

**Prix
Meret
Oppenheim
2005
/Interviews**

_Der Prix Meret Oppenheim – ein wichtiges Element in einer aktiven Kunstförderung des Bundes

_Urs Staub, Chef der Sektion Kunst und Design im Bundesamt für Kultur

_Im Jahr 2005 hat das Bundesamt für Kultur zum fünften Mal die Prix Meret Oppenheim an Künstler, Architektinnen und Kunstvermittler verliehen, die wesentliche, prägende Positionen in der Schweizer Gegenwartskunst und Architektur einnehmen. Ein noch bescheidenes Jubiläum zwar, das aber trotzdem innehalten lässt und die Frage aufwirft, ob der Preis ein nützliches Instrument der Kunstförderung des Bundes sei.

Der Bund ist bestrebt, die Bedingungen zu verbessern, unter denen Kunstschaffende in der Schweiz arbeiten. Dabei kommt ihm gemäss Bundesverfassung eine subsidiäre Rolle zu. Diese ist im Rahmen der Diskussion über den vom Bundesamt für Kultur erarbeiteten Entwurf für ein Kulturförderungsgesetz neu zu klären. Der Bund darf sich künftig nicht allein darauf beschränken, auf Anfragen und Gesuche von Kunstschaffenden zu reagieren und im Sinne einer falsch verstandenen Subsidiarität bloss offene Finanzierungslücken zu schliessen. Der Bund hat seine subsidiäre Rolle zunehmend aktiv wahrzunehmen. Seine Pflicht besteht darin, talentierte Künstlerinnen und Künstler möglichst frühzeitig zu entdecken, die besten Kunstschaffenden konsequent in ihren individuellen Karrieren zu begleiten und diese auf Plattformen vorzustellen, die sowohl gesamtschweizerisch als auch international wahrgenommen werden. Der Bund muss die Künstlerinnen und Künstler bezeichnen, für deren Laufbahn er sich besonders einsetzen will, und muss auf das künstlerische Schaffen blicken, von dem er überzeugt ist, dass es in der Schweiz und weit darüber hinaus nachhaltig ausstrahlt. Seine im Interesse der Kunstförderung getroffenen Massnahmen bleiben subsidiär, wenn auch in einem aktiven Sinne. Das heisst, der Bund wartet nicht, bis Kunstschaffende ihre Gesuche an ihn richten, sondern er sucht selber nach begabten Künstlerinnen und Künstlern und macht Gemeinden, Kantone und Private auf deren Schaffen aufmerksam. In subsidiärer Weise übernimmt der Bund Aufgaben, die weder von Gemeinden und Kantonen noch von privaten Institutionen geleistet werden können. Er geht dabei nicht eigenmächtig vor, sondern lässt sich in seiner Kunstförderung von Fachkommissionen anleiten und beraten, die mit Spezialistinnen und Spezialisten besetzt sind. Mit der Verleihung des Prix Meret Oppenheim bringt das Bundesamt für Kultur beispielhaft sein Verständnis einer aktiven Kulturförderung zum Ausdruck. Es sind die Mitglieder der Eidgenössischen Kunstkommission, die sorgfältig nach Kunstschaffenden, Architektinnen und Architekten sowie Vermittlerinnen und Vermittlern Ausschau halten, diese für den Preis vorschlagen und gemeinsam bestimmen, wer diesen zuerkannt erhalten soll.

