan, Petrit Halilaj, Sylvia Sleigh, Lawrence Abu Hamdan, Uriel Orlow, Jill Magid, Andrea Büttner et Ari Marcopoulos, ou encore l'exposition collective *The Darknet*. En 2011, il a été coordinateur artistique d'*ILLUMInations*, la 54^e Biennale de Venise, et coéditeur du catalogue. En 2013, il a mis en place pour le pavillon suisse de la Biennale une exposition de Valentin Carron. Il écrit régulièrement dans des revues spécialisées et d'autres publications. Membre du Conseil de fondation de l'Institut suisse de Rome, il a été (de 2017 à 2019) président de la Commission fédérale d'art. Actuellement curateur d'Art Basel Unlimited, il vit et travaille entre Zurich et Saint-Gall.

ANDREA THAL

Directrice artistique depuis fin 2014 du Contemporary Image Collective (CIC), au Caire, elle est membre fondatrice du Groupe de travail Cairo d'Another Roadmap Africa Cluster (ARAC), groupe d'universitaires et de praticiens de la formation artistique et culturelle qui travaillent sur le continent africain dans des contextes formels et informels. En 2011, elle a mis en place *Chewing the Scenery*, l'un des pavillons suisses à la 54^e Biennale de Venise. Par une exposition, des séries de manifestations et une publication suivie, *Chewing the Scenery* se livrait à une critique des représentations occidentales de la progressivité dans une perspective queer et postcoloniale, et aux écarts possibles des rôles sociaux. Jusqu'en 2014, elle a dirigé à Zurich Les Complices*, espace autogéré voué à des interventions artistiques et activistes dans les discours normatifs et à des modes de travail expérimentaux. C'est alors qu'a débuté une étroite collaboration avec Uriel Orlow, avec qui elle a notamment édité la publication *Unmade Film*.

“I am not an invisible,
objective observer of the world”

Uriel Orlow in conversation with
Andrea Thal and Giovanni Carmine

ANDREA THAL

Here we are, conversing online from three different places, as the year draws to its close. Giovanni, you are in the Kunst Halle Sankt Gallen. I'm speaking from Cairo, where I work at the Contemporary Image Collective (CIC). And you, Uriel, are at your studio in Lisbon, which has been your main live-work base for the last few years. You have just come back from the Kochi Biennale, where you have work on show. How would you describe the current state of your practice and the questions and reflections it entails?

URIEL ORLOW

My stay in Kochi was very nice, but not without its complications, because the exhibition opening had to be postponed. I was excited to show there a new stage of a work that I had been developing in Switzerland since 2020 and which was first exhibited at Kunsthalle Nairs in the Lower Engadine in early 2022. The work is about alpine plants that are changing their habitat, moving ever higher up, due to global warming. This phenomenon is even more pronounced at higher altitudes than elsewhere. My invitation to the Kochi Biennale arrived already in 2020, so I conceived this work translocally from the outset. My aim was to conduct related research in the Swiss Alps and the Himalayas and then connect the two. Clearly, we have to address climate change on a planetary scale; but this also means that we must make connections between different places with phenomena in common. In Switzerland, during the pandemic, I managed to accompany a researcher from the Swiss National Park on her survey of the Gorihorn in the Lower Engadine; but since field work of that sort was impossible in South Asia during that time, I had to change my approach and work remotely with material I could find online. This, in turn, was reflected in the work, which consists of drawings and satellite photographs as well as a 30-metre strip of 120 monochrome images, in which the warming of the Himalayas over the last 120 years is portrayed as a spectrum of colour, from initial blues to the darkening reds of the last forty years. Together with the video and silkscreen print made in Switzerland, the installation is an attempt to find new ways of depicting climate change – beyond the spectacle-driven media images of floods and fires; namely by focusing on plants.

THAL

Which have become commonplace?

ORLOW

Plants are definitely commonplace; but plants are also easily overlooked, and even more so at over 3,000 metres, where people don't just

happen to walk by. We often see the vegetal realm simply as a backdrop to our own existence, and plants as passive and immobile extras. But here they are, migrating upwards – due to climate change – to establish new habitats. This happens at a particular pace. It’s a much slower process than what happens with a forest fire or a flood, say. And yet the scale of the shift up there, and just how many new plants have settled there, is quite alarming. These changes also allow conclusions to be drawn about the situation at lower altitudes.

GIOVANNI CARMINE You’ve touched here on a lot of issues pivotal to your work. Can you tell us more about your relationship to plants or vegetation, the subjects that you have consistently put centre-stage in your projects over the last few years? A recent publication of yours even has the title *Conversing with Leaves* (2020). To what extent is Uriel Orlow a “plant whisperer”?

ORLOW I see myself more as someone who listens to plants. But either way, it’s true that plants have been a major focus in my work for some time now.

CARMINE Are you conscious of a turning point, of a moment in your artistic biography, when plants crept into your work as protagonists or as a major theme?

ORLOW There is a back story of sorts. When I was working in Jerusalem on *Unmade Film* (2012/2013), I came across a collection of stereoscopic glass plate negatives of the flora of Palestine, commissioned in the 1920s by the American Colony in Jerusalem. Each negative shows two images of a single local plant, side by side, in a kind of proto-3D technology. I was struck by this duplicity, which from today’s perspective could be read as a harbinger of the partition of the country; for nowadays we speak of the flora of Israel and the flora of Palestine, even though the two are, of course, one and the same. Also, time and the storage conditions had partially corroded the glass negatives. I had a feeling that there was something to these images of plants – a historical connection. However, in the work that ensued in 2012, *Double Vision (Native Plants)*, I hadn’t yet fully grasped the extent of this entanglement. The decisive moment came two years later, when I was invited to Cape Town for a brief research residency. After a meeting, which happened to take place in the café in the National Botanical Garden, I visited the garden

itself and noticed that the labels next to the plants were all in English and Latin, although South Africa has eleven official languages. That was an eye-opener. I realised that the plants there are witnesses to the history of European colonialism. They were collected by European botanists on scientific expeditions then renamed and fed into the European classification system, while indigenous forms of knowledge and naming were suppressed. This was the starting point for my engagement with plants as actors in their own right and not just as a backdrop to human history.

CARMINE You’ve mentioned Palestine and South Africa, two politically charged places on which you take an unambiguous stand. It is ineluctable, for you, to express yourself politically as an artist. How is this engagement with political and social issues expressed in your work on plants?

ORLOW I don’t see myself as being an artist in a parallel world. I create images in and of our world, so I am inevitably entangled with a politics of representation as well as with political, historical, social and aesthetic realities. But that doesn’t necessarily mean tackling the political head-on. Early on in my practice I became interested in events on the margins of history and politics, off the beaten track, in so-called blind spots, where we expect to find little of interest, because the focus lies elsewhere, but where, perhaps for that very reason, a lot of connections can be made. My strategy has often been a sideways, “oblique” approach, in order to acknowledge how history still resonates in the present, and to include forgotten episodes and places, and other players as well. Plants, for instance. So, that epiphany I had in Cape Town’s botanical garden led in the subsequent years to a whole string of projects dealing with colonial entanglements of South Africa and Europe; they came together under the umbrella of *Theatrum Botanicum* (2015–2018), the body of work exhibited, among other places, at the Kunst Halle Sankt Gallen – with you, Giovanni. But it also became clear, that this wasn’t an idea I could wrap up in just one project. I realised that plants play a role at many levels, and so various artistic strategies are needed. For example, I began recording local plant names all over South Africa, in a dozen indigenous languages. This audio archive then became the 8-channel sound installation *What Plants Were Called Before They Had A Name* (2015–2018), a kind of audio-dictionary of orally transmitted plant names that had been overshadowed by Western nomenclature. My interest was also spurred by the story of the garden that Nelson Mandela and his fellow inmates on Robben Island created during their eighteen

years of incarceration, and the role it played in history – for example, as a hiding place for Mandela’s biography *Long Walk to Freedom* (1994), which he wrote while in prison. That became the installation *Grey, Green, Gold* (2016–2017). I also started to work with archive material from apartheid-era South Africa, where the use of plants for political ends is evident in the form of what could be called flower diplomacy and botanical nationalism (*The Fairest Heritage*, 2016–2017). And I worked on geraniums in Switzerland, which originated on the Cape yet have not only been mis-identified and naturalised in our climes but almost elevated to a national symbol (*Geraniums Are Never Red*, 2018–2020).

THAL Giovanni, in our preliminary talk you spoke of the personal conflict faced by any artist who thinks and acts globally with regard to working with plants and climate change in the context of a globalised art world. What did you mean by that?

CARMINE It’s something that came up in my conversation with Uriel. How can ecological issues and a political stance be translated into art forms without being caught up in contradictions? Specifically in your work, Uriel, is it possible to act and circulate globally – to travel a lot and leave a big carbon footprint – without losing credibility? I know that you don’t ignore this paradox – so how do you handle the issues it brings up?

ORLOW I am aware of these contradictions of course, and there are no simple answers. I always try to bear in mind how and where I am working, and what my position is in each respective context. What forms of sustainability can I introduce into my practice – not only in ecological terms, but also at a social level. Time plays an important role in this. I consciously take the time for longer stays as well as for field studies and encounters, which often lead to collaborations that are fundamental to my practice. This not only makes sense ecologically, but also enables me to enter into and respond to an existing ecosystem. The Covid pandemic made clear that these kinds of encounter are severely limited, whenever face-to-face meetings are not possible. In consciously positioning myself as neither a tourist on a flying visit nor a neo-colonial “cultural extractivist”, I try to inhabit the complex in-between space forged by the persistent entanglements of Europe and its former colonies.

Not that this resolves issues tied up with my privileged position or the (non-) sustainability of travel; rather I try to consciously face these questions with a sense of responsibility. Everything we do has a carbon footprint, including this conversation, by the way, which relies on the energy-devouring server farms of Zoom and Google Docs being cooled 24/7. I do believe that we need to take a holistic approach to ecological responsibility as a society – because climate change and biodiversity loss are structural problems; their systemic causes need to be addressed by all of us, together, and not only individually. This means that we have to ask, say, how much and what kinds of travel can we afford, globally speaking. Or how much concrete for new buildings, and how much meat consumption (given that meat production, incidentally, emits the same amount of CO₂ as all forms of transport combined). – I am a vegetarian, by the way ...

THAL You spoke just now of your responsibility as an artist. I would like to take up this point in relation to your concept of plants as active agents. Various works of yours, in particular those that deal with plants, recurrently address the role of the plant as an actor or agent within spaces of power. One example is the film *The Crown Against Mafavuke* (2016), which unfolds in a courtroom and is a part of your *Theatrum Botanicum*. But in other works, too, you repeatedly address the matter of how authority and power, and thus also colonial power, violently dissociate themselves from the knowledge and practices that prevailed before them. Can you say something more about the courtroom as a locus of negotiation and, generally, about the spaces of power in which plants feature as actors?

ORLOW My aim is to think with plants about different forms of resistance. Take the case of Mafavuke Ngcobo, for instance, an indigenous healer and herbalist, who was accused in 1940 of incorporating in his concoctions “European” plants and “European” knowledge, which was expressly outlawed for any Black South African under apartheid: his ostensible crime, in other words, was “to steal from the West”. I specifically chose to film the re-enactment of his trial in a historic courtroom, namely the Palace of Justice in Durban, the setting in 1963/64 for the Rivonia Trial that banished Mandela and his co-defendants to Robben Island. Thus, just like the plants, the colonial building became a protagonist in the film and raised some broader issues. Who has the

right to what knowledge? Which structures govern this right – conceptually, legally and academically as well as in physical-architectural terms? How can plants override or rescind human boundaries and claims to ownership? In *Imbizo Ka Mafavuke (Mafavuke's Tribunal)*, the sequel released in 2017, Mafavuke travels through time to the present day, to organise with other healers a tribunal at which the flip side is to be called into question, namely the appropriation and subsequent patented use of indigenous knowledge by the West's modern pharmaceutical industry. Here, too, plants played a pivotal role in my attempt to find other kinds of representation and other actors, so as to forge a different approach to power structures and knowledge systems.

CARMINE

Now I'd like to pursue a different thread entirely. As this discussion is taking place in the context of the Prix Meret Oppenheim, it might make sense to examine your practice in the light of that wonderful artist. There are parallels of course, for Oppenheim featured in her work many hybrid creatures that were likewise bound up with plants and flowers. But the biographical details are of even greater interest, or so it seems to me. Meret Oppenheim was quite the nomad, living here, there and everywhere, a bit like you. Yet she consistently endeavoured to discover herself afresh in each new context and also to put down roots in the local community, so as to leave on it an imprint of her personality and her work. Do you see any parallels here? Or: to what degree, if any, is the artist Meret Oppenheim of relevance to you? And could you perhaps tell us a little about how your own biography has unfolded at various spots on the globe, and how these have influenced you?

ORLOW

Well, you've already mentioned Meret Oppenheim's marvellous hybrid creatures, which we would perhaps speak of today in terms of "more-than-human entanglements", for example – when an animal fur is also a cup and saucer. Although my ductus is less animistic and also at a distance from the surrealist context of her work, I still sense a clear affiliation: namely the wish to go beyond anthropocentrism and restore our relation to the non-human and more-than-human worlds. In biographical terms, there is certainly a connection through the Jewish diaspora. I think that I've been shaped first and foremost by places I have never lived in, but from where my

family migrated to Switzerland: Poland, Ukraine and Hungary. But these places were also pushed aside and forgotten because of the caesura, the trauma of the Shoah, and this is perhaps why they became an invisible, ghostly presence. Then, as a young art student, I travelled to Eastern Europe, sort of on a quest for my roots; and this had a huge influence on my becoming an artist and also prompted, in 1995, my first significant video work *1942 (Poznan)*. In my hometown, Zurich, I felt drawn to the Café Odeon and its illustrious history as a meeting place for those European intellectuals, artists and writers who found refuge in Switzerland during the two world wars – such as Else Lasker-Schüler, Karl Kraus, and Klaus Mann, to name but a few – and this interest led to the body of work *In These Great Times* (2008). London, where I went to study when I was eighteen and subsequently remained for over twenty years, also hugely influenced me, of course: the meeting of people from all over the globe, the exchanges, the dynamic art scene as well as the themes and approaches which crop up there before spreading elsewhere. I was influenced also by lengthy stays in Egypt, Armenia, South Africa and Senegal – often, lasting for months, or for recurrent periods over several years. Over time, I felt the need to move on from my personal background and the issues of memory and responsibility that first preoccupied me, and to examine these questions instead in the light of other contexts – in which I ultimately created extensive bodies of work. These points of reference and personal networks, which have influenced my work and my artistic approach, have become threads in a social fabric that is vital to my practice. Likewise, here in Lisbon, new context-specific works have emerged that enable me to engage with translocal questions of decolonial ecology, and to develop new dialogues, prompted by a local wood library from the early 20th century: *Reading Wood (Backwards)* (2022). I guess this way of working – context-specific, site-specific and yet also nomadic – is definitely related to my background.

THAL

Meret Oppenheim is present here as a kind of ghost, hovering over this conversation. There are echoes of her biography both in your family's history and the depth of your relationship to different places. Also, ghosts or spirits are very commonplace in your work, as a presence that others have often tried to render invisible, or to not see. Time after time, you insist on seeing what is invisible, on rescuing traces, ruins and psychic wounds from the brink of oblivion. This resonates very strongly with your own family's history and your travels in Eastern Europe,

as well as with the places or objects you choose to highlight. For example, the stolen stones that actually came from an Armenian church and later, after the Armenian genocide, were incorporated in other buildings. I really like how you describe such continuities by referencing different places, and too, your interest in, or practice of, acknowledging what is merely latent.

ORLOW

We have to face the ghosts of the past, we have to acknowledge what has been repressed. This also means confronting the present and accepting that the past is not past. It is not over. It haunts us – the “haunting” continues, precisely through these ghosts. This has been articulated in my practice in various ways, over the years. Take the stones you mentioned: they are from Surb Karapet, a former Armenian monastery in Eastern Anatolia, which was blown up by the Turkish army in the 1960s, when Turkey was hoping to erase all traces of Armenian history. Afterwards, a Kurdish community built a village on the site and integrated the stones into their houses. So, the past is still present: it is a latent presence that speaks to us now, and asks questions, demands something from us. And nor does the story end there, for the Kurdish village was attacked in turn, during the PKK conflict in Turkey in the 1990s. My video *Holy Precursor* (2011) takes up these cycles of violence. We can’t get around these ghosts, this “unfinished business from the past”, as Avery Gordon calls it, because otherwise, history repeats itself. In my practice, I try to create a kind of dialogue, a confrontation with these ghosts, be they in Poland or Armenia, Jerusalem or South Africa; and plants, too, can be ghosts, forging a living connection between the past and the present. The series *The Memory of Trees* (2016), for instance, stems from my interest in the history of certain trees in South Africa, a history wracked by violence. A tree from which slaves were hanged is still standing; it played a role in acts of violence and is a witness to that era. And, to return more specifically to latency, that is, to what is subliminally present but is perhaps not consciously registered: for me this is also a problem of representation; how to find images, how to represent something that is barely visible? How to create a palpable experience for the viewer?

CARMINE

Do you feel it’s the artist’s responsibility to formulate such images, to generate images of these intangible or immaterial spirits, themes and stories? You dealt with postcolonial issues, such as restitution, very early on, making a work

on the Benin bronzes in 2007/2008. To what extent did living in London drive your interest in postcolonial issues? Would it be at all possible, in Switzerland, to develop a practice such as you now pursue?

ORLOW

Of course, the legacy of empire makes itself felt in London on many different levels, not least in the city’s demographics. And yet, despite a nuanced discourse on postcolonial issues in the 1990s and early 2000s, the question of restitution was pretty much side-lined. The *Benin Project* (2007/2008) was initially prompted by my engagement with issues related to commemorating the Holocaust, from my standpoint as a third-generation survivor at a time when the people who personally lived through it – the contemporary witnesses – were disappearing (and of course, still are), which calls for a new approach via present concerns. At the same time, it felt urgent to step out of my direct biographical framework and examine the present generation’s responsibility vis-à-vis history from a broader perspective. So, when invited to engage with this I decided to work, not on art looted during the Holocaust, but on what is one of the biggest loots of modern times, namely the Benin bronzes, which are prominently on display in the British Museum in London. The Kingdom of Benin, in what is now Nigeria, was sacked by the British in the late 19th century and the bronzes have since been on show in the Western world’s major museums, from Paris to New York, as well as in Zurich’s Museum Rietberg. I was increasingly driven by the question of our responsibility towards such objects, as visitors to these museums. What are we to make of this looted art? And being in London made the question even more acute for me. At the time, however, no one in academia, the media or the museums themselves was talking about restitution – this has changed, finally, only in recent years. My film *The Visitor* (2007) shows me with the then King of Benin and a group of chiefs talking very openly about restitution. But for me as an artist (and not a direct political activist), restitution is not only about physically returning objects to their place of origin, but also about the need to find different forms of justice and reparation, to acknowledge the past and also, figuratively, to reinscribe memory in history. So finding images for these ghosts of ours is an important aspect of my work.

THAL

The last point you made is incredibly important and it links up with what you were saying earlier when we were on the topic of the plant and the legal context. To take the plant as an actor and see things from its viewpoint is perhaps

a means to discuss new ways of accessing and producing alternative forms not only of protest, but also of justice. This form of “extended” restitution is directly tied up with acknowledgement of the past and a rethink of forms of ownership and justice. This complexity that emerges when reflecting on and accessing your topics is mirrored in the multifaceted character of your projects. They consist of various elements – or modular set pieces, rather – that are always to some degree presented in new constellations, in varying relations to one another. When you exhibit the works, you bring together fragments. This shows that you trust the visitors to an exhibition to think for themselves; and you expressly invite them to move through the venue as contributors and to join the dots themselves.

ORLOW I think that this way of working and exhibiting emerged from the realisation that there are no simple, straight answers to these complex questions. Just as the return of an object is never a complete restitution, these issues cannot ever be dealt with conclusively in a monolithic work. Research always turns up other important aspects and facets that deserve to be looked at more closely. You cannot expect a single work to cover all of this ground in one go. This is why I ended up making multiple artworks in modular bodies of work composed of interrelated parts. In Benin City I not only made the film *The Visitor*, but also the video installation *Lost Wax* (2007/2008), which shows the continuing contemporary practice of casting bronze, and *110 Years* (2007), a series of prints based on historical museum labels that show us how the Benin bronzes have been seen in the West since 1897. This multiplicity keeps the work open, so the viewers, in turn, are invited to bring their own thoughts to bear, to pull together elements and contexts, in what perhaps becomes a kind of transfer of responsibility. For me, this complicity on the part of the viewers – as Pasolini explained it in relation to readers of a screenplay (as an “unfinished” in-between thing) – is enormously important; it is the viewers who bring a work to completion and assume a shared responsibility.

CARMINE This complicity is reflected in the kaleidoscopic way you exhibit your works in a space. Here, the cross-references or the constellations of various works are carefully chosen and arranged in such a way as to provoke constructive

dialogue and raise questions. Your methodology as a writer is rooted in very thorough research – research that also approximates academic methods. Nonetheless, you repeatedly make an appearance in your work, both in cameo roles and as the main protagonist. I would be interested to know *how* you position yourself as a character in your work or in this kaleidoscope of topic and formats, as well as *why* you repeatedly stage yourself in the work. Many of your projects ensue from collective processes that you initiate and lead. Are you present in the works in order to render visible your working methods? Or is there also a bit of vanity involved?

ORLOW (laughs) I think it’s a matter of positioning myself in and with the works. I take a stand and I consciously address issues from my own position, and that is not something I want to hide. Who am I in relation to this issue or that place? Who am I, say, as a European in South Africa? Or who am I in *1942 (Poznan)*, an early work from 1995, set in a swimming pool in Poland that was a synagogue until the Nazis converted it in 1942? I was there, physically present, and the way I position myself in the space is a form of bearing witness. But then, the kind of presence is always articulated differently. For example, I am not actually visible in the swimming pool; rather, the movement of the camera, an almost 360-degree panning shot, embodies a reverse bow. In *The Visitor*, I am the visitor from Europe in Benin. It’s almost a cliché: a European in an African royal household, which involved a kind of performance, too, for which we assumed roles. I wanted to face up to this role, this performance, and in so doing, also to critique it and to make it visible. Clearly, I’m not an invisible, objective observer of the world. In the films in South Africa, for which I developed the script with other people and then worked with actors and actresses to create a kind of Brechtian epic theatre piece, I was perhaps a kind of medium or go-between; and the cameo appearance à la Hitchcock, in that case, seemed somehow appropriate, as a means to break the fourth wall (i.e., to shatter the theatrical illusion). Another work, *Learning from Artemisia* (2019), which I developed in Congo, with a women’s cooperative, raised equally important, yet quite different issues of representation. What can I show of Africa without perpetuating stereotypes? This self-reflection became a kind of video letter, where I am present as the “author”. It’s never really about myself, about me personally, but rather about my roles and how I position myself with and through the work.

THAL So that too becomes visible ...

ORLOW Yes, exactly. Perhaps that's why it's most likely to happen in the video works. But my research and my role as an artist are articulated in other media, too, and rendered visible there in different ways. Be it photography, print, sound, or installation, the positioning unfolds in various manners, depending on my choice and handling of the media – and on the collaboration with other people, certainly.

CARMINE How important is it to you that your works are created in a “social space”? And what kind of echo do your works engender in this space, once they are completed and put on show?

ORLOW Exchange is fundamental to my practice and there is often a collaborative aspect, shared processes with others, participation of various kinds. A work is never created in a vacuum, alone in the studio; it develops in dialogue, in the world, in a place. This means that it is never solely about my view or my opinion, but that other voices, too, have their say. It is important to me that I do not speak *for* other people, but *with* them. Feedback is a part of this dialogue, already during the creative process. And even once the work is finished, the in-situ echo is an important test. What meaning does a work have in the place where it was made and not only in the international art context? When I developed a video installation for Manifesta 12 in Palermo (*Wishing Trees*, 2018), which was about the feminist anti-mafia activism initiated by Simona Mafai in the 1990s and since then long forgotten, as well as migration from Africa, the reactions of the Palermitani touched me deeply. I felt I had hit the right note, had helped prompt public recall of something important by making it visible and audible. Because, as I mentioned earlier, I don't often work on important issues head-on but approach them rather obliquely – as in the case of plants' role as drivers of botanical nationalism or flower diplomacy in apartheid South Africa, as we talked about earlier – and this tends to open up new approaches and perspectives also locally; this too, was noted in the reception of *Theatrum Botanicum* in South Africa. However, balancing the local and the international context is not always easy. With *Learning from Artemisia*, there was an initial version created in Lubumbashi, for the Biennale there, and a revised version for subsequent exhibitions abroad. Certain images that make sense locally are read very differently in other contexts.

THAL Temporality is an important factor in this context. For one thing, you have already mentioned how a plant, thanks to its slow growth, can serve as a witness to history. Then, too, temporality is reflected in your work, which is always very long term. And, thirdly, you often work with time-based media such as video, performance, audio and – given the linear sequentiality of turning pages – publications. Temporality is a fundamental factor in your practice.

ORLOW Duration and permanence are increasingly lost to us. Perhaps it is a task of art, as I understand it, to somehow regain this connection to the world. Installations and time-based media produce an obvious sense of time; they engender a place where people can stay for a while and engage with certain issues. But also non-time-based media such as drawing and photography, both of which play an important role in my work, are inscribed in a temporality. My working methods themselves, entailing research, dialogue, collaboration, and various media, take up a great deal of time: for instance, forming a kind of ensemble with a group of musicians in Jerusalem, for *Unmade Film*, then together developing a score, the film music, for a film that has not been made; or the lengthy exchange with psychologists in Jerusalem and the West Bank, which likewise led to new work. This kind of practice is itself already inscribed in an ongoing process over extended periods of time, which is reflected in turn in the process of finding images for this and in the viewer's experience of the resulting work. Such art cannot be consumed at a glance and, in a sense, resists the fast-food image consumption we are used to. Engaging with something and taking time for it is the basis of sustainability as well as our key to new experiences and forms of consciousness.

URIEL ORLOW

Orlow studied in London at Central Saint Martins College of Art & Design and at the Slade School of Art; and at the University of Geneva; and received his PhD from the University of the Arts in London. He lectures at Zurich University of the Arts (ZHdK) and the University of Westminster, London. Orlow's work has been presented in numerous international survey exhibitions, including the 54th Venice Biennale, Manifesta 9 and 12 in Genk and Palermo, and biennales in Berlin, Dakar, Kochi, Taipei, Sharjah, Moscow, Kathmandu, Guatemala, among others. His work has also been shown in London at the Tate, Whitechapel Gallery, Showroom and ICA; in Zurich at Kunsthhaus, AIA, VFO, Les Complices*, Helmhaus, Corner College and Shedhalle; and in St Gallen, Geneva, Lausanne, Fribourg, Basel, Biel, Bellinzona, Bern, Locarno, Aarau, Athens, Jerusalem, Ramallah, Marseille, Paris, Oslo, Dublin, Turin, Cairo, Istanbul, Mexico City, Beijing, New York, Chicago, Toronto, Melbourne and elsewhere. His works are represented in private and public collections in Switzerland and internationally. Recent publications by him include *Conversing with Leaves* (Archive Books, 2020), *Soil Affinities* (Shelter Press, 2019) and *Theatrum Botanicum* (Sternberg Press, 2018).

*1973, Zürich

Lives and works in Lisbon,
London and Zurich

GIOVANNI CARMINE

As Director of the Kunst Halle Sankt Gallen (www.k9000.ch), since 2007, he has curated solo exhibitions by David Lamelas, Ryan Gander, Mariana Castillo Deball, Hassan Khan, Petrit Halilaj, Sylvia Sleigh, Lawrence

Abu Hamdan, Uriel Orlow, Jill Magid, Andrea Büttner and Ari Marcopoulos, and the group exhibition *The Darknet*, among others. In 2011 he was Artistic Coordinator of *ILLUMInations*, the 54th Biennale di Venezia, and co-editor of the catalogue. In 2013 he curated the Swiss Pavilion at the Biennale, with an exhibition by Valentin Carron. He writes regularly for specialist journals and other publications. He was President of the Federal Art Commission (2017–2019) and is a member of the Foundation Board of the Istituto Svizzero in Rome. He is currently curator of Art Basel Unlimited and lives and works in Zurich and St Gallen.

ANDREA THAL

Andrea Thal has been Artistic Director of Contemporary Image Collective (CIC) in Cairo, Egypt, since late 2014. She is a founding member of the Cairo working group Another Roadmap Africa Cluster (ARAC), a group of academics and practitioners working in the arts and cultural education, in formal and informal contexts, on the African continent. In 2011 she curated *Chewing the Scenery*, one of the Swiss pavilions at the 54th Biennale di Venezia. Comprising an exhibition and series of events as well as a subsequent publication, *Chewing the Scenery* was devoted to critiquing Western notions of progressivity from queer and postcolonial perspectives and to celebrating possible deviations from social roles. Until 2014, Thal ran Les Complices* in Zurich, an independent space for experimental ways of working and activist and artistic interventions in normative discourses. It was then that a closer collaboration with Uriel Orlow began. Among other things, the two of them co-edited the publication *Unmade Film*.



















Parity Group

Der Keim des Widerspruchs

Aus Frustration, Unzufriedenheit und Wut entstand im Herzen des Departements Architektur (D-ARCH) der ETH Zürich die Basisinitiative Parity Group. 2014 begannen die Diskussionen in einer Gruppe von jungen Lehrkräften und wissenschaftlichen Mitarbeiter-innen, die meisten von ihnen aus dem Ausland. Sie teilten die Überzeugung, dass sich die Dinge ändern mussten. Das D-ARCH nahmen sie wahr als Bildungseinrichtung, die auf langjährigen patriarchalischen Traditionen, intransparenten Verfahren und einer streng hierarchischen Machtdynamik beruhte und die weisse Männer privilegiert behandelte. Vor diesem Hintergrund war die Gruppe entschlossen, Paritäts- und Genderthemen auf die Tagesordnung des Departements zu setzen.

Die ersten Treffen – organisiert per E-Mail und in Gesprächen zwischen den Vorlesungen, in Büros, im Kopierraum oder sogar in der Mensa – veranlassten die Gruppe im Jahr 2015, eine Petition für die Aufnahme von Paritätsthemen am D-ARCH an die Departementskonferenz zu richten. Dies war die Geburtsstunde der Parity Group, die sich ganz pragmatisch nach ihrem Hauptanliegen benannte. Im nächsten Schritt wurden 2016 die Parity Talks ins Leben gerufen, ein Symposium zu den Themen Diversität und Geschlechtergerechtigkeit, das seither vom D-ARCH finanziert wird und jährlich am 8. März, dem internationalen Frauentag, stattfindet.

An einem kalten Morgen im Januar 2023 traf ich mich mit der Parity Group auf neutralem Boden in Zürich, abseits der Institution, in der sie entstanden war, um mich mit den Anwesenden über die vielen Meilensteine in der Geschichte des Kollektivs zu unterhalten. Drei «Generationen» von Parity-Group-Mitgliedern hatten sich versammelt: Gründer-innen der Gruppe, gegenwärtig Studierende und jene dazwischen. Das Gespräch verlief in aller Offenheit und ermöglichte den Austausch von Perspektiven und Hoffnungen. Auch schreckte niemand davor zurück, die Schwierigkeiten und Kämpfe zu thematisieren, mit denen sich die Gruppe im Lauf der Jahre konfrontiert sah. Als das Gespräch vorüber war und wir an jenem Morgen den Raum verliessen, herrschte ein überwältigendes Gefühl von Freude und Gelassenheit, denn die Zeit ist reif für Veränderungen – dabei hat die Arbeit der Parity Group gerade erst begonnen.

VERA SACCHETTI

Einige von euch waren von Anfang an in der Parity Group dabei. Wo wart ihr, als die Gruppe die ersten Schritte machte?

ELIANA PERROTTI

Ich hatte zwanzig Jahre lang an der ETH in der Forschung gearbeitet – und zwar zu Genderthemen. Allerdings war das noch immer sehr

Die Parity Group im Gespräch mit Vera Sacchetti

unerfreulich, denn in der Hochschule gab es stets viel Widerstand gegen diese Art von Arbeit. Die Frauen an der ETH hatten sich schon vor meiner Zeit sehr bemüht, Studien zur Geschichte von Frauen in der Architektur zu etablieren, jedoch mit geringen Auswirkungen und Ergebnissen. Für mich bestand die Herausforderung also darin, die Energie aufzubringen, es erneut zu versuchen.

TORSTEN LANGE Ich glaube, mein erster Kontakt mit der Parity Group war eine im Frühjahr 2015 versendete E-Mail, in der Kolleg-innen gebeten wurden, eine Petition zu unterschreiben und innerhalb des Departements über Fragen bezüglich Geschlechterparität und -gerechtigkeit, Diversität und so weiter zu diskutieren. Einer der Anreize, sich an dieser Initiative zu beteiligen, lag in der Möglichkeit, soziale Kontakte zu anderen Mitgliedern des D-ARCH zu knüpfen. Danach ging alles sehr schnell: Im Frühjahr 2016 fanden die ersten Parity Talks statt und ich engagierte mich von da an stärker in der Gruppe.

CHARLOTTE MALTERRE-BARTHES Wut war definitiv der Auslöser für viele dieser frühen Momente. Ausschliesslich männlich besetzte Gremien waren damals völlig normal. Und nicht nur das: Themen wie Parität und Diversität standen überhaupt nicht auf der Tagesordnung. Beschwerden wurden nicht ernst genommen, die Lage war ernst. Ich weiss nicht genau, wie die ersten Mitglieder zueinanderfanden, aber die wichtigste Frage war sicher: «Wie finde ich Menschen, die ebenso wütend sind wie ich?» Daraus entstanden strategische Diskussionen, und die Parity Talks waren der zweite grosse Schritt. Im Rückblick sieht vieles, was passiert ist, nach dem Aufbau einer Basisbewegung wie aus dem Lehrbuch aus, aber eigentlich war alles sehr intuitiv. Und noch etwas zu unserer Motivation damals: Das D-ARCH war eine feindselige Institution – feindselig gegenüber jungen Mitarbeitenden, gegenüber Frauen, gegenüber Ausländer-innen, grundsätzlich feindselig gegenüber allen, die nicht dem klassischen Profil entsprachen. Ein Grossteil der Arbeit bestand in dem Versuch, diesen institutionellen Raum einfach nur lebenswert zu machen, im Aufbau von Solidarität. Somit begann die Gruppe als Unterstützungsnetzwerk, als Raum, an dem man seinem Ärger Luft machen konnte, während man versuchte weiterzukommen. Es ist kaum zu glauben, dass sich daraus etwas so Produktives entwickelt hat.

VERA Worin lag der glückliche Zufall, der diese Initiative erfolgreich machte, wo andere gescheitert waren? Und wie führte dies zum ersten Meilenstein der Parity Group, den

Parity Talks, die sich inzwischen zu einem etablierten jährlichen Forum entwickelt haben?

CHARLOTTE Bei der Umsetzung war uns wichtig, dass das Kollektiv im Einklang mit dem Individuum handelte. Es ging immer darum, eine Gemeinschaft zu sein. Die Kerngruppe bestand aus acht oder zehn von uns, höchstens mal zwanzig, wenn Veranstaltungen organisiert werden mussten. Aber es gab auch die Einzelpersonen, deren Engagement nicht anonym war, Leute, die bereit waren, ihren Kopf hinzuhalten, auf der Departementskonferenz Stellung zu beziehen, offen anzusprechen, dass Gender und Diversität nicht berücksichtigt werden, und eine Abstimmung zu fordern, um dies zu ändern.

TORSTEN Auch die externen Faktoren waren von grosser Bedeutung, sowohl auf nationaler Ebene, innerhalb des Departements und des Tätigkeitsfeldes in der Schweiz, als auch international. Diese Menschen gaben uns sehr viel Rückhalt und praktische Unterstützung. Es war sehr motivierend, sich mit Kolleg-innen an anderen Hochschulen austauschen zu können, die bereits ähnliche Entwicklungen durchgemacht hatten. Von Anfang an war die Königlich Technische Hochschule (KTH) in Stockholm eine wichtige Verbindung und ein Vorbild für uns. Frauen von dort waren bei den ersten Parity Talks als Gastrednerinnen dabei, und zwar sehr bedeutende Frauen, beispielsweise die Architekturtheoretikerin und Philosophin Hélène Frichot. Weitere Gäste waren Mary Pepchinski, Professorin für Architekturtheorie, sowie Martha Thorne, Direktorin des Pritzker-Preis-Komitees. Die Stimmen dieser wichtigen Persönlichkeiten, die bereits ausgiebig zu Genderthemen gearbeitet hatten, verstärkten das öffentliche Interesse und legitimierten das gesamte Unterfangen.

ELIANA Zum Zeitpunkt dieser anfänglichen Bemühungen arbeiteten wir auf mehreren Ebenen daran, die eigentliche Gruppe zu gründen, aber auch an anderen Dingen. So entwickelten wir beispielsweise eine Agenda, die *9 Punkte für die Gleichstellung*. Das heisst, wir begannen, das Profil unserer Gruppe zu schärfen und wissenschaftliche Kompetenz zu zeigen. Die Parity Talks wurden zur Bühne für die Koryphäen der internationalen Geschlechterforschung, wodurch wir in der Lage waren, das akademische Niveau und den wissenschaftlichen Anspruch geltend zu machen, auf die die ETH so stolz ist.

TORSTEN Bei den ersten beiden Parity Talks ging es sehr lebhaft zu, alle waren extrem engagiert. Und im dritten Jahr haben wir dann einen Einbruch

erlebt. Diese dritten Parity Talks waren sehr klein, mit einer Gruppe von 10 bis 15 Personen, die als Organisierende fungierten und bei der Veranstaltung sprachen. Ich erinnere mich, dass Katia Frey und Eliana ihre Forschungen in der «Roten Hölle» präsentierten, einem kleinen Raum für öffentliche Veranstaltungen am D-ARCH auf dem ETH-Campus Höggerberg ... An diesem Punkt war es nicht viel mehr als eine interne Sache, es gab einen Moment der Erschöpfung – wir nannten ihn «Paritätsmüdigkeit». Und dann, 2017, ging es so richtig mit #MeToo los. Kurz darauf gab es 2018/19 eine Untersuchung gegen einen Professor wegen sexueller Übergriffe und Machtmissbrauchs, welche die ganze Hochschule erschütterte und in den Medien breit diskutiert wurde. Er befeuerte das Ganze wieder. Dies war auch der tokenistische Augenblick, als die Hochschule anerkannte, dass etwas getan werden musste.

CHARLOTTE Tokenistisch deshalb, weil die Verwaltung unsere Arbeit vorgeschoben hat, um zu zeigen, dass sich schon jemand mit diesen Themen befasst. Das konnten wir zwar zu unserem Vorteil verwenden, aber wir wurden auch ausgenutzt.

ELIANA Andererseits hatte das alles persönliche Konsequenzen. Tatsächlich habe ich einige Jahre nach der Gründung der Parity Group beim Schweizerischen Nationalfonds (SNF) ein Fördergesuch für meine Forschungen zu Flora Ruchat-Roncati eingereicht, der ersten Professorin am D-ARCH und der gesamten ETH (sie wurde 1985 berufen!). Ursprünglich war das Departement gegen meine Themenwahl, aber als ich mich wehrte, erlaubten sie schliesslich die Forschung, legten mir aber weiterhin Steine in den Weg und erschwerten die Arbeit auf allen Gebieten. Und anschliessend musste ich die Hochschule verlassen.

VERA Ihr wusstet von Anfang an, dass ihr innerhalb der Institution keine Unterstützung erhalten würdet. Es war wichtig, Stimmen von aussen zu finden, um eure Arbeit einem breiteren Publikum vorzustellen.

ELIANA Wir waren uns sehr bewusst, dass wir innerhalb der ETH keine Verbündeten hatten, nicht einen einzigen Professor. Um also das D-ARCH zu zwingen, zu diesen Themen öffentlich Stellung zu beziehen, mussten wir eine externe Plattform organisieren, wozu wir die Presse und unsere Verbindungen zu internationalen Forschenden nutzten.

CHARLOTTE Schon zu Beginn waren wir eine Gruppe mit einer Agenda, die stets die Hochschule selbst betraf. Wir haben von Anfang an gekämpft, zunächst innerhalb und dann auch ausserhalb der Institution. Dabei war uns völlig klar, dass wir die Universität zum Handeln zwingen konnten, wenn wir die öffentliche Aufmerksamkeit auf unsere Themen lenkten.