Erneut sind besondere Persönlichkeiten auf Vorschlag der Eidgenössischen Kunstkommission vom Bundesamt für Kultur mit den Prix Meret Oppenheim 2005 bedacht worden. Sie werden in der vorliegenden Publikation im Rahmen von Interviews vorgestellt. Darin sprechen sie über ihre Arbeit, ihre Anliegen und Motivationen. Und sie prägen darüber hinaus auch diese fünfte Durchführung der Preisverleihung. So wirft der Tod von Johannes Gachnang nur wenige Wochen nach seiner Auszeichnung einen traurigen Schatten. Das Interview, das die Präsidentin der Eidgenössischen Kunstkommission Jacqueline Burckhardt mit Christiane Meyer-Thoss, der langjährigen Mitarbeiterin Gachnangs im Verlag Gachnang & Springer geführt hat, wird für die Leserin und den

Leser zu einem Moment des Gedenkens an eine herausragende Persönlichkeit, an den Künstler, engagierten Verleger und feinfühligem Vermittler des zeitgenössischen Kunstschaffens. Besondere Beachtung verdient auch Michel Ritter, Leiter des Centre Culturel Suisse in Paris, der zugunsten von drei alternativen Ausstellungsinstitutionen auf die mit dem Preis verbundene Geldsumme verzichtet hat. Schliesslich ist zu vermerken, dass Miriam Cahn dem Wunsch des Bundesamtes für Kultur, die Preisträgerinnen und Preisträger in Interviews zu Wort kommen zu lassen, leider nichts abgewinnen konnte und die Zusammenarbeit ablehnte.

_Mit dem Prix Meret Oppenheim anerkennt die Eidgenossenschaft in besonderer Weise das Schaffen der Künstlerinnen und Künstler, Architektinnen und Architekten sowie Kunstvermittlerinnen und Kunstvermittler in der Schweiz. Möge der Preis zeigen, dass der Bund seine Kunstförderung aktiv und innovativ den Bedürfnissen der Kunstschaffenden anzupassen vermag.

Le prix Meret-Oppenheim – un élément important dans la politique fédérale d'encouragement actif de l'expression artistique

_Urs Staub, Chef de la section Art et design à l'Office fédéral de la culture

_En 2005, l'Office fédéral de la culture a décerné pour la cinquième fois le Prix Meret-Oppenheim à des artistes, des architectes et des médiateurs d'art, toutes et tous personnalités de premier plan de l'art et de l'architecture suisses contemporains. Un anniversaire certes encore modeste, mais qui mérite bien qu'on s'y arrête et que l'on s'interroge sur la notion d'utilité dans l'encouragement de l'expression artistique.

_La Confédération s'emploie à améliorer les conditions de travail des artistes vivant en Suisse. La Constitution fédérale lui attribue un rôle subsidiaire; c'est là un concept que la discussion menée autour du projet de loi d'encouragement de la culture devra réactualiser. La Confédération ne peut se limiter à simplement réagir aux demandes et aux requêtes des artistes, et se contenter de combler des lacunes de financement au nom d'une subsidiarité mal comprise. Ce rôle subsidiaire, la Confédération doit progressivement l'assumer de manière plus active. Elle a le devoir de découvrir les talents dès leurs plus précoces manifestations, d'accompagner de façon suivie les meilleurs artistes durant leur carrière, et de leur offrir un tremplin vers la scène suisse et internationale. La Confédération doit désigner les artistes en faveur desquels elle veut s'engager, et être attentive à la création artistique dont elle est persuadée que son rayonnement dépassera les frontières du pays. Les mesures qu'elle prend pour encourager l'expression artistique continuent certes d'être subsidiaires, mais la nouveauté consiste à donner un sens actif à ce mot. Cela signifie que la Confédération n'attend pas que les artistes lui adressent une demande: elle se met elle-même à la recherche des artistes doués, attire sur eux et sur leur travail l'attention des communes, des cantons et du secteur privé. La Confédération agit de façon subsidiaire dans le sens où elle assume les tâches que ne peuvent exécuter ni les cantons, ni les communes, ni des institutions privées. Rien d'arbitraire dans son action: elle recourt aux conseils et aux instructions des commissions spécialisées et des experts qui les composent. Il faut voir dans le Prix Meret-Oppenheim décerné par l'Office fédéral de la culture la manifestation exemplaire de ce que signifie encouragement actif de la culture. Ce sont les membres de la Commission fédérale d'art qui recherchent et sélectionnent les artistes, les architectes et les médiateurs d'art, et qui enfin décident en commun de l'attribution du prix.