TORSTEN Wir haben gewissermassen strategisch und taktisch die beiden Dinge genutzt, die für das D-ARCH und die ETH am wertvollsten und wichtigsten sind, nämlich akademische Exzellenz und Reputation. Wir setzten sie zu unserem Vorteil ein oder besser gesagt, um unsere Sache voranzubringen. Einerseits haben wir aufgezeigt, wie der Ruf der Schule aufs Spiel gesetzt wird, wenn diese Themen keine Berücksichtigung finden. Zum anderen haben wir die Bedeutung von Gender in Forschung und Lehre belegt. Wie Eliana schon sagte, waren wir in diesen Fragen wissenschaftlich glaubwürdig. Geschlechterrollen und ihre Auswirkungen werden schon jahrzehntelang erforscht, aber das Departement wollte diese Tatsache einfach nicht anerkennen.

VERA Dieser Moment der kollektiven Erschöpfung zum Zeitpunkt der dritten Parity Talks fiel mit dem Aufkommen von #MeToo und dem Skandal an der Hochschule zusammen. Obwohl einige Gründungsmitglieder der Parity Group die ETH zu diesem Zeitpunkt bereits verlassen hatten, trieben diese Ereignisse die Arbeit voran, die nun von der zweiten Mitgliedergeneration fortgesetzt wurde.

CHARLOTTE #MeToo hat in der Tat viele Leute schockiert, aber für viele andere bedeutete es einfach: Ja, so geht es zu, so schlimm ist es, auch wenn es erst jetzt herauskommt. Was am D-ARCH passiert war, zwang die Hochschule, ihr eigenes Problem anzugehen und es ausserdem als symptomatisch für die Gesamtlage zu betrachten. Es machte sichtbar, was dieses universitäre Umfeld hervorbrachte, nämlich Raubtiere und Menschen, die auf die schlimmstmögliche Weise von den Machtstrukturen profitierten. Und dem musste die Hochschule sich stellen. Eine einmal jährlich stattfindende Konferenz zum Thema Parität reichte da offensichtlich nicht.

KHENSANI
JURCZOK-DE KLERK Rückblickend war das für mich persönlich ein bedeutender Moment: die Blosslegung eines toxischen Gesamtsystems. Das hat einigen von uns gezeigt, dass wir nicht allein waren – entgegen dem, was die Institutionen uns hatten glauben machen wollen, unter anderem durch einen fest

verankerten institutionellen «Gedächtnisverlust». Während ihres Aufenthalts vor Ort sind alle voneinander separiert und anschliessend gehen sie wieder ihren individuellen Alltagsbeschäftigungen nach. Dies findet bei isolierten Lehrstühlen immer noch statt. Obwohl diese Zeit wirklich schwer war, eignete sie sich auch gut dazu, ein Gemeinschaftsgefühl zu entwickeln, zu entdecken, dass wir über Intersektionalität und Diversität sprechen können, ohne uns allein zu fühlen. Sie brachte auch Erleichterung.

ELS SILVRANTS-BARCLAY Es war eine Zeit, in der die Solidarität wuchs. Aber wir sollten nicht vergessen, dass gewisse Professor*innen, die in die Ereignisse verstrickt waren, weiterhin an der Hochschule tätig sind. Es gibt immer noch ungeklärte Aspekte aus dieser Phase, die für viele Beteiligte traumatisch war, weil nicht entschieden genug gehandelt wurde. Klar, sie hat die Dringlichkeit verdeutlicht, aber die Probleme sind noch nicht gelöst. Das Ganze erinnert an das, was die feministische Autorin und Wissenschaftlerin Sarah Ahmed sagt: Jede Beschwerde führt zu neuen Beschwerden bezüglich der Art und Weise, wie (un-)angemessen mit der ursprünglichen Beschwerde umgegangen wird.

AMY PERKINS Ich möchte die andere Seite zur Sprache bringen. Offensichtlich gibt es die Seite, dass du Ereignisse oder typische Situationen erlebst, in denen du denkst: «Ach, warum bin ich schon wieder die einzige junge Frau in diesem Raum?» Aber es gibt auch die andere Seite des Geschehens, die deutlich positiver war und sich in Aktionen manifestierte, als die Parity Group aktiv daranging, die Leute zusammenzubringen und Orte zu finden, an denen man aus der Isolation ausbrechen konnte. Anders als bei den anfänglichen Gesprächen war dies nun nicht mehr der Kopierraum oder die Cafeteria, sondern ein grösserer, schönerer Ort, wo wir alle uns treffen konnten: Raum 71.1. – das Büro des Dekans. Wir alle trafen uns dort. Es ist ein offizielles Besprechungszimmer gleich neben dem Dekanat, das uns zur Verfügung gestellt wurde. Alle können sich dort frei äussern, ihre Probleme thematisieren, und sie finden auch Gehör. Ausserdem steht die Tür offen, du kannst einfach hineingehen und mitmachen, ohne Beschränkungen, und dem abgeschotteten System entkommen, in dem du dich zwar irgendwie unwohl fühlst, es dir aber nicht gelingt, dich zu artikulieren.

VERA Ihr habt die ursprünglichen Parity Talks entwickelt, die *9 Punkte für die Gleichstellung* und auf die Parity- und Diversity-Kommission gedrängt, die eure Arbeit innerhalb des Departements formell institutionalisiert hat.

All diese Schritte trugen dazu bei, reale Zustände innerhalb der Hochschule sichtbar zu machen, die aufgedeckt werden müssen, auch wenn sie schrecklich sind. Das Sichtbarmachen ist in gewisser Weise ein bedeutender Teil eurer Arbeit. Dann läutete die aufkommende Pandemie einen weiteren Wendepunkt ein, der euch möglicherweise unerwartet neue Kraft gab. Als wir allein zu Hause waren und den ganzen Tag über Zoom kommunizierten, machten die Parity Talks 2020 und 2021 eine weitere Sache sichtbar: ein transnationales Netzwerk, in dem viele verschiedene Bildungsinstitute mit ähnlichen Absichten zusammenkamen. In dieser Zeit der tiefen Einsamkeit, die weltweit erfahrbar war, boten diese Foren eine Möglichkeit, Solidarität zu schaffen. Gleichzeitig wurde der Diskurs der Parity Group intersektionaler.

CHARLOTTE In der Parity Group wird davon ausgegangen, dass die Bewegung zu Beginn sehr feministisch-weiss gewesen sei. Dieser Lesart möchte ich aber widersprechen, denn queere Mitglieder waren zum Beispiel von Anfang an dabei. Mit der Zeit rückte die Intersektionalität zunehmend in den Vordergrund, wobei die Frage stets lautete: Wie repräsentativ ist die Gruppe in ihrer Auffassung, wie die Institution sein sollte? Während man in den eigenen Aktivismus hineinwächst, hinterfragt man auch Dinge und sieht, wie sich Perspektiven auf unterschiedlichen Ebenen verändern können. Es ist wichtig und gut, das wachsende individuelle Bewusstsein anzuerkennen, das zu unserer Arbeit gehört.

ELIANA Intersektionalität war zwar nicht das vorherrschende Anliegen, aber sie war bereits vorhanden. Wir alle hatten (und haben) verschiedene ethnische und soziale Hintergründe, sexuelle Orientierungen und – hauptsächlich nicht schweizerische – Nationalitäten.

QIANER ZHU Meine Selbstreflexion begann im Zuge der #MeToo-Diskussion, von Black Lives Matter, Cancel Culture und den damaligen Protesten in Hongkong 2020 und 2021. Aufgrund der Pandemie verbrachte ich mehr Zeit allein und bildete mich zu vielen Themen weiter. Damals habe ich auch begonnen, über meine eigene Identität nachzudenken. Als ausländische Studierende aus China am D-ARCH haben wir uns immer im Hintergrund gehalten und wurden auch nicht ermutigt, uns zu äussern oder Stellung zu

beziehen. Ich habe das Gefühl, dass es vielen anderen unterrepräsentierten Identitäten genauso ging. Und so kam ich zur Parity Group. Ich wusste nicht genau, was wir als Studierende ausrichten könnten, aber jemand aus der Gruppe sagte es mir: «Du musst einfach nur loslegen.» Also fing ich ein Jahr später mit der Sekundos-Gruppe an, einer von Studierenden geführten Basisbewegung, die aus den Bemühungen um Parität entstand und Menschen mit Migrationshintergrund in den Mittelpunkt stellt. Erst später habe ich erkannt, dass Studierende bei gewissen Dingen tatsächlich viel ausrichten können, weil ihre Situation weniger prekär ist als die der meisten Forschenden und Lehrenden im D-ARCH-Mittelbau, die in der Regel Zeitverträge haben und leicht entlassen werden können.

SHRIYA CHAUDHRY Ich habe während der Coronapandemie entschieden, mich der Parity Group anzuschliessen, etwa zu der Zeit, als George Floyd ermordet wurde und auch innerhalb der Hochschule viel los war. Ich weiss nicht, ob ihr von dem Femizid-Fall 2012 in Delhi gehört habt. Der Bewegung, die danach in Delhi entstand – die Teilnehmenden hätten sich nicht als feministisch bezeichnet –, ging es eher um soziale Gerechtigkeit. Tatsächlich gibt es auf der ganzen Welt feministische Bewegungen, wobei nicht alle den Feminismus im Namen tragen, auch deshalb, weil sie ihn innerhalb ihres Identitätsspektrums kontextualisiert sehen wollen. Als ich mich der Parity Group anschloss, wollte auch ich Intersektionalität und die damalige Diskrepanz zwischen Genderthemen und Critical Race Theory stärker thematisieren. Dass ich davor nicht Teil der Parity Group war und auch nicht meine eigene Agenda vorgebracht habe, lag zum einen an meinem Erschrecken darüber, wie wenige Mitarbeitende und Studierende im Departement BPoC (Black and People of Colour) waren, und es sind auch heute noch nicht viel mehr. Zum anderen litt ich unter der Diskriminierung. Ich brauchte den Safe Space, um hierher zu kommen und über Critical Race Theory zu sprechen. Aber im Kern wurde mir nach dem George-Floyd-Vorfall klar, dass es einfach sein musste. Als ich der Parity Group beitrug, hatte das auch ein wenig etwas von einem symbolischen Akt. Aber ich fühlte mich willkommen und war sehr froh, dass Els da war, die sich unüberhörbar für Intersektionalität aussprach.

QIANER Ich glaube, es waren die Parity Talks 2022 mit dem Schwerpunkt *Upkeep*, die uns zur Gründung der Sekundos-Gruppe für Menschen mit Migrationshintergrund bewegten. Secondo ist die in der Schweiz übliche Bezeichnung für Personen, die als Migrant·innen der zweiten Generation in der Schweiz aufgewachsen sind, aber auch anderswo kulturelle Wurzeln

haben. Auslöser für unsere Initiative war die Tatsache, dass es innerhalb der Institution für BPoC-Personen keinen Freiraum gab, ihre zweite Identität zu leben; stattdessen mussten sie sich bestmöglich bemühen, Schweizer·innen zu sein. Die Sekundos-Gruppe zielte darauf ab, diese Identitäten im öffentlichen Raum anzuerkennen und in der Einrichtung aufrechtzuerhalten. Während der Parity Talks 2022 organisierten wir den öffentlichen Hörworkshop *Musical Picnic – Listening to Identity Morphologies*. An einer Stelle spielten wir den *Adhan*, den islamischen Gebetsruf, laut im öffentlichen Raum des Departements, das war ein wirklich starker Moment. Solche Unterschiede müssen anerkannt, ja, sogar gefeiert werden.

KHENSANI Ich habe euch zwar alle ursprünglich während der Parity Talks 2020 zu *Actions and Accountability* online getroffen, aber ich möchte auf das verweisen, was Qianer über die Ausgabe von 2022 geäußert hat. Ich erinnere mich genau an das Abschlussgespräch, bei dem sich die verschiedenen Basisinitiativen, die am D-ARCH im Gefolge der Parity Group entstanden waren – von Sekundos bis Querformat –, miteinander austauschten. Und noch einmal, es war ein erstaunlicher Augenblick, all diese Gruppen auf die eine oder andere Weise über Intersektionalität sprechen zu sehen. Und es passierte, weil wir uns in diesem Moment bei den von der Parity Group veranstalteten Parity Talks begegneten und über verschiedene dringende Angelegenheiten diskutierten. Ich sehe das wichtigste Thema der Parity Group bei ihrer Gründung darin, speziell die Geschlechterdynamik im Departement anzusprechen. Und natürlich genießt das D-ARCH Weltruf, zieht Studierende aus allen Ländern an und muss daher mit dem Paradigmenwechsel Schritt halten und sich anderen Weltanschauungen öffnen. Ich denke, die Dringlichkeit dieses Themas wurde in den Parity Talks 2022 erstmals deutlich; es gab einen erneuten Schritt am D-ARCH, die Vielfalt des menschlichen Daseins einzubeziehen und zu feiern.

ELS Ich möchte noch einmal auf die Zeit von #MeToo zurückkommen und auf diese Wahrnehmung von unaufgelösten Themensträngen an der Hochschule, die ich zuvor erwähnt habe. Für mich platzte der Knoten, als wir eine öffentliche Präsentation des *Engage-D-ARCH*-Berichts organisierten – einer externen Untersuchung des Departements, die von Engagement Arts durchgeführt worden war, einer belgischen Bewegung, die sich gegen Sexismus und Machtmissbrauch in Kunst und Design wendet. Endlich war es möglich, diese Dinge laut auszusprechen und dabei Gehör zu finden. Und obwohl Symbolpolitik nach wie vor ein Problem darstellt, scheint es im Moment so zu

sein, dass es reale Veränderungspotenziale gibt, dass sich mehr Leute kundig machen, dass Gespräche geführt werden, dass ernst gemeinte Versuche unternommen werden, Veränderungen herbeizuführen. Für mich markierte der *Engage-D-ARCH*-Bericht eindeutig eine Wende.

AMY Die Parity Talks haben es über die Jahre weit gebracht; teils als akademische Zusammenkunft, teils mit dem «Ruf zu den Waffen» haben sie immer neue Verbindungen zwischen verschiedenen Einrichtungen geknüpft. Die Ausgabe im Jahr 2022 war wirklich eine Zeit des Feierns. Die Stimmung war anders als sonst und es war ganz schön, sagen zu können: «Eigentlich wird jetzt anderswo in der Hochschule genug gearbeitet. Wir müssen unsere Arbeit nicht unbedingt heute erledigen. Wir können einfach nur die Tatsache feiern, dass viele verschiedene Gruppen wirklich tolle Dinge rund um die Themen Gender, Diversität und Inklusion machen.» Auch das Abschlussgespräch war wirklich schön, als alle mitteilen konnten, welchen Gruppen sie angehörten, wen sie vertraten und was sie erreichen wollten. Und es war zu erkennen, dass es zunehmend Räume gab, die weniger ausgrenzend waren, gerade in einer mehrheitlich weissen Institution. Es war schön anzusehen, wie all diese verschiedenen Gruppen Raum für sich und ihre Anliegen einnahmen.

BLANKA MAJOR Zurzeit verändern sich die Parity Talks wieder. Das letzte Mal kam die Veränderung durch die Basisinitiativen, die sich in den wenigen Jahren seit der Gründung der Parity Group an der Hochschule entwickelt hatten. Und jetzt ändert sich die Plattform erneut, denn wir versuchen, die Parity Talks in die Ateliers, in den Lehralltag zu bringen. Und eigentlich zeigen sich die Leute ziemlich offen für diesen Schritt. Einige Vorschläge für Workshops gehen auf die Initiative der Lehrstühle zurück. Ich weiss nicht, ob das die Bewegung stärkt oder schwächt. Aber sicher ist, dass diese Themen dadurch in den Lehrplan eingehen, und das kann an sich nichts Schlechtes sein. Daher spielen die Parity Talks diesmal wieder eine andere Rolle. Nach dieser Ausgabe wird es vielleicht zum Standard jedes Ateliers gehören, eine gewisse Zeit, möglicherweise einen ganzen Tag, den Themen Diversität und Parität zu widmen.

CHARLOTTE Diese Frage betrifft alle Basisgruppen. Sobald sie sich etablieren, laufen sie Gefahr, vereinnahmt und von der Einrichtung als Feigenblatt benutzt zu werden. Noch vor fünf Jahren war keiner der Lehrstühle bereit, etwas in dieser Richtung zu unternehmen. Heute hat sich der Diskurs geändert und es wird als grossartig empfunden, aufgeschlossen für Geschlechterdiversität zu sein. Dadurch ist es jetzt viel leichter, sich zu engagieren – es

wurde von einem Hemmschuh für die Karriere zu einem Pluspunkt. Und ja, das lässt sich am D-ARCH deutlich beobachten.

TORSTEN Ebenfalls unglaublich war in den letzten Jahren die Kompetenzzunahme in diesen Bereichen, besonders unter Studierenden. Als wir anfangen, standen pädagogische Fragen im Vordergrund. Es ging sehr stark um die Sensibilisierung der Lehrenden – der Professor·innen, Dozent·innen, Assistent·innen und so weiter –, in der Hoffnung, dass sie dies an die Student·innen weitergeben würden. In letzter Zeit ist jedoch fast das Gegenteil passiert. Es findet jetzt sehr viel mehr gemeinsames Lernen und Lernen voneinander statt. Auch sind einige der Professor·innen und Dozent·innen, die neu an der Hochschule sind, zunehmend bereit, Freiräume zu schaffen, in denen wir zusammen lernen können. Ich kann mich nur bei allen Studierenden bedanken. Sie sind einfach grossartig. All diese Gruppen wie Sekundos oder Querformat leisten Unglaubliches, um die Gespräche voranzubringen. Inwieweit sind inzwischen die Student·innen die treibende Kraft? Ich bin gespannt, wie es weitergeht. Angesichts der Tatsache, dass die Generation von Student·innen, die sich, wie du sagtest, Qianer, während der Pandemie in gewisser Weise selbst fortgebildet hat, jetzt die Hochschule verlässt, frage ich mich auch, ob manche davon als Assistent·innen zurückkehren und ihre Arbeit in einer Lehr- oder Forschungsposition fortführen werden, so wie du es getan hast, Blanka.

CHARLOTTE Eliana hat auf diese Form feministischen Engagements hingewiesen, auf diese Erleuchtung, die die ganze Hochschule erfasst hat. Wie sich die Folgen dieses demografischen Wandels auf einigen Ebenen der Machtpyramide auch auf die Agenden und Curricula ausgewirkt haben, ist durchaus sichtbar. Gleichzeitig wurde ein Dissensraum geschaffen, ein Ort, um anders zu sein, um über Probleme oder andere Dinge zu sprechen, die Unbehagen verursachen. Es gibt nun Raum, um etwas anzustossen, mit der Institution zu sprechen oder Fördergelder für entsprechende Projekte zu beantragen. Jetzt geht es darum, diese Freiräume zu bewahren und weiter voranzukommen. Wir haben zum Beispiel nie über die Praxis gesprochen. Wie viel von dem, was in der Bildungseinrichtung geleistet wird, sickert in die Architekturarbeit ein? Diese Frage ist bisher noch offen.

SHRIYA Es sollte auch darauf hingewiesen werden, dass sich in diesen Gruppen immer dieselben Leute tummeln. Ich möchte ihnen Anerkennung zollen, dass sie so viel (unbezahlte) Arbeit leisten.

QIANER Ich stimme Shriya zu. Um als Studierende-r trotzdem irgendwie glaubwürdig zu sein, muss man neben dieser politischen Arbeit auch die Erwartungen der Hochschule an akademische Exzellenz erfüllen. Wir sollten jedoch zugeben, dass es bereits ein Privileg ist, überhaupt Zeit für politisches Engagement zu haben.

ELS Die Anmerkungen von Shriya und Qianer sind wichtig, aber wir sollten den Einfluss und die Macht, die wir hatten und weiterhin haben, nicht unterschätzen. In enger Abstimmung und Zusammenarbeit mit dem Dekanat und mit Professorin An Fonteyne, die sich wie wir seit vielen Jahren mit derlei Themen beschäftigt, entsteht genau in diesem Moment ein Verhaltenskodex. Die Entwurfsfassung dieses Dokuments besagt, dass sich alle an der Hochschule eigenständig über Rassismus informieren müssen, dass jedes Atelier eine Seminarüberprüfung vornehmen und sicherstellen muss, dass die gestellten Anforderungen für alle zeitlich und finanziell erfüllbar sind. Der Verhaltenskodex wird auch festlegen, dass wir keine unterbezahlte oder unbezahlte Arbeit in der Hochschule und darüber hinaus anbieten oder annehmen dürfen, wodurch sogar bei Professuren die Pflicht besteht, den *Kodex für Fair Pay und Fair Practice* anzuwenden oder zumindest im Kontext des eigenen Handelns zu berücksichtigen. Ich sage nicht, dass sich dadurch alles ändern wird, aber es ist schon bemerkenswert, dass ein Dekan jetzt bereit ist, all dies zu Papier zu bringen, in Form eines Verhaltenskodexes, an den sich alle halten müssen. Und zu verdanken ist das in der Tat der emotionalen, körperlichen und intellektuellen Arbeit, die von einer relativ geringen Anzahl von Menschen über die Jahre tatsächlich geleistet wurde. Ich finde es ganz erstaunlich, dass auf dieser Ebene jetzt immerhin so viel passiert.

VERA In ein paar Jahren wird die Parity Group zehn Jahre alt, das ist ein Grund zum Feiern. Wie hat die Parity Group euch verändert? Es ist ja so, dass die Arbeit zu solchen Themen immer noch grossteils prekär ist und weiterhin auf den Schultern von Mittelbau und Student-innen lastet. Selbstverständlich wird sie nicht vergütet. Gleichwohl kann auch noch vieles passieren. Welche Möglichkeiten seht ihr für die Zukunft am Horizont? Und was wird einst das Vermächtnis der Parity Group sein?

BLANKA Angesichts der Workshops und Studierendengruppen, die aus den letzten Parity Talks hervorgegangen sind, habe ich den Eindruck,

dass diese Plattform, dieses Forum, das wir geschaffen haben, immer wirkmächtiger wird. Wenn die Parity Group immer mehr zu einer Art Sammelbecken für unterschiedliche Initiativen wird, das alle nutzen können, dann kann sie auch frei transformiert und gestaltet werden. Sie wird zu etwas Dauerhaftem, zu einem Forum, das auch weiterhin offen bleibt und es somit anderen ermöglicht, ihre Interessen und Anliegen voranzubringen. Diese Entwicklung wünsche ich mir für die Parity Group. Vielleicht bin ich auch deshalb hier. Wir haben über Wut und all das gesprochen. Ich bin nicht besonders wütend, sondern sehr zuversichtlich. Ich hoffe, dass wir, wenn wir die Gespräche am Leben erhalten und weiterarbeiten, Gelegenheiten schaffen werden, um den Kreis der Teilnehmenden zu erweitern und nach und nach weitere Veränderungen herbeizuführen. Ich bin zuversichtlich, dass wir uns in eine bestimmte Richtung bewegen und dass es Leute gibt, viele Studierende, die Taten sehen wollen. Das ist wirklich schön, denn genau so sollte es sein, wenn wir diese Hochschule verlassen: Wir sollten in der Lage sein, aufzustehen und zu fordern, was unserer Meinung nach getan werden muss. Nach dem Abschluss habe ich gemerkt, dass die Welt irgendwie viel härter ist als die Uni, auch was Gender angeht, denn in diesem Moment wurde mir zum ersten Mal klar: «Okay, ich bin eine Frau, die etwas tun will, aber ich werde nicht darum gebeten, irgendwas zu tun. Ich muss entweder jemanden fragen oder es einfach aus mir selbst heraus machen.» Und damit hadere ich noch immer. Wenn wir diese Plattform nutzen können, die es Menschen ermöglicht, zu sagen, was nötig ist, und auf diese Weise zur Wissensproduktion beizutragen, dann ist sie, glaube ich, für sich genommen ein wirklich mächtiges Instrument. Ich hoffe, dass die Parity Group auch weiterhin in der Lage sein wird, einen solchen Raum bereitzustellen; gleichzeitig hoffe und vertraue ich darauf, dass sich die Dinge fortentwickeln und dies auch weiterhin möglich bleibt.

ELIANA Ich möchte, dass eine ernsthafte Auswertung stattfindet. Wenn wir zum Beispiel den Fortschritt in Zahlen messen wollen: Wie viele der wirklich bedeutenden ETH-Medaillen wurden seit 2015 an Frauen vergeben? Waren es mehr als in den Vorjahren? Promovieren heute mehr Frauen als früher? Wie viele Frauen leiten derzeit Forschungsprojekte? Wie viele Professorinnen haben wir inzwischen? Das sind sehr konkrete und wichtige Fragen. Diskussionsplattformen sind sicherlich eine gute Sache und bieten für viele Leute und deren Anliegen einen geschützten Raum, aber auf institutioneller Ebene ändern sie nichts. Man bleibt eine Art Minderheit, wenn auch vielleicht eine unruhige. Aber ich möchte auch die tatsächlichen Resultate im Blick behalten.

QIANER Die Parity Group bietet mir einen Ort und eine aktive Gemeinschaft innerhalb der Institution. Sie ist eine Art alternative Entwurfsübung, bei der du deine Kritik in einem Workshop oder auf einem Event umsetzen musst, und das ist gar nicht so einfach.

SHRIYA Durch mein Engagement in der Parity Group und bei den Parity Talks begann ich, durchgängig darüber nachzudenken, wie wir Diskurse in Taten umsetzen können – in Workshops, Dokumentationen oder irgendetwas Konkretes zusätzlich zu den gesprochenen Worten (obwohl diese und der gegenseitige Austausch ebenfalls essenziell sind).

KHENSANI Die Parity Group hat mir ermöglicht, mich in der Institution stärker zu engagieren, und dafür verdient sie viel Anerkennung. Wenn dir Leute die Wahrheit erzählen oder dir zeigen, wer sie sind, dann glaube ihnen, wie Maya Angelou sagte; und die Parity Group dient als Instrument, eine Störung aufzudecken. Legacy Russell hat ausführlich über dieses Phänomen geschrieben (in ihrem Buch *Glitch Feminism*). Die Störung legt dabei die Infrastruktur offen, kann ein System abbremsen und so Raum für die Forderung schaffen, dass das System eine Veränderung benötigt, wenn es weiterhin funktionieren und denjenigen dienen soll, die es nutzen. Das bringt mich dazu, wie ich die Zukunft der Parity Group sehe. Wir befinden uns an einer Hochschule und müssen uns mit Fragen befassen wie: «Wo bleibt die Freude am Lernen? Wie lernen wir? Wie aktualisieren wir, wie wir lernen? Wer lernt? Wer unterrichtet? Wer zeigt Räume auf, um dies zu thematisieren?» Die Parity Group hat so viel über Arbeits- und Lernbedingungen diskutiert, sie ist aber auch insofern inspirierend, als sie Sand in das System streut, indem sie postuliert: «Man muss neue und andere Arten des Seins erlernen, um relevant zu bleiben und ein Umfeld zu schaffen, in dem Menschen sie selbst sein können.» Ich denke dabei auch an Umverteilung, daran, dass es möglich sein muss, Finanzierungen zu erhalten und einen Weg zu finden, daraus ein nachhaltiges Netzwerk zu machen. Das Schöne an der Parity Group ist auch, dass immer jemand für einen da ist. Wie können wir erreichen, dass dies nicht nur ein zufälliges Nebenprodukt ist, sondern auch anerkannt und unterstützt wird? Daher ist es schön, dass der Verhaltenskodex jetzt Form annimmt. – Ich möchte auch noch zu bedenken geben, dass bei einem Kollektiv immer die Gefahr eines Scheiterns aufgrund interner Konflikte besteht. Um das zu vermeiden, müssen wir offen bleiben, insbesondere offen für unsere Differenzen. Für mich endet es in Freude, in der Freude über diesen Prozess, wo und wann immer wir können, denn er ist voller Energie.

Ja, es ist aufregend, dass wir neue Formen des Lernens entdecken und daran teilhaben, eine freudensreiche Welt aufzubauen.

TORSTEN Was die Parity Group für mich und mit mir getan hat – sie hat mich wirklich so vieles gelehrt. Sie hat mir beigebracht, als Lehrender politisch zu sein und dass es dafür Raum gibt, aber auch, dass wir über ein gewisses Mass an Macht verfügen in Bezug auf das, was im Unterricht geschieht, und darauf, wie sich Gespräche dort entfalten. Wer sitzt zum Beispiel mit am Tisch? Bei vielem, was ich gelernt habe, ging es um Organisatorisches und Büroarbeit, vor allem aber um Ethik. Die Arbeit hält sowohl Freude als auch Herausforderungen bereit, man lernt auch, Gespräche zu lenken, wenn es vielleicht Meinungsverschiedenheiten oder Differenzen gibt, diese einzugehen, damit umzugehen und von dort aus weiterzumachen. Für mich als schwule Person war es absolut grundlegend und entscheidend, den Mut zu finden, Forschung zu queeren Räumen zu betreiben und dies den Student:innen zu vermitteln. – Dazu gehörte auch, Risiken einzugehen. Ich war das erste Mitglied meiner Familie, das akademische Bildung genossen hat und eine berufliche Laufbahn an mehreren Wissenschaftsinstitutionen einschlug, an denen man sich leicht mal fehl am Platz fühlt. Dann birgt diese Art von politischer Arbeit noch zusätzliche Risiken, nicht wahr? Wenn man bereits verletztlich ist, sucht man nach sicherem Boden, nach Stabilität. Ich habe diese lange Lernkurve bis zur Mitte meines Lebens gebraucht, um wieder zu einem Selbstwertgefühl zu finden. Das war für mich persönlich wirklich wichtig.

CHARLOTTE Bei dem, was die Parity Group für mich getan hat, gibt es einen ganz praktischen Teil, der darin besteht, Machtstrukturen zu begreifen, zu verstehen, was funktioniert, wer die Entscheidungen trifft und wo man eingreifen kann, um tatsächlich etwas ändern zu können. Mein Antrieb lag stets darin, Dinge zu verändern. Er rührt wahrscheinlich von der Liebe zur Architektur her und von dem Wunsch, sie zu verändern, damit sie relevant bleibt. Ich möchte auch ein grosses Dankeschön an alle richten, die an irgendeinem Punkt Wichtiges beigetragen und ihre Zeit dem Parity-Projekt geopfert haben. Was das Vermächtnis betrifft, war es mir persönlich immer sehr wichtig, dass ein so grosser Teil dieser Tätigkeit emotionale, freie Arbeit war. Es ist Betreuungsarbeit, daran führt kein Weg vorbei. Ich denke sehr oft daran zurück, nicht unbedingt im Sinne einer konservierten Erinnerung, sondern eher wie an eine offene Frage: Wie erlangt man zusätzliches Wissen, das für die Fortsetzung der Arbeit nützlich sein kann? So entstand die Parity Front als Ableger der Parity Group. Sie brachte die Aktionsgruppen zusammen, die

Veränderungen herbeiführen und voneinander lernen wollten, als umfassenderes Netzwerk der Solidarität, das auf Langlebigkeit ausgerichtet ist. Werden alle diese Gruppen fortbestehen? Und für wie lange? Ich hoffe, das Vermächtnis wird auch Mechanismen einschliessen, die Langlebigkeit garantieren, um es mit den Institutionen aufnehmen zu können, die ja die Zeit auf ihrer Seite haben. Denn die Schlacht ist zwar noch nicht gewonnen, aber die anstehende Agenda ist sehr klar. Die Arbeit ist strapaziös. Manchmal frage ich mich: «Warum mache ich das immer noch?» Und die Antwort lautet: «Wir haben Hoffnung.» Der Wandel ist unbestreitbar. Ob dies nun allein der Parity Group oder einer erstaunlichen Veränderung des breiteren Diskurses zu verdanken ist, bleibt dahingestellt; ausser Frage steht jedoch, dass es deutlich sichtbare Fortschritte gibt, also trägt die bisher geleistete Arbeit auch Früchte.

ELS Wenn ich das Vermächtnis der Parity Group mit ihrer Zukunft in Verbindung bringe, würde ich Liebe, Humor und radikale Solidarität als unsere wichtigsten Prinzipien betrachten. Die Veränderungen, über die wir in unseren Programmen diskutiert haben und immer noch diskutieren, finden schon statt. Ich würde sogar behaupten, sie haben schon immer stattgefunden, wir haben sie nur nicht beachtet, haben die Stimmen nicht gehört, nicht über diese subjektiven Lebenserfahrungen nachgedacht. Aber sie sind bereits da. Ich finde also, wir sollten nicht nur über die diskussionswürdigen Themen streiten, sondern auch darüber, wie und für wen wir kämpfen. Das Zukunftsprojekt der Parity Group liegt im Institutionellen. Es muss darum gehen, Räume zu schaffen und sicherzustellen, dass sie für andere ungehörte Stimmen erhalten bleiben. Dann werden die inhaltlichen Themen folgen, denn sie liegen schon offen zutage.

AMY Die Parity Group hat mir so viel gegeben, nämlich ein Netzwerk an Verbindungen, das durch die Gespräche und Treffen geknüpft wurde – all diese Verbindungen zu Hochschulen und anderen Einrichtungen sind unschätzbar wertvoll. Charlotte erwähnte bereits dieses Wissen darüber, wie Institutionen funktionieren, und es hat wirklich Spass gemacht, es zu erarbeiten, zu lernen, wie man eine bestimmte Agenda in die Institution hineinbringt. Oder Student·innen und andere Betroffene in der Einrichtung zu finden, die ein Anliegen haben und uns aufsuchen, und sie anschliessend auf den richtigen Weg zu bringen. Es war wirklich ein erstaunliches Erlebnis, dies zu verstehen, durch die erwähnten Verbindungen ebenso wie durch Ausprobieren. – Was die Zukunft angeht, wurde bereits viel Grossartiges gesagt, aber das Thema Geld, über das wir noch nicht wirklich gesprochen haben, ist von

ziemlich entscheidender Bedeutung. Im Moment werden die Aktivitäten vom D-ARCH finanziert, es gibt Geld, um Leute einzuladen, um Diskussionsrunden und Essenseinladungen zu organisieren. Wenn mit diesen Geldern eine Bezahlung für diejenigen umgesetzt werden könnte, die ihre Zeit in den Aufbau der Grundstrukturen investieren, wäre ein wirklich grosser Schritt getan; es wäre ein bedeutsames Signal, dass Forschung, Lehre und Arbeit dieser Menschen wichtig sind und Anerkennung finden.

PARITY GROUP

Die im Jahr 2014 von einigen jungen Dozent·innen des D-ARCH gegründete Parity Group hat sich seit ihren Anfängen fest als Plattform für Diskussionen und Aktionen rund um die Themen Parität, Diversität, Ungleichheit und Institutionskritik sowie als Netzwerk für unterschiedliche Personengruppen an der Hochschule innerhalb der Hochschule verankert: Studierende, wissenschaftliche Mitarbeiter·innen, Dozent·innen und Lehrende, die wichtige Themen in den Vordergrund rücken wollen. Das Forum Parity Talks hat sich im Schweizer Architekturkalender als wichtiges Ereignis etabliert und trägt dazu bei, die Debatten über Diversität und Inklusion innerhalb der Architekturgemeinschaft voranzubringen. Die Ergebnisse der ersten Runde der Parity Talks ermöglichen der Parity Group, die *9 Punkte für die Gleichstellung* zu verfassen und öffentlich zu machen, eine strategische Liste von Massnahmen zur Verbesserung des Gendergleichgewichts am D-ARCH. Inzwischen haben sich diese Punkte für die Gleichstellung in der Gründung einer offiziellen Parity- und Diversity-Kommission und einer geforderten Parität bei der Auswahl von Jurymitgliedern, eingeladenen Kritiker·innen und Neuanstellungen niedergeschlagen. Dieser inklusive Ansatz hat auch Auswirkungen auf Atelierregeln und Seminarthemen und die Parity Group fördert kontinuierlich verschiedene Formate und Veranstaltungen zu Parität und Diversität an der ETH. Das andauernde Engagement und die Arbeit der Parity Group haben am D-ARCH einen grundlegenden Wandel bewirkt, der sich von der Hochschule auf die gesamte Architekturgemeinschaft sowie auf andere Bildungseinrichtungen in der Schweiz und im Ausland ausgeweitet hat, die in die Fussstapfen der Gruppe aus Zürich getreten

sind und eigene Paritäts- und Diversitätsinitiativen auf die Beine gestellt haben. Die Parity Group ist eines der besten Beispiele dafür, wie Basisbewegungen wachsen und innerhalb einer grossen Institution Einfluss nehmen können, indem sie ein Netzwerk aus Solidarität und gemeinsamen Interessen fördern. Sie hat den Dialog über Parität und Vielfalt innerhalb des D-ARCH und darüber hinaus für immer verändert.

VERA SACCHETTI

Arbeitet in Basel als Designkritikerin und Kuratorin mit dem Schwerpunkt auf Gegenwartsdesign und -architektur. Sie ist in verschiedenen kuratorischen, wissenschaftlichen und redaktionellen Funktionen tätig. Neben ihrem langjährigen Interesse an Gender- und Diversitätsthemen, zu denen sie im Rahmen der kuratorischen Initiative *Foreign Legion* gearbeitet hat, ist sie derzeit Programmkoordinatorin der multidisziplinären Forschungsinitiative *Driving the Human: Seven Prototypes for Eco-social Renewal* (2020–2023), die transdisziplinäre Forschung zu nachhaltigen Zukunftsentwürfen unterstützt. Darüber hinaus ist sie Mitinitiatorin der *Plattform Design and Democracy* (seit 2020), die Schnittstellen und Überlappungen zwischen Design und demokratischen Systemen und Praktiken untersucht. Sacchetti unterrichtet an der HEAD Genf und gehört seit 2020 der Eidgenössischen Designkommission der Schweiz an.

Graine de dissidents

Le Parity Group
en entretien avec Vera Sacchetti

Le Parity Group est une initiative issue de la base (grassroots) créée au sein du département d'architecture (D-ARCH) de l'EPFZ par un groupe d'enseignant-e-s du corps intermédiaire et d'assistant-e-s de recherche – étrangers pour la plupart. Les discussions, lancées en 2014, sont nées d'un sentiment de frustration, d'insatisfaction et de colère ainsi que d'une conviction commune que les choses devaient changer. Face à une université bâtie sur une longue tradition patriarcale ainsi que des procédures et des règlements opaques, confronté à une dynamique du pouvoir fortement axée sur la hiérarchie et faisant la part belle aux hommes blancs cisgenres d'un certain âge, le collectif était déterminé à mettre les notions de parité et de genre à l'ordre du jour du département.

Les premières rencontres – organisées via e-mail ou lors de conversations entre classes dans les bureaux des unes et des autres, dans la salle des photocopies ou même à la cafétéria – amènent le collectif à déposer en 2015 une pétition auprès de l'assemblée du département visant à inclure différents thèmes liés à la parité dans les affaires du D-ARCH. Cet événement marque la naissance du Parity Group, dont le nom très pragmatique permet d'identifier clairement sa principale cause. L'étape suivante est la création en 2016 des Parity Talks, un forum consacré à la diversité et à l'égalité des genres. Le coup d'envoi officiel a lieu un 8 mars – Journée internationale des droits des femmes. Le Département assure depuis le financement de son organisation.

En janvier 2023, par un froid matin d'hiver, j'ai rencontré le Parity Group dans un cadre neutre de la ville de Zurich, loin de l'institution où le collectif est né, pour réfléchir aux nombreux moments-clés de son histoire. La conversation a rassemblé trois générations : membres fondateurs, étudiant-e-s et membres du corps intermédiaire. Le dialogue fut très ouvert, ce qui nous a permis d'échanger les perspectives et les espoirs de chacun-e. Personne n'a reculé devant la tâche : parler des difficultés et des luttes auxquelles le groupe a dû faire face au fil des ans. À la fin de la conversation, un sentiment troublant de joie et de sérénité planait dans l'air : les temps changent, et le travail du Parity Group ne fait que commencer.

VERA SACCHETTI

Certaines et certains d'entre vous appartenez au Parity Group depuis ses tout débuts. Où en étiez-vous quand le collectif a fait ses premiers pas ?

ELIANA PERROTTI

Je travaillais comme chercheuse à l'EPFZ depuis vingt ans. J'étais d'ailleurs spécialisée en gender studies, une situation encore très

inconfortable à cette époque, car l'institution était extrêmement réticente à l'égard de ce type de discipline. Les chercheuses qui avaient travaillé à l'EPFZ avant moi avaient déployé de grands efforts pour consacrer l'histoire des femmes dans l'architecture comme domaine d'étude, avec un impact limité et peu de résultats. Le défi consistait donc pour moi à trouver l'énergie de tenter une nouvelle fois de faire bouger les choses.

TORSTEN LANGE

Mon premier contact avec le Parity Group, c'est un e-mail envoyé au printemps 2015, je crois, pour demander à des collègues de signer une pétition et de participer à une conversation autour de questions liées à la parité, l'équité, la diversité des genres, etc., au sein du département. Une de mes motivations, c'était l'opportunité d'entrer en contact avec d'autres membres du D-ARCH. Après cela, les événements se sont très vite enchaînés : la première session des Parity Talks a eu lieu au printemps 2016, puis je me suis de plus en plus investi dans le groupe.