_L'édition 2005 du Prix Meret-Oppenheim ne fait pas exception à la règle: la Commission fédérale d'art a arrêté son choix sur des personnalités connues. Elles se présentent au fil des interviews dans la publication que voici, et s'expriment sur leurs travaux, leurs préoccupations et leurs motivations. Elles sont les figures marquantes de cette cinquième cérémonie de remise des prix. La mort de Johannes Gachnang, quelques semaines seulement après qu'il eut remporté le prix, jette un voile de tristesse sur la manifestation. Jacqueline Burckhardt, la présidente de la Commission fédérale d'art a interviewé Christiane Meyer-Thoss, collaboratrice de longue date de Gachnang auprès des éditions Gachnang & Springer. Le lecteur y fait la connaissance d'une personnalité éminente, d'un artiste, d'un éditeur engagé et d'un « passeur » avisé de l'art contemporain. Disons un mot de Michel Ritter, le directeur du Centre Culturel Suisse de Paris qui a fait don à trois lieux d'expositions alternatifs de la somme en

espèces qui accompagnait le prix. On notera enfin que Miriam Cahn n'a pas trouvé bon d'accéder au souhait de l'Office fédéral de la culture de donner la parole aux lauréats, et a refusé sa collaboration. _En décernant le Prix Meret-Oppenheim, la Confédération distingue les travaux des artistes, des architectes et des médiateurs d'art en Suisse. Elle démontre ainsi sa capacité à adapter de manière active et novatrice la promotion artistique aux besoins des artistes.

_Prix Meret Oppenheim – un importante elemento della promozione artistica attiva della Confederazione

_Urs Staub, capo della Sezione arte e design dell'Ufficio federale della cultura

_Nel 2005 l'Ufficio federale della cultura ha attribuito per la quinta volta i premi Meret Oppenheim ad artisti, architetti e mediatori d'arte che si sono contraddistinti per le loro posizioni essenziali e indicative nell'arte e architettura contemporanea svizzera. Seppur modesto, l'anniversario ha dato modo di chiedersi se la manifestazione sia effettivamente uno strumento utile della promozione culturale della Confederazione.

La Confederazione intende migliorare la condizione degli artisti in Svizzera, pur assumendo un ruolo sussidiario ai sensi della Costituzione. In effetti questo ruolo deve essere ridefinito nel quadro del dibattito sul disegno di legge sulla promozione della cultura elaborato dall'Ufficio federale della cultura. In futuro la Confederazione non potrà limitarsi a reagire a richieste e rivendicazioni degli artisti e a colmare lacune finanziarie ai sensi di una malinterpretata sussidiarietà. Al contrario, dovrà assumere un ruolo sussidiario benché progressivamente attivo. È suo dovere scoprire in tempo i nuovi talenti, seguire con coerenza le migliori promesse nelle loro carriere individuali e presentarle in forum adeguati che diano loro la dovuta visibilità sia in Svizzera che all'estero.

La Confederazione deve nominare le artiste e gli artisti per cui intende impegnarsi in modo particolare e deve concentrarsi sulla produzione artistica di cui è convinta che irradi in modo persistente anche oltre i confini nazionali. Pur restando sussidiarie, le sue misure nell'interesse della promozione artistica dovranno essere attuate in modo attivo. In altri termini la Confederazione non attende che artiste e artisti inoltrino le loro richieste, ma si mette attivamente alla ricerca di quelli più dotati e richiama l'attenzione dei Comuni, dei Cantoni e dei privati sulla loro produzione artistica. La sussidiarietà della Confederazione consiste nell'assumere compiti che non potrebbero essere svolti da Cantoni e Comuni o istituzioni private. Tuttavia non agisce di propria iniziativa, ma si fa ispirare e consigliare da commissioni specialistiche. L'attribuzione del Premio Meret Oppenheim è la concretizzazione esemplare del concetto di promozione culturale attiva dell'Ufficio federale della cultura: gli specialisti della Commissione federale d'arte cercano accuratamente artisti, architetti e mediatori d'arte, li propongono per il Premio e nominano di comune accordo i vincitori.