CHARLOTTE
MALTERRE-BARTHES

Au début, c'est vraiment la colère qui nous a poussés à agir. Les comités exclusivement masculins étaient totalement normaux, à l'époque. Et ce n'est pas tout : la question même de la parité et de la diversité ne faisait tout bonnement pas partie des préoccupations. Les plaintes n'étaient pas prises au sérieux ; la situation était grave. J'ignore à vrai dire comment les membres fondateurs se sont rencontrés, mais la première question que nous nous sommes posée est : « Comment trouver d'autres personnes en colère ? » À partir de là, on a réfléchi aux stratégies, puis les Parity Talks ont constitué la deuxième étape importante. Rétrospectivement, le début de l'aventure ressemble beaucoup à une organisation de type grassroots en bonne et due forme, mais à vrai dire les choses se sont faites de manière très intuitive. J'aimerais ajouter quelques mots à propos de nos motivations de l'époque : le D-ARCH était une institution hostile à l'égard du personnel du corps intermédiaire, des femmes, des étrangers, de quiconque ne correspondait pas à un profil classique. En ces temps-là, le travail pour nous consistait surtout à rendre cet espace institutionnel vivable, à créer des liens de solidarité. Et donc, le groupe a fait ses premiers pas sous la forme d'un réseau de soutien, un lieu où pouvoir exprimer sa colère tout en essayant de faire avancer les choses. C'est incroyable de voir comment tout cela s'est transformé en un système aussi productif.

VERA

À quel moment la sérendipité a-t-elle permis à votre initiative de réussir là où d'autres avaient échoué ? Et comment en êtes-vous arrivés au premier jalon de l'histoire

du groupe, à savoir les Parity Talks, qui sont entre-temps devenus un forum annuel établi?

CHARLOTTE

Un des éléments-clés de notre réussite, c'est le fait que les dimensions individuelle et collective avaient une égale importance. Certes, l'aspect collectif était capital depuis le début. Le noyau dur du groupe était constitué de huit à dix personnes, et cela pouvait aller jusqu'à vingt au maximum quand il fallait organiser des événements. Toutefois, l'individu avait également sa place : l'engagement de chacun-e n'était nullement anonyme ; il y avait celles et ceux qui étaient prêts à se mettre en danger, à prendre position à l'assemblée du département pour dire haut et fort que les questions liées au genre et à la diversité n'étaient jamais abordées et demander un vote pour que la situation change.

TORSTEN

Les facteurs externes ont également joué un rôle important, aussi bien au niveau national – au sein de la discipline et de la profession en Suisse – qu'international. Cela nous a servi de levier et permis d'obtenir de l'aide sur un plan pratique. C'était très rafraîchissant de pouvoir parler avec des collègues d'autres écoles qui avaient connu le même type de processus. Depuis le début, le KTH Royal Institute of Technology de Stockholm nous a fourni un important point de connexion et nous a servi de modèle. Des femmes du KTH ont participé aux premiers Parity Talks en qualité d'oratrices invitées, et ce fut décisif : nous avons notamment accueilli la théoricienne et philosophe de l'architecture Hélène Frichot. Parmi les personnes invitées, nous pouvons encore citer Mary Pepchinski, professeure de théorie de l'architecture, et Martha Thorne, directrice du prix Pritzker d'architecture. Ces voix importantes, qui avaient déjà réalisé un immense travail en matière de questions de genre, ont donné un coup de fouet au mouvement qui était déjà sur les rails et donné de la légitimité à chacun de nos efforts.

ELIANA

Ces premiers efforts étaient consacrés à former le groupe lui-même – nous travaillions à différents niveaux pour y parvenir –, mais également à d'autres aspects. Par exemple, nous avons établi un programme : *9 Points de la Parité*. En d'autres termes, nous nous sommes mis à affiner le profil du collectif et à démontrer nos compétences scientifiques. Les Parity Talks sont devenus une scène de choix qui accueillait les meilleurs chercheuses et chercheurs internationaux en gender studies. Nous pouvions dès lors revendiquer un haut niveau d'excellence académique ainsi qu'un statut scientifique, qualités dont l'EPFZ est si fier.

TORSTEN

Les deux premiers Parity Talks ont été des manifestations très dynamiques et conviviales. Puis, la troisième année, nous avons connu un passage à vide : l'événement, vraiment très discret, n'a réuni que dix à quinze personnes en comptant le comité d'organisation et les intervenant-e-s. Je me souviens de Katia et d'Eliana en train de présenter leurs recherches dans la « Rote Hölle », un petit espace public destiné aux manifestations situé au cœur du D-ARCH, sur le campus Höggerberg. Pour cette année-là, on peut davantage parler d'un événement à l'interne. Nous étions complètement à plat, victimes de ce que nous avons appelé un « épuisement paritaire ». Le mouvement #MeToo venait de prendre son envol en 2017. Peu de temps après, en 2018/19, un cas de harcèlement sexuel a mis l'école sens dessus dessous. La presse s'est emparée de l'affaire et le groupe a repris du poil de la bête. Ce fut un moment symbolique important, celui où l'école a pris acte du fait que l'heure était venue d'agir.

CHARLOTTE

Symbolique dans la mesure où la direction a mis en avant notre travail pour montrer que des gens planchaient déjà sur ces questions à l'EPFZ. Cela a joué en notre faveur, mais en même temps c'était de la récupération.

ELIANA

D'un autre côté, ces événements ont eu des répercussions personnelles. Quelques années après la fondation du Parity Group, j'ai soumis un dossier de demande de financement au Fonds national suisse (FNS) pour ma recherche sur Flora Ruchat-Roncati, la première femme professeure du D-ARCH – et même de l'EPFZ tout court, en fait (elle n'a été nommée qu'en 1985 !). Dans un premier temps, le département s'est montré réticent à l'égard de la thématique que j'avais choisie, mais je me suis battue et ils ont fini par me donner leur feu vert. Cela ne les a pas empêchés de me mettre des bâtons dans les roues et de créer des problèmes pour tous les aspects de mon travail. Après cela, j'ai dû quitter l'école.

VERA

Vous saviez dès le début que vous ne trouveriez pas de soutien au sein même de l'institution. Il était capital d'essayer de trouver des voix provenant de l'extérieur de manière à présenter votre travail à un public plus vaste.

ELIANA

Nous savions pertinemment que nous n'avions pas d'allié-e-s au sein de l'institution. Pas même un professeur. Alors, pour obliger le D-ARCH à prendre publiquement position à propos de ces problématiques, nous avons dû organiser une plateforme externe, ce que nous avons fait en mettant à contribution la presse ainsi que les connexions que nous avions dans la communauté internationale de chercheuses et chercheurs.

CHARLOTTE Nous avons un plan bien défini dès le début. Il n'a jamais été question de mener une action en dehors de notre cadre académique. Nous étions un collectif militant depuis le premier jour, d'abord au sein de l'institution, puis en dehors de celle-ci, mais nous étions parfaitement conscients d'une chose : en attirant l'attention du public sur les problèmes auxquels nous faisons face, nous pourrions forcer l'école à agir.

TORSTEN D'une certaine manière, nous travaillions sur un plan aussi bien stratégique que tactique en nous servant des deux outils les plus précieux aux yeux du D-ARCH et de l'EPFZ : l'excellence académique et une bonne réputation. Nous avons utilisé ces piliers à notre avantage, ou plutôt pour faire avancer notre cause. D'un côté, nous soulignons le fait que l'école mettrait sa renommée en danger si elle refusait d'intégrer ce type de préoccupations ; de l'autre, nous démontrions à quel point il était important que la thématique du genre ait sa place aussi bien dans la recherche que dans les programmes académiques. Comme l'a dit Eliana, ces problématiques avaient une crédibilité scientifique. La question des genres et de leurs effets font l'objet de recherches depuis des décennies, mais le département refusait tout simplement de reconnaître cette réalité.

VERA Ce moment d'épuisement collectif dont vous parliez, à l'époque de la troisième édition des Parity Talks, a coïncidé avec l'arrivée du mouvement #MeToo et le scandale qui a secoué l'EPFZ. Certaines et certains des membres initiaux du Parity Group avaient déjà quitté l'école à cette époque, mais ces événements ont tout de même donné un coup de fouet à votre collectif, dont le travail était désormais assuré par la deuxième génération.

CHARLOTTE #MeToo a choqué beaucoup de gens, mais bon nombre d'autres personnes ont simplement pensé : ben oui, les choses se passent ainsi, c'est aussi grave que ça, même si c'est seulement maintenant que vous le réalisez. Le scandale survenu au D-ARCH a forcé l'école à affronter ses propres problèmes, mais également à percevoir l'affaire comme un symptôme d'une situation plus vaste. L'incident mettait en lumière le type de comportement qu'encourageait l'environnement de l'école, à savoir : des prédateurs et des individus qui profitent de leur position de pouvoir de la pire façon possible. L'école devait se confronter à cela. Une conférence annuelle sur la parité, ce n'était de toute évidence pas suffisant.

KHENSANI
JURCZOK-DE KLERK Rétrospectivement, je m'aperçois que ce fut un moment important pour moi : la révélation de la toxicité du système dans son ensemble. Grâce à #MeToo, certaines d'entre nous ont compris qu'elles n'étaient pas les seules dans ce cas – contrairement à ce que les institutions nous font croire, notamment au travers d'un processus fermement enraciné de perte de mémoire institutionnalisée. Quand les gens quittent l'école, ils sont accaparés par leurs occupations quotidiennes et quand ils y sont encore, ils sont tenus isolés les uns des autres. C'est encore le cas, notamment avec le système d'attribution des chaires en vase clos. Ce fut une époque très difficile, mais en même temps une excellente occasion pour commencer à forger un sens de la communauté et découvrir que nous pouvions parler d'intersectionnalité et de diversité sans nous sentir isolés. C'était un grand soulagement.

ELS SILVRANTS-BARCLAY La solidarité s'est beaucoup développée à cette époque. Mais n'oublions pas que certains des professeurs jadis impliqués travaillent encore dans l'institution. Certains aspects de cette période restent en suspens à ce jour – une période traumatisante pour beaucoup de personnes touchées, parce qu'on ne s'y prenait pas comme il le fallait. Certes, les événements ont amplifié le caractère urgent du problème, mais la situation n'est encore pas réglée. Cela rappelle les propos de l'écrivaine et chercheuse féministe Sarah Ahmed : chaque plainte déposée amène son lot de nouvelles plaintes concernant la manière (fautive) dont la première a été traitée.

AMY PERKINS J'aimerais mentionner un autre aspect plus bénéfique du problème. Bien sûr, il faut rendre compte de certaines réalités : un jour on est témoin de tel ou tel événement, un autre on se retrouve dans une pièce et on se demande : « Tiens, pourquoi suis-je une fois encore la seule jeune femme à participer ? » Toutefois, il existe une autre dimension beaucoup plus positive, qui est devenue évidente quand nous avons entrepris certaines actions, par exemple au moment où le Parity Group s'est fortement mobilisé pour rassembler les gens et trouver des lieux où nous pourrions sortir du cloisonnement dont Khensani a parlé. Il ne s'agissait plus de la salle des photocopies ou de la cafétéria, où les premières discussions avaient eu lieu, mais d'un espace de rassemblement plus grand et plus agréable : la salle 71.1. Un lieu de réunion officiel, situé juste à côté du bureau du doyen, était mis à notre disposition ! Nous nous retrouvions toutes et tous là-bas, nous pouvions nous y exprimer comme bon nous semblait, parler de n'importe quel problème personnel et trouver une oreille attentive. La porte restait ouverte : il suffisait d'entrer pour se joindre au groupe, sans la moindre barrière,

et sortir ainsi de ce système compartimenté qui vous met légèrement mal à l'aise sans que vous puissiez protester.

VERA

Vous avez mis sur pied les premiers Parity Talks – les *9 Points de la Parité* – et insisté pour la création d'une Commission pour la parité et la diversité, qui institutionnalisait vos efforts au sein du département et leur donnait un cadre plus formel. Ces diverses étapes ont contribué à rendre visibles certaines réalités inhérentes à l'école qui, bien qu'horribles, devaient être dévoilées. En un sens, la visibilisation constitue une part importante de votre travail. Ensuite, l'arrivée de la pandémie annonce un autre de ces moments où vos énergies se sont renouvelées. Sans doute d'une manière inattendue : alors que nous étions toutes et tous isolés à la maison, connectés à Zoom à longueur de journée, les Parity Talks de 2020 et 2021 ont mis en lumière une autre réalité, celle d'un réseau transnational où convergeaient de nombreuses écoles portées par le même type d'intentions. Ainsi, dans ce moment de profonde solitude partagée à l'échelle planétaire, ces forums étaient une façon de créer des liens de solidarité. C'est à la même époque que le discours du Parity Group est devenu plus intersectionnel.

CHARLOTTE

Il y a une sorte de consensus selon lequel le Parity Group était à ses débuts un mouvement très majoritairement constitué de féministes blanches. Je m'oppose à cette vision, notamment parce que nous comptions des membres queers dès le commencement. Avec le temps, l'intersectionnalité a peu à peu été mise en avant. La question qui revenait sans cesse était : à quel point notre groupe est-il représentatif de l'institution telle que nous voudrions qu'elle soit ? Au fur et à mesure que tu évolues dans ton propre travail de militante, tu es amenée à remettre certaines choses en question, et tu comprends de quelle façon les perspectives peuvent varier à différents niveaux. Il est bon et important de reconnaître l'aspect de développement personnel que comprend notre travail.

ELIANA

L'intersectionnalité n'était pas un problème prioritaire pour nous, mais elle était déjà présente dans les esprits. Nous avons (et avons encore) toutes et tous des backgrounds ethniques et sociaux très différents, des orientations sexuelles et des nationalités très variées – pour la plupart, notamment, nous ne sommes pas suisses.

QIANER ZHU

Mon travail d'introspection a commencé à la suite de #MeToo, de Black Lives Matter et des polémiques autour de la notion de cancel culture. C'était aussi l'époque des protestations à Hong Kong, de 2020 à 2021. En raison de la pandémie, je passais plus de temps seule, et je me documentais à propos d'une foule de problématiques. J'ai également commencé à réfléchir à ma propre identité. En tant qu'étudiant·e·s étrangers issus de la Chine, au D-ARCH, nous étions toujours cachés dans les coulisses. Nous n'étions pas encouragés à nous exprimer ni à prendre position. J'ai l'impression qu'il en allait de même pour bon nombre d'identités sous-représentées. Voilà le chemin qui m'a menée au Parity Group. J'ignorais ce que je pouvais accomplir en tant qu'étudiante, et c'est alors qu'une camarade m'a dit : « Il faut juste que tu t'y mettes. » Alors j'ai commencé une année plus tard, avec le groupe Sekundos, une initiative de la base dirigée par des étudiant·e·s – un mouvement né à la suite d'efforts collectifs pour la parité, axé sur les expériences de migrant·e·s. Plus tard, j'ai compris que les étudiant·e·s ont un fort pouvoir d'influence dans certains domaines, parce que leur situation au sein de l'institution est moins précaire que celle de la plupart des membres du corps enseignant et des unités de recherche du D-ARCH, qui sont généralement soumis à des contrats à durée déterminée et courent à tout moment le risque d'être renvoyés.

SHRIYA CHAUDHRY

J'ai décidé de rejoindre le Parity Group pendant la pandémie de coronavirus. C'est plus ou moins à cette époque que George Floyd a été assassiné, et il se passait beaucoup de choses au sein même de l'école. Je ne sais pas si vous avez entendu parler de l'affaire de féminicide qui a eu lieu en 2021 à Delhi et du mouvement qui en a découlé – ils ne se seraient sans doute pas présentés comme « féministes », c'était davantage une initiative générale de justice sociale. En fait, il existe des groupes féministes partout dans le monde, mais seulement certains d'entre eux se font connaître sous l'appellation « féministe » – c'est notamment une façon de rendre compte de leur palette identitaire. Quand j'ai intégré le collectif, je souhaitais moi aussi parler davantage d'intersectionnalité et de la différence d'attention accordée à l'époque aux problématiques de genre et à des questions cruciales liées à la diversité ethnique. La raison pour laquelle je n'avais pas intégré le Parity Group avant pour présenter mes propres préoccupations est double : tout d'abord, j'étais choquée par la faible représentation de BPoC (Black and People of Colour) – qui est d'ailleurs à déplorer encore aujourd'hui – parmi les étudiant·e·s et le corps enseignant du département ; en second lieu, j'étais moi-même confrontée à la discrimination. J'avais donc besoin d'un espace où me sentir en sécurité avant de faire le premier pas, avant d'oser aborder des problématiques capitales liées à la diversité

ethnique. Mais globalement, c'est après l'affaire George Floyd que j'ai compris qu'il fallait que je me lance. Quand j'ai rejoint le Parity Group, c'était aussi un moment un peu symbolique, mais je me suis sentie accueillie. J'étais très contente d'y trouver Els, d'ailleurs, qui ne se privait aucunement d'aborder des questions liées à l'intersectionnalité.

QIANER

Si je me souviens bien, c'est l'édition 2022 des Parity Talks, intitulée *Upkeep* (entretien), qui nous a fourni l'occasion de démarrer le groupe Sekundos consacré aux personnes ayant un background de migrant-e. Secundo est le terme typiquement employé en Suisse pour désigner des individus appartenant à une deuxième génération de migrant-e-s, qui ont grandi en Suisse mais possèdent des racines culturelles ailleurs aussi. Cette initiative est née d'un constat : les personnes BPoC n'avaient pas le loisir de pratiquer leur identité secondaire au sein de l'institution ; au contraire, elles devaient tout faire pour essayer d'être suisses. Le groupe Sekundos nourrissait l'objectif de permettre la reconnaissance de ces identités dans les espaces publics et d'entretenir les différences au sein de l'institution. À l'occasion des Parity Talks de 2022, nous avons organisé un atelier d'écoute ouvert au public : *Musical Picnic – Listening to Identity Morphologies* (Pique-nique musical – à l'écoute des morphologies de l'identité). À un moment donné, nous avons passé un *adhan* – l'appel à la prière dans la religion musulmane – à plein volume dans l'open space du département, et ce fut un moment très fort. Il faut que ces différences soient reconnues, et même célébrées.

KHENSANI

Bien que ce soit lors de l'édition 2020 en ligne des Parity Talks, *Actions and Accountability* (actions et responsabilité), que je vous ai tout-e-s rencontrés, j'aimerais me pencher sur ce que Qianer a dit à propos de l'édition 2022. Je me souviens très clairement de la discussion finale, à l'occasion de laquelle les membres des différentes initiatives grassroots nées au sein du D-ARCH à la suite du Parity Group – Sekundos, Querformat, etc. – ont pu échanger leurs points de vue. Une fois encore, ce fut un moment de prise de conscience : voir tous ces groupes parler d'intersectionnalité, chacun à leur manière ! Il avait suffi que nous nous rencontrions lors d'un événement consacré à une pluralité de questions urgentes – les Parity Talks, organisés par le Parity Group – pour que ces échanges aient lieu. J'avais lu que la priorité du Parity Group au moment de sa formation était bien spécifique : s'attaquer à la question de la dynamique des genres au cœur de l'institution. Or bien sûr, puisque l'institution en question, le D-ARCH, jouit d'une renommée internationale et attire des étudiant-e-s des quatre coins du monde, elle n'a pas d'autre choix que de tenir compte du changement

de paradigme et de s'ouvrir par conséquent à des manières différentes de voir le monde. Je crois que c'est pendant les Parity Talks de 2022 que les esprits ont commencé à prendre conscience de cette urgence, portés par un nouvel effort visant à inclure et célébrer la multiplicité d'existences au sein du D-ARCH.

ELM

Je souhaite revenir sur #MeToo, l'époque où le mouvement a explosé et ce sentiment que nombre d'affaires étaient restées en suspens au sein de l'école, comme je l'ai évoqué tout à l'heure. Il y a eu un moment décisif, pour moi : le jour où nous avons organisé une présentation publique du rapport *Engage D-ARCH* – une étude du département menée par une entité externe, Engagement Arts, un mouvement belge qui lutte contre le sexisme et l'abus de pouvoir dans le domaine des arts et du design. On pouvait enfin parler haut et fort de ces problèmes et être entendu-e. Bien sûr, la politique de pure forme reste un problème, mais j'ai l'impression que de réelles opportunités de changement sont en train de s'ouvrir à l'heure actuelle, que de plus en plus de personnes s'informent et échangent à propos de ces problématiques et que des gens déploient de véritables efforts en vue de faire évoluer la situation. À mes yeux, le rapport *Engage D-ARCH* a constitué un vrai tournant.

AMY

Les Parity Talks ont beaucoup évolué au cours des éditions. Ils ont fait office à la fois de colloque académique et d'appel aux armes et ont également permis de développer un réseau de connexions entre différentes institutions. L'édition 2022 fut vraiment un moment de célébration. Il y avait quelque chose de différent dans l'air, et c'était très agréable de pouvoir se dire : « D'autres pôles de l'école sont en train d'accomplir un gros travail de leur côté aussi, finalement. Nous n'avons pas besoin de tout faire nous-mêmes aujourd'hui, dans l'urgence. Nous pouvons célébrer le fait que de nombreux autres groupes sont en train de mettre sur pied des démarches ingénieuses autour des thèmes du genre, de la diversité et de l'inclusion. » Nous avons également passé un moment très agréable lors de la discussion finale. Tout le monde a pu présenter l'activité de son groupe, expliquer de quelle communauté son collectif se voulait le porte-parole et quels étaient ses objectifs. Cela nous a permis de constater que d'autres espaces moins exclusifs existaient en dehors de notre groupe, phénomène remarquable dans une institution à majorité blanche. C'était un plaisir de voir ces collectifs s'approprier l'espace qui leur était nécessaire et prendre la parole pour exprimer leurs inquiétudes.

BLANKA MAJOR

Actuellement, les Parity Talks sont en train de se transformer à nouveau. Lors de la dernière édition, le changement provenait des

initiatives grassroots nées au sein de l'école ces dernières années après la formation du Parity Group. Et maintenant, la plateforme évolue à nouveau, parce que nous essayons depuis quelque temps d'amener les Parity Talks dans les studios, au cœur de la pratique quotidienne de l'enseignement. Les gens se montrent très ouverts à cette initiative. Certaines propositions d'atelier émanent même des chaires d'enseignement. J'ignore si cela renforce ou affaiblit le mouvement, mais une chose est certaine : ces problématiques font partie des programmes, ce qui ne peut être que positif. Voilà pourquoi, cette fois-ci, le rôle des Parity Talks sera une fois encore différent : après la prochaine édition, la pratique consistant pour chaque studio à consacrer un moment, voire une journée entière, à des problématiques liées à la diversité et à la parité deviendra peut-être monnaie courante.

CHARLOTTE Cette question concerne tous les mouvements grassroots. Quand un collectif devient une entité établie, il court le risque que l'institution le récupère et l'utilise comme écran de fumée. Il y a cinq ans, aucune chaire ne se montrait disposée à entreprendre la moindre action concernant ces problématiques. Aujourd'hui, le discours a changé : être ouvert à la diversité des genres fait très bonne impression. Ainsi, il est beaucoup plus facile de s'engager aujourd'hui : avant, c'était une entrave à ta carrière ; maintenant, c'est un plus. Et nous observons clairement ce phénomène au D-ARCH, c'est un fait.

TORSTEN Une autre conséquence réjouissante qu'on observe depuis quelques années, c'est que les gens connaissent beaucoup mieux ces sujets, notamment les étudiant-e-s. Quand nous avons commencé, le besoin de former les gens à ces questions était une évidence. Il s'agissait pour nous de réveiller les consciences au sein du corps enseignant — professeur-e-s, enseignant-e-s, assistant-e-s, etc. — dans l'espoir que celui-ci transmettrait ses connaissances aux étudiant-e-s. Or, depuis quelque temps, on constate le phénomène quasi inverse. Désormais, les gens sont beaucoup mieux formés à ces questions : ils se documentent en commun et apprennent aussi les uns des autres. Certains des professeur-e-s et des enseignant-e-s arrivés à l'école depuis moins longtemps démontrent par ailleurs une volonté de créer des espaces où nous pouvons nous instruire ensemble. Et donc, je ne peux que remercier toutes ces personnes qui, au sein du corps étudiantin, font bouger les choses. Elles sont épatantes. Tous ces groupes, comme Sekundos ou Querformat, accomplissent un travail impressionnant en promouvant le débat autour de ces questions. Dans quelle mesure les étudiant-e-s sont-ils désormais le moteur du processus ? Je suis curieux de voir comment les choses évoluent. En outre, puisque la génération d'étudiant-e-s

qui se sont mis à se former à ces problématiques par eux-mêmes durant la pandémie — comme tu l'as souligné, Qianer — sont maintenant en train de quitter l'école, je me demande si certain-e-s d'entre eux vont revenir en qualité d'assistant-e-s — comme ce fut ton cas, Blanka — et poursuivre le travail au sein d'un poste d'enseignement ou de recherche.

CHARLOTTE Eliana a évoqué l'engagement féministe que notre école a connu, cette sorte d'épiphanie qui s'est répandue aux quatre coins de l'institution. On voit bien que certains de ces changements démographiques, survenus à différents niveaux de la pyramide hiérarchique, ont affecté les projets et les programmes, ce qui a permis simultanément la création d'un espace de dissidence. Un lieu où exercer sa différence, où aborder des problèmes et tout ce qui provoque un sentiment d'inconfort. Cet endroit existe, à présent : chacun-e peut y lancer des initiatives, s'adresser à l'institution et même demander des fonds pour leur mise en place. Aujourd'hui, il s'agit à la fois de préserver cet espace et d'aller de l'avant. Par exemple, nous n'avons jamais parlé de la pratique du métier. À quel point le travail accompli au sein de l'institution de formation se répercute-t-il sur les studios d'architecture ? La question reste ouverte.

SHRIYA Il faut également préciser que ce sont toujours les mêmes personnes qui sont dans ces groupes. Ces gens accomplissent un énorme travail (gratuitement), je tiens à le relever.

QIANER Je suis d'accord avec Shriya. Pour rester un minimum crédible en tant qu'étudiant-e, tu dois répondre aux attentes de l'école en matière d'excellence académique en plus du travail fourni en tant qu'activiste. Cela étant dit, il faut admettre qu'avoir le temps d'accomplir un travail d'activiste, c'est déjà un privilège.

ELS Le point que soulèvent Shriya et Qianer est important, mais ne sous-estimons pas l'influence et le pouvoir que nous avons eus et continuons d'avoir. Au moment où je vous parle, un code de conduite est en cours de rédaction en collaboration étroite avec le bureau du doyen et la professeure An Fonteyne — qui, comme nous, travaille sur ces questions depuis de nombreuses années. Le premier jet de ce document stipule que chacun-e au sein de l'école est tenu de s'informer à propos du racisme et que tous les studios doivent vérifier auprès des individus de chaque classe pour s'assurer que les travaux exigés sont faisables pour tout le monde, aussi bien du point de vue de l'agenda que des finances. Le code de conduite précisera également que nous ne pouvons ni confier ni accepter des tâches bénévoles ou sous-

payées, aussi bien à l'école qu'à l'extérieur. Ainsi, ces mesures obligent même les professeurs à adhérer à un code de rémunération et de conduite équitables, ou du moins à en tenir compte dans leurs pratiques. Je ne dis pas que ce code changera tout, mais le fait qu'en ce moment même un doyen soit en train de consigner ces exigences par écrit, de leur donner valeur de code de conduite contraignant pour chacun-e, est déjà remarquable en soi. Cette réussite, nous la devons au travail émotionnel, physique et intellectuel qui a été abattu au fil des ans – par un nombre limité d'individus, effectivement. À mes yeux, rien que le fait qu'une telle démarche soit en cours à la minute où je vous parle, qui plus est à un tel niveau hiérarchique, est stupéfiant.

VERA

Dans quelques années, le Parity Group aura 10 ans, et cela mérite d'être célébré! Comment le collectif vous a-t-il transformé-e-s? Est-il vrai que les acquis gagnés dans les divers domaines concernés sont fondamentalement précaires et que le travail repose encore et toujours sur les épaules du corps intermédiaire et des étudiant-e-s? Un ensemble de tâches effectuées à titre bénévole, bien entendu. En même temps, de nombreuses réussites sont encore possibles. Comment voyez-vous l'avenir en termes d'opportunités? Et quel héritage pourrait laisser le Parity Group, selon vous?

BLANKA

À la lumière des ateliers et des groupes estudiantins qui se sont mis en place lors des derniers Parity Talks, j'ai le sentiment que la plateforme, le forum que nous avons créés sont des outils toujours plus puissants. Si le Parity Group devient un lieu d'accueil plus vaste pour des initiatives, un instrument que l'on puisse s'appropriier, alors chacun-e pourra l'utiliser, l'améliorer, le transformer et le façonner. Le collectif deviendra ainsi une valeur durable, un forum qui restera ouvert, permettant ainsi aux personnes d'avancer dans les causes qui leur tiennent à cœur. C'est l'évolution que je souhaite au Parity Group. C'est peut-être aussi pour cette raison que je suis là. Nous avons entre autres évoqué la colère, tout à l'heure. Je ne suis pas vraiment en colère. J'ai beaucoup d'espoir – l'espoir que, si nous maintenons la discussion et poursuivons nos efforts, nous créerons des opportunités d'agrandir notre groupe et amènerons de nouveaux changements; l'espoir que nous garderons le cap. J'ai l'impression qu'il y a beaucoup de gens, un grand nombre d'étudiant-e-s qui veulent de l'action. C'est une excellente chose, parce que ces personnes doivent être prêtes pour le moment où elles quitteront l'école: il leur faudra alors mettre le turbo et avoir les moyens d'exiger les transformations qu'elles

souhaitent voir se mettre en place. Après avoir obtenu mon diplôme, j'ai eu la sensation que le monde était nettement plus rude que l'école, aussi en matière de genres. C'est seulement alors que j'ai compris une chose: «O. K., je suis une femme qui a des projets, mais personne ne va me demander d'entreprendre quoi que ce soit. Je vais devoir soit me tourner vers quelqu'un, soit me débrouiller toute seule.» C'est un combat que je dois mener encore aujourd'hui. Le fait d'avoir une plateforme qui habilite les gens à dire ce qu'ils ont à dire, contribuant ainsi à produire de la connaissance, c'est un puissant outil en soi. J'espère que le Parity Group pourra continuer de fournir un tel espace d'expression. Je nourris à la fois la conviction et l'espoir que la situation est en train d'évoluer et qu'elle continuera de le faire.

ELIANA

Je souhaiterais que la notion d'évaluation soit prise au sérieux. Par exemple, si nous mesurons les progrès en termes quantitatifs, combien parmi les prix les plus importants de l'EPFZ ont-ils été décernés à des femmes depuis 2015? Observe-t-on un progrès par rapport aux années précédentes? Le nombre de femmes qui préparent une thèse de doctorat a-t-il augmenté? Combien de femmes dirigent actuellement des projets de recherche? Combien de professeures l'école compte-t-elle aujourd'hui? Ces questions sont très concrètes et capitales. Il ne fait aucun doute que les plateformes de discussion sont une bonne chose, et qu'elles constituent un lieu sûr pour de nombreuses personnes et problématiques, mais elles ne changent rien au niveau institutionnel. Nous restons en quelque sorte une minorité. Une minorité qui a des préoccupations et agit, certes, mais j'aimerais aussi pouvoir mesurer les conséquences concrètes.

QIANER

Le Parity Group me fournit un lieu et une communauté pour agir au sein de l'institution. D'une certaine façon, c'est un exercice de design architectural: tu dois transposer ton intention profonde sous la forme d'un atelier ou d'un événement, et ce n'est pas facile à faire.

SHRIYA

En œuvrant pour le Parity Group et les Parity Talks, je me suis mise à réfléchir en continu sur les manières de transformer les discours en actes, en action: ateliers, documentation, n'importe quelle activité concrète, pas seulement des paroles (bien que celles-ci, tout comme nos échanges, soient tout aussi capitales).

KHENSANI

Le Parity Group m'a donné les moyens de prendre une part plus active au sein de l'institution. On lui doit beaucoup. Quand une personne te dit la vérité ou te montre qui elle est vraiment, il faut la croire, comme disait

Maya Angelou. Notre collectif a mis en lumière les problèmes qui existaient en la matière, fonctionnant par conséquent comme un mécanisme de dévoilement. Legacy Russell a abondamment écrit sur le sujet (dans son livre *Glitch Feminism*). C'est un dispositif qui permet de révéler les dessous d'une machinerie et interrompre son fonctionnement afin de créer l'occasion de formuler une exigence : « Si vous voulez qu'elle redevienne opérationnelle, nous devons apporter les modifications nécessaires pour la rendre utilisable par quiconque souhaite en faire usage. » Ce qui m'amène à une des questions posées : « Comment est-ce que je vois le futur du Parity Group ? » Nous sommes une école. Nous devons nous poser des questions telles que : « Où réside la joie dans l'apprentissage ? Comment assimiler des notions ? Comment mettre à jour les instruments d'apprentissage ? Qui apprend ? Qui enseigne ? Qui dévoile des réalités pour permettre de s'attaquer aux problèmes ? » Le Parity Group s'est beaucoup penché sur les conditions de travail et d'apprentissage qui règnent à l'école, mais il est également une source d'inspiration dans la mesure où il permet d'entraver le système et de dire : « Vous devez apprendre de nouvelles façons d'exister pour rester cohérent et bâtir un environnement où les gens puissent être eux-mêmes. » Par ailleurs, je m'intéresse à la notion de redistribution : au fait qu'il est possible de recevoir des fonds et de trouver un moyen de transformer cela en un réseau durable. Ce qui est également magnifique, avec le Parity Group, c'est qu'on y trouve toujours quelqu'un. Comment faire pour que cela ne devienne pas un événement isolé et fortuit ? Comment faire en sorte que le collectif soit reconnu et soutenu ? À ce titre, la création d'un code de conduite est une merveilleuse nouvelle. Un autre point que je voulais soulever, c'est que tout collectif court le danger de se désagréger à cause de conflits internes. Pour éviter de tels incidents, il faut rester ouvert — et particulièrement à nos différences. Le fin mot de l'histoire, pour moi, c'est la joie, le plaisir de vivre ces processus aussi souvent que nous le pouvons et partout où l'opportunité se présente. Cela donne beaucoup d'énergie. Vraiment, c'est exaltant : on peut y puiser des manières différentes d'apprendre et de s'engager pour bâtir un monde où la joie est possible.

TORSTEN

Le Parity Group a beaucoup fait pour moi. Il m'a changé. Il a fait office de professeur à bien des égards. Il m'a appris que je pouvais être politisé en tant qu'enseignant, que ce type de démarche avait toute sa place. J'ai aussi compris que j'ai un certain pouvoir sur ce qui se produit dans la salle de classe et sur la façon dont les conversations se déroulent. Qui peut prendre place à la table des discussions, ce type de questions : j'ai une influence là-dessus. Bon nombre des savoirs que j'ai acquis touchent aux domaines organisationnel et administratif, mais avant toute chose à l'éthique. Ce travail implique des joies

et des défis, on apprend à animer des conversations qui peuvent être source de divergences ou de désaccords, à reconnaître ces derniers et en tenir compte tout en étant capable de faire avancer le débat. Pour moi, cette dimension s'est avérée essentielle et cruciale en cela que j'y ai gagné en courage : celui d'accomplir, et tant que personne gay, un travail de recherche sur des sujets queers, et de transmettre cela à mes étudiant·e·s. J'ai aussi dû prendre des risques. J'étais la première personne dans ma famille à fréquenter le monde académique et y poursuivre une carrière au sein de nombreuses institutions de renom où il est facile de ne pas se sentir tout à fait à sa place. Si par-dessus le marché on est militant, voilà qui comporte des risques, non, si déjà on est vulnérable et qu'on cherche la sécurité et la stabilité ? Il m'a fallu beaucoup de temps pour apprendre tout cela. J'ai dû attendre d'avoir un certain âge pour retrouver ce sentiment d'être moi. Cela a énormément compté pour moi.

CHARLOTTE

Le Parity Group m'a énormément apporté, notamment un savoir-faire très concret dans divers domaines : j'ai beaucoup appris sur les structures hiérarchiques, sur les stratégies à adopter si l'on veut des résultats, sur les personnes qui sont au cœur des prises de décision, et enfin sur les niveaux où l'on peut intervenir dans la hiérarchie pour vraiment changer la donne. Le moteur a toujours été celui-là : le changement. Cela vient probablement de mon amour de la discipline et de mon désir de la voir évoluer pour toujours garder sa pertinence. J'ai aussi une immense gratitude à l'égard de toutes celles et tous ceux qui ont joué un rôle important, à un moment ou un autre, et qui ont donné de leur temps à l'aventure Parity Group. Parmi les richesses que j'emporte avec moi, je tiens à citer un aspect qui a toujours beaucoup compté à mes yeux : l'essentiel du travail est fait à titre bénévole, et toujours avec beaucoup d'émotion. Il s'agit de prendre soin d'autrui, au fond, et de rien d'autre. Je fais très attention à garder cette dimension en mémoire — pas forcément comme s'il s'agissait d'archiver une information, mais plutôt comme une question qui devrait rester ouverte : comment acquérir de nouvelles connaissances qui soient utiles pour poursuivre le travail accompli ? Voilà d'où est née l'idée du Parity Front, sorte de ramification du Parity Group : rassembler des groupes militants afin d'instaurer des changements et apprendre des autres. Il s'agit d'un vaste réseau de solidarité qui réfléchit en termes de durée : est-ce que tous ces groupes vont survivre ? Pour combien de temps ? À ce titre, j'espère que l'héritage laissé consistera en un ensemble de mécanismes destinés à garantir la longévité de nos collectifs et permettre d'en découdre avec des institutions dont on peut dire que le temps joue en leur faveur. Parce que la bataille est loin d'être gagnée, et que de toute évidence il reste beaucoup de travail à abattre. C'est un travail épuisant. Il m'arrive de me demander : « Pourquoi

est-ce que je continue?» La réponse est simple: nous avons de l'espoir. Les changements sont indiscutables. Est-ce seulement le Parity Group qui en récolte les lauriers ou, au contraire, assiste-t-on à un changement global et radical dans les discours? La question reste ouverte. Mais un fait est certain: les progrès sont là. Ce qui prouve que le travail accompli jusqu'ici a porté ses fruits.

ELS

Si je devais imaginer l'héritage que le Parity Group est destiné à laisser aux générations futures, je dirais que l'amour, l'humour et une profonde solidarité constituent nos principes de fond. Les transformations qui étaient au cœur de nos préoccupations au sein même des programmes, et qui le sont encore, sont déjà en train d'avoir lieu. Je dirais même que cela a toujours été le cas; il s'avère juste que nous ne les voyions pas, que nous n'entendions pas ces voix, que nous ne réfléchissions pas à toutes ces expériences de vie individuelles. Pourtant, elles sont là. Par conséquent, je pense que la lutte ne devrait pas se réduire aux problématiques sur lesquelles nous devons nous pencher, mais qu'il nous faut également nous demander pourquoi, comment et pour qui nous œuvrons. Le projet du Parity Group pour l'avenir est d'ordre institutionnel. Il s'agit d'ouvrir un espace et de s'assurer de sa durabilité pour celles et ceux dont les voix ne sont pas entendues. Ensuite, le reste du contenu suivra naturellement, parce qu'il est déjà là.

AMY

Je dois tant au Parity Group! Le réseau de connexions qu'on a pu établir grâce aux Parity Talks et aux rencontres, tous ces liens tissés avec d'autres écoles et institutions sont inestimables. Charlotte a parlé des connaissances acquises en matière de fonctionnement des institutions; ce travail m'a vraiment beaucoup plu: étudier comment modifier certaines motivations et intentions au sein de l'institution. Ou comment y trouver des gens – qu'il s'agisse d'étudiant-e-s ou non – qui ont un problème, qui sont prêts à s'adresser à toi. Se montrer capable de les aiguiller avec compétence. Créer tous ces processus, aussi bien grâce aux connexions dont je viens de parler qu'en procédant par tâtonnement, c'était un exercice passionnant. Quant au futur du groupe, mes camarades viennent de donner une foule de pistes très pertinentes. Toutefois, il y a une question-clé dont nous n'avons pas encore vraiment discuté: l'argent. Pour l'instant, nos activités sont financées par le D-ARCH. Nous avons les fonds nécessaires pour inviter des intervenant-e-s à nos rencontres et organiser des repas. Un immense progrès serait accompli si celles et ceux qui donnent de leur temps pour réaliser les tâches de base pouvaient être rémunérés. Ce serait une façon judicieuse de reconnaître l'importance des recherches que nous menons, de l'enseignement que nous dispensons, du travail que nous accomplissons.