Una volta di più, nel 2005 l'Ufficio federale della cultura ha assegnato i premi Meret Oppenheim a personalità autorevoli del mondo dell'arte. Intervistate nella presente pubblicazione, parlano del loro lavoro, delle loro aspirazioni e motivazioni. Ma oltre a ciò danno forma anche a questa quinta premiazione, tristemente segnata dalla morte di Johannes Gachnang poche settimane dopo l'attribuzione del premio. L'intervista condotta da Jacqueline Burckhardt, presidente della Commissione federale d'arte, con Christiane Meyer-Thoss, pluriennale collaboratrice di Gachnang alla casa editrice Gachnang & Springer, rappresenta per le lettrici e i lettori un momento commemorativo per ricordare una persona eccezionale, artista, editore impegnato e sensibile mediatore dell'arte contemporanea. Un'attenzione particolare la merita anche Michel Ritter, responsabile del Centro Culturale Svizzero di Parigi, che ha rinunciato a beneficiare del premio in denaro e lo ha ceduto a tre istituzioni espositive indipendenti. Infine dobbiamo ricordare che l'artista Miriam Cahn, non vedendone l'utilità, ha

purtroppo declinato l'invito dell'Ufficio federale della cultura a farsi intervistare per la pubblicazione.

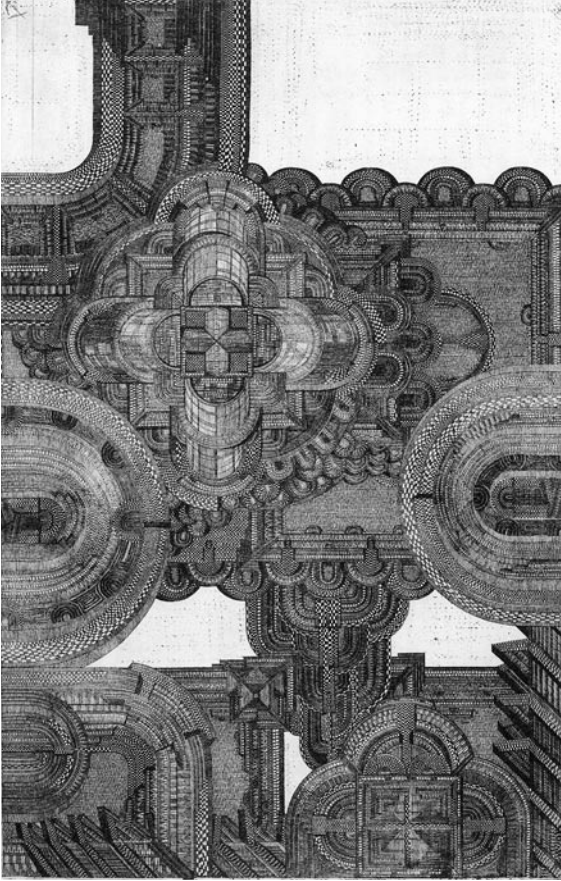
_Con il Premio Meret Oppenheim la Confederazione riconosce in modo particolare l'operato di artiste e artisti, architetto e architetti, mediatrici e mediatori d'arte svizzeri. Ci auguriamo che il Premio riesca a mostrare che la Confederazione è in grado di conformare la sua promozione artistica in modo dinamico e innovativo alle esigenze dei protagonisti dell'arte.