PARITY GROUP

Lancé en 2014 au sein du D-ARCH par des enseignant-e-s du corps intermédiaire, le Parity Group s'est peu à peu établi comme un lieu où les débats et les actions sont possibles, et cela dans divers domaines, qu'il s'agisse de questions liées à la parité, à la diversité, aux inégalités ou à la critique institutionnelle ainsi qu'un réseau au sein de l'institution éducative que représente l'EPFZ. C'est aussi une centrale d'aiguillage et un point de rencontre pour les divers acteurs de l'école: corps étudiantin, assistant-e-s, enseignant-e-s et professeur-e-s qui souhaitent privilégier ces questions fondamentales. Le forum offert par les Parity Talks, devenu un événement incontournable du calendrier de l'architecture suisse, contribue à faire avancer le débat en matière de diversité et d'inclusion au sein de la communauté d'architectes. Les résultats de la première édition des Parity Talks ont permis au Parity Group de compiler et lancer les *9 Points de la Parité*, une liste stratégique de mesures conçues pour améliorer l'équilibre des genres au sein du D-ARCH. Ces principes ont abouti à la création d'une Commission pour la parité et la diversité, organe officiel, ainsi qu'à une exigence de parité dans les critères de sélection des membres du jury, des intervenant-e-s externes et des personnes fraîchement engagées. Cette approche inclusive a également influencé les réunions des studios ainsi que les thématiques abordées en séminaire. Le Parity Group n'a jamais cessé de promouvoir une variété de formats et d'événements consacrés à la parité et à la diversité à l'EPFZ. L'engagement et les efforts constants du Parity Group ont bouleversé le département d'architecture. Les effets du travail accompli se font sentir partout dans l'école

et s'étendent non seulement à la communauté architecturale dans son ensemble, mais aussi à d'autres institutions éducatives en Suisse et à l'étranger: marchant dans les pas de leurs prédécesseurs zurichoïses, ces institutions ont lancé leurs propres initiatives liées à la parité et à la diversité. Le Parity Group est l'un des premiers collectifs à avoir donné l'exemple: les mouvements grassroots peuvent prospérer et avoir un impact sur des institutions de grande ampleur. Le groupe, qui a toujours promu les réseaux de solidarité et d'intérêts partagés, a changé à tout jamais le débat autour des questions de parité et de diversité au sein du D-ARCH et au-delà.

VERA SACCHETTI

Vera Sacchetti est critique et curatrice de design basée à Bâle. Elle est spécialisée en architecture et design contemporains et remplit de multiples fonctions dans les domaines de la curation, de la recherche et de l'édition. En plus de son intérêt de longue date pour les questions de genre et de diversité, sur lesquelles elle a travaillé en tant que membre du projet *Foreign Legion*, elle est actuellement coordinatrice de programme au sein de l'initiative de recherche multidisciplinaire *Driving the Human: Seven Prototypes for Eco-social Renewal* (2020-2023), qui encourage la recherche transdisciplinaire en matière de futurs durables. Enfin, elle est la co-initiatrice de la plateforme *Design and Democracy* (depuis 2020), qui cartographie les intersections et les superpositions entre le domaine du design et les pratiques et systèmes démocratiques. Sacchetti enseigne à la HEAD Genève. En 2020, elle a rejoint la Commission fédérale de design.

Seeds of Dissent

The Parity Group in conversation with Vera Sacchetti

The grassroots initiative Parity Group was born at the heart of the Department of Architecture (D-ARCH) of the ETH Zurich, out of frustration, dissatisfaction and anger. Discussions began in 2014 among a group of junior teaching staff and research assistants – mostly foreigners – who were united in their belief that things had to change. Faced with an educational institution built on long-standing patriarchal traditions, opaque procedures and regulations, and strongly hierarchical power dynamics that privileged older, cis-gender, white men, the group was determined to put parity and gender themes on the department's agenda.

The initial meetings – organised via email and conversations between classes, in one another's offices, the copy room, or even the cafeteria – led the group to take a petition for parity themes to be included in the D-ARCH to the Departmental Conference in 2015. This marked the birth of the Parity Group, pragmatically named to identify its main cause. The next step, in 2016, was to establish the Parity Talks, a symposium devoted to diversity and gender equality that has since been funded by the D-ARCH, and held annually on March 8 – International Women's Day.

On a cold morning in January 2023, I met with the Parity Group in a neutral setting in Zurich, outside the institution where it originated, to reflect on the many milestones in the collective's history. From founding members to present students and those in-between, the conversation gathered three generations of Parity Group members. The dialogue flowed with openness, allowing for diverse perspectives and hopes to be shared. Nor did anyone shy away from talking about the difficulties and struggles the group has faced over the years. As the conversation ended and we left the room that morning, the overwhelming feeling was one of joy and serenity, for the time is ripe for change – and the work of the Parity Group has only just begun.

VERA SACCHETTI

Some of you have been part of the Parity Group since the very start. Where were you when the collective took its first steps?

ELIANA PERROTTI

I had been working at ETH for 20 years as a researcher – on gender topics, in fact, and yet it was still very uncomfortable, as the institution always put up a lot of resistance to that kind of work. Women working at the ETH before my time had made many efforts to establish studies on the history of women in architecture, but with limited impact

and outcomes. So, the challenge, for me, was to find the energy to try, once again, to do something.

TORSTEN LANGE My first contact with the Parity Group was through an email sent out in spring 2015, I think, asking colleagues to sign a petition and have a conversation about questions of gender parity, equity, diversity, and so on, within the department. One incentive to take part in that initiative was the opportunity to connect socially with other members of D-ARCH. After that, things moved very quickly: in spring 2016, the first Parity Talks happened and I became more involved in the group.

CHARLOTTE MALTERRE-BARTHES Anger definitely fuelled many of those earlier moments. All-male panels were completely normal back then. And not only that – the topic of parity and diversity was simply not on the agenda at all. Complaints were not taken seriously; the situation was grave. I don't actually know how the first members got together, but certainly the first question was, "How do you find equally angry people?" Out of that came strategic discussions, and the Parity Talks were the second major step. In retrospect, a lot of what happened looks like textbook grassroots organising, but actually it was all just very intuitive. And one thing about our motivation back then: the D-ARCH was a hostile institution – hostile to junior staff, to women, to foreigners, basically to anyone who did not match the classic profile. A lot of the work went into just trying to make that institutional space liveable, into building solidarity. And so, the group began as a support network, a place to rant while trying to move forward. It's incredible how it has developed into something so productive.

VERA What was the serendipitous moment that made this initiative succeed where others had failed? And how did that lead to the first Parity Group milestone, namely the Parity Talks – which has since then become an established annual forum?

CHARLOTTE Something important in making it happen was that the collective worked in parallel with the individual. It was always about being a group. There were 8 or 10 of us in the core group, and 20 at most, when it came to organising the events. But then, there was also the individual, whose commitment was not anonymous; people who were willing to stick their neck out, to make a stand at the department conference and say that gender and diversity were not being addressed, and to demand a vote to change that.

TORSTEN Also very important were the external factors, both on the national level, within the discipline and the profession in Switzerland, and on the international level. That produced a lot of leverage, and a lot of practical help. It was super refreshing to be able to talk to colleagues in other schools who had already gone through similar processes. From the start, the Royal Institute of Technology (KTH) in Stockholm was an important point of connection for us, and a role model. Women from there were involved as guest speakers in the first Parity Talks, and that was major: the architectural theorist and philosopher Hélène Frichot came, for example. Other guests included Mary Pepchinski, professor of architectural theory, and Martha Thorne, director of the Pritzker Architecture Prize. These important voices, who had already done extensive work on gender topics, amplified what was going on and lent legitimacy to the whole endeavour.

ELIANA At the time of these initial efforts, we worked on several levels to form the group itself, and other things as well. For example, we developed an agenda, the *9 Points for Parity*. That is, we began to hone the profile of our group, and to demonstrate scientific competence. The Parity Talks became a stage for the best in international gender research, enabling us to lay claim to the level of academic excellence and scientific status of which the ETH is so proud.

TORSTEN The first two Parity Talks were very active, super engaging. And then in the third year, we hit a slump. The third Parity Talks were a very small affair, with a group of 10 to 15 people organising and speaking at the event. I remember Katia Frey and Eliana presenting their research in the "Rote Hölle", a small public events space at the D-ARCH on the ETH Hönggerberg campus ... At that point it was much more of an internal affair, and a moment of exhaustion, too – we called it "parity fatigue". And then, in 2017, #MeToo really kicked off. Shortly afterwards, in 2018/19, there was a sexual misconduct case that rocked the entire school and was widely discussed in the press, and that fired the whole thing up again. This was also the tokenistic moment when the school acknowledged that something had to be done.

CHARLOTTE Tokenistic, because the management put forward our work to show it had someone already working on these issues. Which was something we could use to our benefit, but we were being exploited, too.

ELIANA On the other hand, there were personal consequences to all of this. A few years after the founding of the Parity Group, I submitted a

funding application to the Swiss National Foundation (SNF), for my research on Flora Ruchat-Roncati, the first woman professor at the D-ARCH, or at the entire ETH, in fact (she was appointed in 1985!). The department was initially against my choice of topic but I fought back and they ended up allowing me to do the research, but kept on raising obstacles and causing difficulties in all aspects of the work. And after that, I had to leave the school.

VERA You knew, from the beginning, that you wouldn't find support within the institution. It was important to try to find voices from outside, so you could project the work you were doing to a wider audience.

ELIANA We were acutely aware that we had no allies within the ETH. Not even one professor. So, in order to force the D-ARCH to take a public stance on these issues, we had to organise an external platform, which we did by using the press and our connections with international researchers.

CHARLOTTE From the very start, we were a group with an agenda. It was never an extracurricular activity. We were a militant group from the get-go, first on the inside, and then also outside the institution, fully aware that by attracting public attention to the issues we could force the school to act.

TORSTEN In a way, we worked strategically and tactically with the two things that are most precious and important to the D-ARCH and the ETH, namely, academic excellence and a good reputation. We used these to our advantage, or rather, to advance our cause. On the one hand, we showed how not taking these issues on board would put the school's reputation at risk. And on the other, we demonstrated the relevance of gender in research and on the curriculum. As Eliana has said, there was scientific credibility to these issues. Gender and its effects have been researched for decades already but the department was simply unwilling to recognise that fact.

VERA This moment of collective exhaustion, at the time of the third Parity Talks, coincided with the arrival of #MeToo and the scandal at the school. Although some of the initial members had left the school by this point, these events served to spur on the work, which was now continued by the second generation of Parity Group members.

CHARLOTTE #MeToo did shock a lot of people, but for a lot of other people, it was simply, yeah, that's how it is, that's how bad it is, even if you are only now finding out about it. What happened at D-ARCH forced the school to address its own problem, but also to see it as symptomatic of the broader situation. It made visible what that school environment fostered, namely predators and people who feed off the power structures in the worst possible ways. And the school had to face that. A yearly conference on parity was obviously not enough.

KHENSANI JURCZOK-DE KLERK In retrospect, that was an important moment for me personally: the revelation of a whole system of toxicity. It showed a few of us that we weren't alone in it – contrary to what institutions make us believe, through entrenched institutional memory loss, among other things. When people leave the institution, everyone just goes on with their daily business; and while within it, everyone is kept apart. This still happens in the form of siloed chairs. So, even if it was a really difficult time, it was also a good moment to begin forging a sense of community, to discover that we can speak about intersectionality and diversity without feeling isolated. This also brought relief.

ELS SILVRANTS-BARCLAY It was a moment when the solidarity grew. But let's not forget that certain professors implicated in this moment are still working at the institution. There are still unresolved aspects of that phase that was traumatic for a lot of people involved, because it wasn't handled well. Sure, it heightened the urgency, but it's still unresolved. It brings to mind what the feminist writer and scholar Sarah Ahmed says: that with every complaint, new complaints arise about the way the initial complaint is (mis)handled.

AMY PERKINS I want to mention the other side. There's obviously the side of witnessing things or, typically, of being in rooms where you feel like, "Oh, why am I yet again the only young woman sitting here?" But there's the other side of things, too, which is much more positive, and became manifest in actions such as when the Parity Group actively set about bringing people together and finding places where one could get out of those silos. That's no longer the copier room or the cafe, where initial conversations took place, but a larger, nicer space where we all can meet. Room 71.1. The Dean's office. We all meet there – it's an official meeting room, adjacent to the Dean's office, that was made available to us – and there you can say whatever you want, talk about whatever issues you have, and also be heard. It's also somewhere where the door is open; you can just walk in and join in, without barriers, and get out of this siloed system where you feel slightly uncomfortable but don't manage to say anything.

VERA

You developed the initial Parity Talks, the *9 Points for Parity*, and you also pushed for the Parity and Diversity Commission, which institutionalised your efforts within the department in a more formalised way. All of these steps contributed to making visible realities within the school that, even if they are awful, need to be exposed. Making visible is, somehow, a major part of the work. Then, the arrival of the pandemic heralds another moment of renewed energy, in a perhaps unexpected way. When we were all alone at home, connected to Zoom the whole day long, the Parity Talks in 2020 and in 2021 made something else visible: they made visible a transnational network, where several different schools came together, sharing similar intentions. So, in this moment of profound loneliness that was experienced on a planetary scale, these forums became a way of building solidarity. At the same time, the discourse of the Parity Group became more intersectional.

CHARLOTTE

With Parity, there's an understanding that this was a very white feminist movement in the beginning. But I object to that reading, because, for instance, queer members were there from the very start. Over time, intersectionality came progressively to the fore, the persistent question being how representative is the group of what we think the institution should be. As you grow into your own militant work, you also question things, and you see how perspectives can change on several levels. It's important and good to recognise the growth that is part of this work.

ELIANA

Intersectionality was not the priority issue, but it was there already. We all had (and have) a variety of racial and social backgrounds, sexual orientations, and nationalities – primarily non-Swiss.

QIANER ZHU

My self-reflection began in the wake of the #MeToo discussion, Black Lives Matter, Cancel Culture, and the protests in Hong Kong happening at the time, from 2020 to 2021. Because of the pandemic, I spent more time alone, and I was educating myself on a lot of issues. I also started to reflect on my own identity at that time. As foreign, Chinese students at D-ARCH, we were always hiding behind the scenes and were not encouraged to speak up or make a stand. I feel it was the same for many other underrep-

resented identities. And this was the path that led me to the Parity Group. I was not so sure what I could do as a student, but then another student told me: "You just have to start." So, I started one year later, with the Sekundos group, a student-led grassroots initiative born out of the parity efforts and centring migrant backgrounds. I later realised that students actually have a lot of leverage in doing certain things, because students have a less precarious situation in the institution than most of the D-ARCH research and teaching staff – who are generally hired on temporary contracts and can quite easily be dismissed.

SHRIYA CHAUDHRY

I decided to enter the Parity Group during the coronavirus pandemic. This was around the time when George Floyd was murdered, but also a lot was going on within the institution. I don't know if you have heard of the 2012 Delhi femicide incident. The movement that came after that in Delhi – they wouldn't have called themselves feminist, but it was more like a social justice movement. In fact, there are feminist movements all over the world, but they only partly call it feminism, also so as to contextualise it within their spectra of identities. When I joined the Parity Group, I also wanted to talk more about intersectionality, and about the discrepancy there was at the time between gender topics and critical race topics. The reason why I wasn't part of the Parity Group before then, and why I didn't turn up with my own agenda was, first of all, I was very much in shock about the fact that there weren't many, and still are not many, BPoC (Black and People of Colour) staff and students in the department. Secondly, I was dealing with discrimination. I needed the safe space to be here, to talk about critical race topics. But in essence, it was after the George Floyd incident that I realised it needed to happen. When I entered the Parity Group, it was a little bit of a token moment as well. But I felt welcome, and was also really glad that Els was there, being really vocal about intersectionality.

QIANER

I think it was the 2022 Parity Talks, focusing on *Upkeep*, that gave us the opening to start the Sekundos group for people with a migration background. *Secondo* is the name typically given in Switzerland to people who are second-generation migrants, who grew up in Switzerland but also have cultural roots elsewhere. That initiative was prompted by the fact that BPoC people were not given space to practice their secondary identity within the institution; instead, they had to try as hard as possible to be Swiss. The Sekundos group aimed to recognise these identities in public spaces and to upkeep differences in the institution. During the 2022 Parity Talks, we organised

a public listening workshop: *Musical Picnic – Listening to Identity Morphologies*, and at one point, we played the adhan, the Islamic call to prayer, out loud, in the open space of the department, which was a really powerful moment. These differences need to be recognised, and celebrated even.

KHENSANI While I originally met you all online during the 2020 Parity Talks on *Actions and Accountability*, I want to refer to what Qianer mentioned about the 2022 edition. I distinctly remember the final conversation, where the different grassroots initiatives born at the D-ARCH in the wake of the Parity Group, from Sekundos to Querformat, shared their remarks. And once again, it was an eye-opening moment, to see all these groups speaking about intersectionality in one way or another. And this happened by virtue of us just meeting up at the Parity Talks, organised by the Parity Group, reflecting on diverse urgencies. I read the urgency of the Parity Group at its point of formation as being to specifically address gender dynamics at the institution. And of course, the institution itself, the D-ARCH, enjoys global renown, attracts international students, and so has no choice but to keep up with the paradigm shift, therefore opening up to different worldviews. I think this urgency started being revealed in the 2022 Parity Talks; there was a renewed move to include and celebrate the multiplicity of existences at the D-ARCH.

ELS I wanted to go back to this moment of #MeToo happening, and this sense of unresolved threads in the school, which I mentioned earlier. A moment of resolution, for me, was when we organised a public presentation of the *Engage D-ARCH* report – an external examination of the D-ARCH conducted by Engagement Arts, a Belgian movement tackling sexism and abuse of power in the arts and design. Finally, it was possible to say these things out loud, and to be heard. And while tokenism is still a problem, it does feel right, now, that there are real opportunities for change, that more people are educating themselves, that conversations are happening, that genuine attempts are being made to bring about change. For me, the *Engage D-ARCH* report marked a definitive shift.

AMY The Parity Talks have migrated a lot over the various seasons, and have been both an academic conference and a call to arms, forging ever broader connections between different institutions. The 2022 edition really was a moment of celebration. It felt different – and it was quite nice to be able to say, “Actually, there’s lots of work going on now elsewhere in the school. We don’t need to do that work right now on this day. We can celebrate the fact

that lots of different groups are doing really fun things around topics of gender and diversity and inclusion”. The last conversation, too, was a really nice moment, when everyone could say what their group was, who they were representing, and what they were trying to do. And you could see that there were more spaces there that were less exclusionary, especially in a majority white institution – it was nice to see all these different groups take space for themselves and their concerns.

BLANKA MAJOR At the moment, the Parity Talks are changing again. That last time, the change came from the grassroots initiatives that had developed within the school in the few years since the formation of the Parity Group. And now, the platform is changing again, because we have been trying to take the Parity Talks into the studios, into everyday teaching practice. And people are actually quite open to this move. Some proposals for workshops came at the initiative of the chairs. I don’t know if this is strengthening the movement or weakening it. But what’s for sure is that it’s putting these issues on the curriculum, and that has to be a good thing. Therefore, the role of the Parity Talks this time will be different again; after this next edition, it’ll perhaps become standard practice for every studio to dedicate a moment, or a day, to issues of diversity and parity.

CHARLOTTE This is a question that concerns all grassroots movements. When they become established, they run the risk of being co-opted, of being used as a fig leaf by the institution. Five years ago, none of the chairs was willing to do anything around these issues. Today, the discourse has changed and it’s seen as a great thing to be open-minded about gender diversity. And so, it’s much easier to commit now – it has changed from being a problem in your career to being a plus. And yes, we can observe this clearly at the D-ARCH.

TORSTEN Another thing that’s really been incredible, over the last few years, is the rise in literacy on these issues, particularly among students. When we started off, these pedagogical questions were patently clear. It was very much about raising awareness among the people in teaching positions – professors, lecturers, assistants and so on – in the hope that they would pass on that content to students. Recently, however, almost the reverse has been happening. There’s now much, much more co-learning and mutual learning taking place. There’s also a willingness among some of the newer professors and lecturers who have come into the school, to create these spaces where we can learn together. I can only say thanks to all of those students. They’re

amazing. All these groups, like Sekundos or Querformat, are doing incredible work in pushing these conversations forward. To what extent are the students now driving this? I'm curious to see how this will continue. Also, given that the generation of students who were, as you said, Qianer, self-educating to some extent during the pandemic, are now leaving the school, I'm wondering whether some of them will return as assistants, as you did, Blanka, and carry on this work in a teaching or research position.

CHARLOTTE Eliana pointed out this kind of feminist engagement, this epiphany that swept across the school. You can see how some of these changes in demographics at different levels of the pyramid of power have also affected the agendas and curricula. Simultaneously, a space of dissent was created. A space to be different, to talk about problematic things or whatever causes discomfort. There is now the space to do that, to initiate things, to talk to the institution and also to apply for funding to do these things. Now, it's about both maintaining that space, and pushing forward. For instance, we've never talked about practice. How much of the work that is being done in the educational institution percolates into the architectural office? That's still an open question.

SHRIYA It's also necessary to point out that it's always the same people who are in these groups. I would like to acknowledge that these people are doing a lot of (unpaid) work.

QIANER I agree with Shriya. To still seem somehow credible as a student, you have to fulfil the school's expectations of academic excellence, in addition to this activism work. However, we must admit that being able to have the time to do activism work is already a privilege.

ELS What Shriya and Qianer are saying is important, but we shouldn't underestimate the amount of influence and power that we have had, and continue to have. At this very moment, a Code of Conduct is in the making, in close conversation and collaboration with the Dean's office, and with Professor An Fonteyne, who has, like us, been engaging with these topics for many years. The draft of this document states that everyone in the school needs to self-educate on racism, that every studio needs to do a class check and make sure that the demands it makes are feasible for everyone, time-wise and financially. The Code of Conduct will also stipulate that we cannot offer or take on underpaid or unpaid labour in the school and beyond, so forcing

even professorships to take on that *Code of Fair Pay and Fair Practice*, or to consider it, at least, in the context of their own practices. I'm not saying that this will change everything, but it is remarkable that right now, a Dean is ready to put all that down on paper, as a Code of Conduct that everybody will be obliged to abide by. And this is thanks to all of the emotional, physical, and intellectual labour that has been performed, indeed, by a limited number of bodies over the years. I find it quite amazing that at least this much is happening right now, at that level.

VERA In a few years, the Parity Group will be ten years old, which is a cause for celebration. How has the Parity Group transformed you? It is true that the work done on these issues is still mostly precarious, and continues to fall on the shoulders of the research and teaching staff and the students. It's all unpaid labour, of course. And at the same time, there are a lot of things that can still happen. Which future possibilities do you see on the horizon? And what is the prospective legacy of the Parity Group?

BLANKA In the light of the workshops and student groups that started to emerge at the last Parity Talks, I feel that this platform, this forum we've created, is growing increasingly powerful. If the Parity Group becomes more of a vessel for various initiatives, one that everyone can appropriate, then everyone can use, inform, transform and shape it. It will become something enduring, a forum that will continue to be open and so will enable people to advance the causes they care about. That's how I wish the Parity Group to evolve. Maybe that's also why I'm here. We've talked about anger and all that. I'm not so angry, but I'm very hopeful. I hope that if we keep the conversation alive and keep on working, we'll start to create opportunities to enlarge the group of people and gradually bring about more change. I am hopeful that we are going in a certain direction, and I feel like there are people, there are a lot of students, demanding action. That's really nice, because that's how it should be when we leave this school: we should be able to step up and ask for what we want to see happening. After graduating, I felt that the world is somehow much tougher than school, also in terms of gender, because that was the moment I first realised, "Okay, I am a woman who wants to do something but I'm not going to be asked to do anything. I'll have to either ask someone or just do it by myself" – and I still struggle with that. If we can have this platform that empowers people to say what they need to, and so contribute to a form of knowledge production,

I think that in itself is really powerful. I hope that the Parity Group can continue to be able to provide a space of that sort; and at the same time, I trust and hope that things are evolving and can continue to evolve.

ELIANA I would like evaluation to be taken seriously. For example, if we measure progress in numerical terms, just how many of the very important ETH medals have gone to women since 2015? Was this an improvement on previous years? Are more women now doing a PhD? How many women are currently leading research projects? How many female professors do we now have? These are very concrete and important matters. I'm sure that discussion platforms are very good, and also a safe space for many people and many concerns, but they don't change anything at the institutional level. We are still a minority of sorts. An active, concerned minority, perhaps, but still, I'd also like to see real, concrete results.

QIANER The Parity Group provides me with a place and a community for action within the institution. It is another form of design exercise, where you need to translate your critical intent into a workshop or an event, and it's not so easily done.

SHRIYA By engaging with the Parity Group and the Parity Talks, I started to constantly reflect on how we can turn discourse into deeds, into action – workshops, documentation, or anything concrete, and not just spoken words (although these, as well as our mutual exchange, are essential, too).

KHENSANI The Parity Group enabled me to participate more in the institution, so it deserves a lot of credit. When someone tells you the truth or shows you who they are, believe them, as Maya Angelou said; and the Parity Group has been a mechanism for revealing a glitch. Legacy Russell has written at length about the glitch (in her book *Glitch Feminism*). It's a mechanism for revealing the backend that can bring a machine to a halt and so create space for the demand that the machine has to change, if it is to continue to function, to serve whoever is using it. That leads on to how I see the Parity Group in the future. We're at a school, and we need to deal with questions such as: where's the joy in learning? How do we learn? How do we update how we're learning? Who's learning? Who's teaching? Who is unmasking spaces to address this? The Parity Group has addressed so much about working and learning conditions, but it is also inspiring inasmuch as it glitches the system, by saying: "You have to learn new and other ways of being in order to stay relevant and

construct an environment where people can be themselves". Then I also think about redistribution, the fact that it's possible to get money and to find a way of making this a sustainable network. What's also really beautiful about the Parity Group is that there's always someone there. How can we find a way in which that's not just coincidental, but also something that can be acknowledged and supported? In that regard, it's beautiful that the Code of Conduct is happening. – Another thing I wanted to mention is that, in a collective, there's always a threat of collapse because of internal conflict. To avoid this, we need to remain open, and specifically to remain open to our differences. For me, it ends in joy, in the enjoyment of that process where and when we can, because it's all energy. Yeah, that's exciting; that it can show us other ways of learning and of being involved in building a world that can be joyful.

TORSTEN What the Parity Group has done for me, to me – it really has been a teacher in so many ways. It has taught me about being political as an educator, and that there is room for that, but also that we do have a degree of power regarding what happens in the classroom and how conversations there unfold, as in: who has a place at the table? A lot of the things I learned regard organisational and clerical work, but most importantly, the ethics. The work involves both joy and challenges, also learning how to navigate conversations where maybe there's disagreement or difference, and recognising that, but still moving on from that, and with that. For me, it's been absolutely fundamental, and crucial in teaching me that sort of courage, as a gay person, to do research work on queer spaces, and to teach that to students. It also involved taking risks. I was the first person in my family to come into the academic context and embark on an academic career in a number of renowned institutions, where it's easy to feel more or less out of place. Then, doing that kind of activist work on top poses risks, right? If you are already vulnerable, you're looking for safe ground, stability. For me, it's taken this long learning curve into the middle of my life to come back to finding a sense of self. That's been really important, personally.

CHARLOTTE In terms of what the Parity Group has done for me, there is a whole part which is very practical, which involves gaining literacy in power structures, understanding what works, who's taking the decisions, and where to intervene within power structures, so as to be able to actually change things. The drive was always to change things. It probably comes from a love of the discipline and a desire for it to change so that it remains relevant. There is also a big chunk of gratitude towards all the people who have been relevant

at any moment, who have given their time to this Parity enterprise. In terms of legacy, something that was always very important to me personally is that so much of this work is emotional, free labour. This is care work and there's no escaping that fact. I pay a lot of attention to the memory of that; not necessarily as an archive, but more as an open question: how do you build up additional knowledge that can be useful for continuing that work? That's why the Parity Front emerged as a spin-off of the Parity Group, aggregating militant groups trying to enact change and learn from each other. It's a larger network of solidarity that pays attention to longevity. Are all these groups going to survive? And for how long? I hope the legacy here will be mechanisms to guarantee longevity, to do battle with the institutions that have time on their side. Because the battle is not yet won, and the agenda up ahead is very clear. It's taxing work. Sometimes I ask myself, "why am I still doing this?" The answer is "we are hopeful". The change is undeniable. And whether this is to the credit of the Parity Group alone, or a sea change in the broader discourse, is open to question; but manifest progress there is. Which proves that the work done so far has been fruitful.

ELS

For me, to connect the legacy of the Parity Group to its future, I would take love, humour, and radical solidarity to be our main principles. The change that we've been talking about in the programmes (and still are) is already happening. I would even assume it has always been happening, we've just not been looking at it, we've not been hearing those voices, we've not been thinking about those subjective experiences in life. But they are already here. So, I think the fight should not only be about what we need to discuss, but also why, how and for whom. The future project of the Parity Group is the institutional one. It's about making space, and making sure that that space is sustainable for other unheard voices. Then, all of the content we talk about will follow, because it's already there.

AMY

The Parity Group has given me so much. The network of connections that has been made through the talks, through the meetings: all these connections to other schools and other institutions are invaluable. Charlotte mentioned this knowledge of how institutions work, which has actually been really fun to work out; navigating how to move certain agendas through the institution. Or to find students or anyone in the institution who's got an issue, who comes to you; to be able to then redirect them in the right way. This has been really amazing to figure out, both through these connections and through trial and error. Then for the future, lots of really great things

have been said, but the money issue, which we haven't really talked about, is pretty key. Right now, the activities are funded by the D-ARCH, there's money to invite people to set up talks, to host lunches. If that could be translated into payment for the people who invest their time in laying the groundwork, it would be a really great step, and a meaningful acknowledgment that this is important research, important teaching, important work.

PARITY GROUP

Started in 2014 by some of the D-ARCH junior teaching staff, the Parity Group has since steadily established itself as a platform for debate and action around issues of parity, diversity, inequality and institutional critique, and as an international network for diverse students, teaching assistants and lecturers who wish to foreground these essential topics. The annual Parity Talks forum has become a notable event in the Swiss architectural calendar and contributes to advancing debate on diversity and inclusion within the architectural community. After the first Parity Talks, the Parity Group was able to compile and launch *9 Points for Parity*, a list of strategic measures to improve the gender balance within the D-ARCH. This action has meanwhile led to the creation of an official Parity and Diversity Commission as well as to greater parity in the selection of jury members, invited critics and new hires. Studio briefs and seminar themes have likewise been influenced by this consciously inclusionary approach. The Parity Group continues to promote parity and diversity at the ETH by organising a variety of programmes and events. The Parity Group's commitment and hard work have brought about a sea change at the D-ARCH, and the ripple effect within the school has extended also to the broader architectural community. Other educational institutions in Switzerland and abroad have followed in the Zurich group's footsteps by setting up parity and diversity initiatives of their own. The Parity Group stands thus as a prime example of how grassroots movements can thrive and have an impact within large-scale institutions. By fostering solidarity and action on common interests within and far beyond the D-ARCH, the Parity Group has forever changed the conversation around parity and diversity.

VERA SACCHETTI

Vera Sacchetti is a Basel-based design critic and curator. She specialises in contemporary design and architecture and serves in a variety of curatorial, research and editorial roles. Beyond her long-standing interest in gender and diversity themes, which she has worked on as part of the curatorial initiative *Foreign Legion*, she is currently programme coordinator of the multidisciplinary research initiative *Driving the Human: Seven Prototypes for Eco-social Renewal* (2020–2023), which supports transdisciplinary research on sustainable futures; and she is co-initiator of the *Design and Democracy* platform (depuis 2020), which maps the intersections and overlaps between design and democratic systems and practices. Sacchetti teaches at HEAD Geneva, and in 2020 joined the Federal Design Commission of Switzerland.

Parity Group has taught me about being political as an educator, and that there is room for that.

(PARITY GROUP, TORSTEN, P. 245)







Nous devons penser le changement climatique à l'échelle planétaire, mais cela veut dire aussi que nous devons créer des liens entre différents lieux qui connaissent des phénomènes similaires.

(URIEL ORLOW, P.147)





Il y avait celles et ceux qui étaient prêts à se mettre en danger, à prendre position à l'assemblée du département pour dire haut et fort que les questions liées au genre et à la diversité n'étaient jamais abordées et demander un vote pour que la situation change.

Unsere Fixierung auf *New Directions* produziert weiterhin ganze Unmengen ästhetischen (und auch ökologischen) Ballast's.

(STANISLAUS VON MOOS, S. 76)



Die Parity Group ist eine Art alternative Entwurfsübung, bei der du deine Kritik in einem Workshop oder auf einem Event umsetzen musst, und das ist gar nicht so einfach.

(PARITY GROUP, CLAWER, S. 208)



Quand on revient de quelques jours à Paris, il suffit de regarder par la fenêtre du train pour prendre conscience de la diversité extrêmement bizarre qui caractérise le paradis suburbain suisse.

(STANISLAUS VON MOOS, P. 84)



In South Africa the plants were collected by European botanists on scientific expeditions then renamed and fed into the European classification system, while indigenous forms of knowledge and naming were suppressed.

(JURIEL ORLOW, P. 165)



Quand on revient de quelques jours à Paris, il suffit de regarder par la fenêtre du train pour prendre conscience de la diversité extrêmement bizarre qui caractérise le paradis suburbain suisse.

(STANISLAUS VON MORS, P. 84)

There is a degree of order in a space like Las Vegas that does not exist in Dübendorf
Albisrieden, or any of those typically Swiss agglomerations – not to mention places
like St Moritz.

(STANISLAUS VON MOOS, P. 103)



Ich schaffe Bilder in und von unserer Welt, das heisst, ich bin zwangsläufig mit einer Politik der Darstellung sowie mit politischen, historischen, sozialen und ästhetischen Realitäten und Politiken verstrickt.

(URIEL ORLOW, S. 133)



Prix Meret Oppenheim

SCHWEIZER GRAND PRIX KUNST
PRIX MERET OPPENHEIM 2023

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. 7-8/2023. Die Eidgenössische Kunstkommission ist beauftragt, das Bundesamt für Kultur in allen Fragen der Kunst- und Architekturförderung des Bundes zu beraten. Sie bildet die Jury bei der Verleihung des Schweizer Grand Prix Kunst / Prix Meret Oppenheim.

GRAND PRIX SUISSE D'ART
PRIX MERET OPPENHEIM 2023

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°7-8/23. La Commission fédérale d'art a pour mission de conseiller l'Office fédéral de la culture dans toutes les questions touchant à l'encouragement fédéral de l'art et de l'architecture. Elle fait office de jury pour l'attribution du Grand Prix suisse d'art / Prix Meret Oppenheim.

GRAN PREMIO SVIZZERO D'ARTE
PRIX MERET OPPENHEIM 2023

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* 7-8/23. 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.

GROND PREMI SVIZZER D'ART
PRIX MERET OPPENHEIM 2023

Questa publicaziun vegn edida e finanziada da l'Uffizi federal da cultura en il rom da ses sustegn per la creaziun artistica en Svizra. Ella cumpara – en collavuraziun cun la chasa editura Schweizer Kunstverein – sco agiunta gratuita al *Kunstbulletin* nr. 7-8/23. La Cumissiun federala d'art ha l'incumbensa da cussegljar l'Uffizi federal da cultura en tut las dumondas da la promoziun federala d'art e d'architettura. Ella è la giuria per surdar il Grand Premi svizzer d'art / Prix Meret Oppenheim.

SWISS GRAND AWARD FOR ART
PRIX MERET OPPENHEIM 2023

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. 7-8/23, 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
GIURIA GROND PREMI SVIZZER D'ART
SWISS GRAND AWARD FOR ART JURY

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

PRÄSIDENT
PRÉSIDENT
PRESIDENTE
PRESIDENT
PRESIDENT

Raffael Dörig
(Direktor / directeur / direttore /
directur / director Kunsthau Langenthal,
Langenthal)

MITGLIEDER
MEMBRES
MEMBRI
COMMEMBERS
MEMBERS

Victoria Easton
(Architektin / architecte / architetta / archi-
tecta / architect, Christ & Gantenbein, Basel)

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

Roman Kurzmeyer
(Kurator / commissaire / curatore / curatur /
curator, Dozent / chargé de cours / docente /
docent / lecturer, Leiter / directeur /
direttore / directeur / head Sammlung
Ricola, Basel)

Anne-Julie Raccoursier
(Künstlerin / artiste / artista / artista /
artist, Lausanne)
bis Dezember 2022 / jusqu'en décembre
2022 / fino a dicembre 2022 / fin il december
2022 / until december 2022

Nicole Schweizer
(Konservatorin / conservatrice / specialista
della conservazione / conservazione /
conservator Musée cantonal des Beaux-Arts,
Lausanne)

Una Szeemann
(Künstlerin / artiste / artista / artista /
artist, Zürich, Tegna)

EXPERTINNEN ARCHITEKTUR
EXPERTES EN ARCHITECTURE
ESPERTI DI ARCHITETTURA
EXPERTAS D'ARCHITECTURA
ARCHITECTURE EXPERTS

Catherine Gay
(Architektin / architecte / architetta /
architecta / architect, Gay Menzel, Monthey)

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

SEKRETÄRIN
SECRÉTAIRE
SEGRETARIA
SECRETARIA
SECRETARY

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

PREISTRÄGERINNEN UND PREISTRÄGER
LAURÉATES ET LAURÉATS
VINCITRICI E VINCITORI
TITULARAS E TITULARS DALS PREMIS
LAUREATES

2001–2022

2001
Peter Kamm,
Ilona Rüegg,
George Steinmann

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

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

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

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

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

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

2008
edition fink (Georg Rutishauser),
Mariann Grunder,

Manon,
Mario 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,
Catherine Quéloz,
Pipilotti Rist

2015
Christoph Büchel,
Olivier Mosset,
Urs Stahel,
Staufer / 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

2022
Caroline Bachmann,
Klodin Erb,
Jürg Conzett & Gianfranco Bronzini

HERAUSGEBER
ÉDITEUR
EDITO DA
EDÌ DA
PUBLISHER

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

REDAKTION
RÉDACTION
REDAZIONE
REDACZIUN
EDITOR

Gina Bucher

BEITRÄGE
TEXTES
TESTI
TEXTS
TEXTS

Giovanni Carmine
Irina Davidovici
Raffael Dörig
Léa Fluck
Andrea Thal
Vera Sacchetti

PRAKTIKANTIN
STAGIAIRE
PRATICANTE
PRATICANTA
TRAINEE

Valérie Sprenger

ÜBERSETZUNGEN
TRADUCTIONS
TRADUZIONI
TRANSLAZIUNS
TRANSLATIONS

Eva-Raphaela Jaksch,
Philippe Moser,
Frank Süßdorf (Deutsch)
Jill Denton (English)
Stéphane Cariello,
Aurélie Duthoo,
Lucas Moreno,
Christian Viredaz (français)
Paolo Giannoni,
Silvia Trevisan (italiano)
Standeskanzlei Graubünden (rumantsch)

KORREKTORAT
RELECTURE
RILETTURA
CORRECTORAT
PROOFREADING

Sandra Bolliger (Deutsch)
Jill Denton (English)
Rachel Aubry, Aude Thalmann (français)
Annie Urselli (italiano)
Rätoromanischer Sprachdienst BK
(rumantsch)

GESTALTUNG
CONCEPTION
PROGETTO GRAFICO
CONCEPZIUN
GRAPHIC DESIGN

Nicolas Polli

FOTOGRAFIEN
PHOTOGRAPHIES
FOTOGRAFIE
FOTOGRAFIAS
PHOTOGRAPHS

Florian Spring,
Nicolas Polli

SCHRIFTEN
CARACTÈRES
CARATTERI
SCRITTIRAS
TYPEFACES

Gravity, ABC Dinamo
Concern, Ondřej Báčor/Ecal Typefaces
Rungli, Kaj Lehmann

DRUCK
IMPRESSION
STAMPA
STAMPA
PRINTED BY

TBS, LaBuonaStampa, CH

AUFLAGE
TIRAGE
TIRATURA
EDIZIUN
PRINT RUN

10'000

PUBLIKATIONEN 2001–2022
PUBLICATIONS 2001–2022
PUBBLICAZIONI 2001–2022
PUBLICAZIUNS 2001–2022
PUBLICATIONS 2001–2022

➤ swissartawards.ch/
prix-meret-oppenheim

ISBN 978-3-907394-04-5

© 2023
Bundesamt für Kultur, Bern,
die Autorinnen und Autoren für ihre
Texte sowie Florian Spring und
Nicolas Polli für die Fotografien.

© 2023
Office fédéral de la culture, Berne,
les autrices et les auteurs pour leurs
textes et Florian Spring et Nicolas
Polli pour les photographies.

© 2023
Ufficio federale della cultura, Berna,
le autrici e gli autori per i testi
e Florian Spring e Nicolas Polli
per le fotografie.

© 2023
Uffizi federal da cultura, Berna,
las auturas ed ils auturs per lur
texts sco er Florian Spring
e Nicolas Polli per las fotografias.

© 2023
Federal Office of Culture, Bern,
the authors for their texts
and Florian Spring and Nicolas
Polli for the photographs.



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