_«Ich bin der Andeuter, nicht der Ausdeuter»

**_Jacqueline Burckhardt und
Christiane Meyer-Thoss sprechen
über Johannes Gachnang**

**_Johannes Gachnang (1939–2005)
nahm eine besondere Stellung
ein im internationalen Kunstbetrieb.
Als Architekturzeichner, Künstler,
Kurator und Verleger übernahm er im
Verlaufe seines Lebens erfolgreich
Funktionen, die auf diesem Niveau nur
selten von einer einzelnen Person
abgedeckt werden. Grundlage für sein
Wirken war eine dem künstlerischen
Schaffen und den Künstlern
nahe, verwandte und verbundene
Grundhaltung. Johannes Gachnang
starb wenige Wochen nach Verleihung
des Preises im Oktober 2005.**

Sächsische Weltwunder-Architektur. Für Altenbourg. 1966.



_Verlagsausstellung 1992 in Galerie Francesca Pia.



Johannes Gachnang war in den 60er Jahren Hochbauzeichner u.a. beim Architekten Hans Scharoun in Berlin und hierzulande als Zeichner und Radierer ein geschätzter Künstler. Von 1974 bis 1982 nahm er den Posten des Direktors der Kunsthalle Bern ein, wurde 1982 künstlerischer Beirat für die «Documenta 7» in Kassel und leitete von 1983 bis 1985 die Ausstellung «Die Rekonstruktion der Stadt» innerhalb der «Internationalen Bauausstellung (IBA)» in Berlin. An der Seite von Rudi Fuchs stand er von 1985 bis 1990 dem ersten bedeutenden Museum für zeitgenössische Kunst in Italien vor, dem «Castello di Rivoli» bei Turin, wo er wesentlich am Aufbau der Sammlung beteiligt war, aber auch Ausstellungen von wichtigen Künstlern der italienischen Moderne verantwortete, so z.B. von Lucio Fantana, Luciano Fabro, Jannis Kounellis u.a. Grosse Verdienste erwarb er sich als Gastkurator der Ausstellung «Bilderstreit» 1988 in Köln. Verschiedene Gastprofessuren führten ihn nach Karlsruhe, Wien und Zürich; 1983/84 dozierte er im von ihm gegründeten «Institut für Gegenwartskunst» an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Die letzten zwanzig Jahre seines Lebens widmete er hauptsächlich seinem 1983 gegründeten Verlag Gachnang & Springer. Johannes Gachnang, als Sohn eines Architekten in Zürich geboren, hat an verschiedenen Orten gelebt: Paris (1960–1963), Berlin (1963–1967), Istanbul (1967–1968), Rom (1968–70), Amsterdam (1971–1974) und Bern (1974–2005).

JB Christiane, Du hast über zwanzig Jahre im Verlag mit Johannes Gachnang zusammen gearbeitet. Wie hast Du ihn erlebt?

CMT Kennen gelernt haben wir uns an der Buchmesse in Frankfurt. Und nachdem mir Meret Oppenheim 1984 ihre Träume und Aufzeichnungen übergeben hatte, fragte ich ihn nach Merets unerwartetem Tod, ob er sich eine Publikation dieser Schriften vorstellen könnte. Er bejahte dies nach der Lektüre, und so konnte ich das Buch in seinem Verlag herausgeben. Danach ergab sich unsere enge Zusammenarbeit und kontinuierliche Auseinandersetzung. Über dieses Buch habe ich gleich verstanden, wie Johannes arbeitet, nämlich, dass die Form bei ihm ganz inhaltlich zu verstehen ist. Meret hatte ihre Notizen lapidar niedergeschrieben und die losen Blätter in eine alte Mappe gelegt. Gachnang ging es nun darum, dem Meret Oppenheim–Buch die richtige Form zu geben, die die Fragilität seines bizarren Inhalts, der einen gewissen Voyeurismus bedienen könnte, gleichermassen aushält wie bewahrt. In Johannes' Händen war der sperrige Inhalt, eine Vorform zur Poesie, für die Meret berühmt war, bestens aufgehoben und wurde zum Künstlerbuch, zu einem Pamphlet, einer Art Anti-Tagebuch.

JB Gachnang arbeitete als Verleger demnach ähnlich wie Meret Oppenheim, die sagte, die Kunstwerke würden ihr bekleidet einfallen, so wie Athena mit Helm dem Kopf des Zeus entwachsen sei.

CMT Ja, ein Buch entsteht gleich mit der Form. Es findet selber seine Form. Als Verleger arbeitete Gachnang wie ein Künstler, er konzentrierte sich auf das Einzelwerk; nicht um den Stil, sondern um die Stimmung des vorliegenden Inhalts sollte es gehen.

JB Meret Oppenheim war eine der ganz wenigen Frauen, die in Gachnangs professionelles Interessensfeld gerieten. Sonst ist die Geschichte um ihn eine, die vor allem Männer betraf. Im Katalog «Das richtige Buch. Johannes Gachnang als Verleger» von 2005 sind zwei Seiten aus der Publikation «Das Loch», eine Hommage an Rudolf Springer aus dem Jahr 1999, abgebildet, und man liest dort in Gachnangs Text: «... erlaube ich mir anzumerken, dass wir Männer in den frühen sechziger Jahren sehr wohl talentierte und begabte Frauen um uns hatten, bei uns erhielten sie aber weder Rollen noch Auftritte.»

CMT Hat das Johannes wirklich geschrieben? Holla holla... bewundernswert offen! Unsere Zusammenarbeit am Meret Oppenheim-Buch hat bei ihm auf jeden Fall etwas ausgelöst. Später, 1988, als er Gastkurator der Ausstellung «Bilderstreit» in Köln wurde, schlug ich ihm Künstlerinnen wie etwa Hannah Villiger, Isa Genzken, Marisa Merz, Agnes Martin und Eva Hesse vor, die er jedenfalls dann aufnahm. Meret Oppenheim interessierte ihn, weil sie sich in der Kunst nicht so sehr als Frau sah, sondern sagte, der Geist sei androgyn. Ihre Rolle als Frau reflektierte sie wohl, sah ihre Kunst aber nicht als weiblich. Über Gachnang lernte ich übrigens Louise Bourgeois kennen; er legte mir die erste umfassende Ausstellung ihrer Arbeiten in der Zürcher Galerie Lelong ans Herz, als sich nur wenige für sie stark machten, sie noch als Erotomanin rezipiert wurde. Die spärlichen Auftritte der Frauen in Gachnangs Kunstkosmos haben wohl – vielleicht unbewusst – mit seinem heroisierenden Frauenbild zu tun. Weibliche Künstler sollten sich für ihn wie in einem Schutzraum bewegen, arbeiteten unstrategisch und schienen ihm deswegen nicht als künstlerische Positionen einsetzbar. Vielleicht hatte er aber auch eine Scheu, sie in die Schlacht zu werfen oder fand für sie keine Streitpartner. Er sah die Künstlerinnen für sich stehen: einsam, introvertiert, aber auch stark.

JB Du warst es also, die Meret Oppenheim und Johannes Gachnang näher zusammenführte?

CMT Nein, Johannes hatte bereits 1983 mit ihr eine Ausstellung im Goethe-Institut in Genua gemacht. Dass er danach zwei ihrer zentralen Bücher in seinem Verlag veröffentlichte, war wie eine Art Rehabilitation. Da wusste er, dass er vorher etwas verpasst hatte. Inhaltlich gesehen interessierte ihn auch das Amateurhafte an Meret, das sie mit einer unglaublichen Präzision ausfüllte - eine Eigenschaft, die die beiden verband.

JB So wie wohl auch Merets stetes Verweben von Literarischem und Künstlerischem. Du sprichst einen ganz wichtigen Punkt an: Johannes, der professionell arbeitende Amateur oder Dilettant. Kannst Du ausführen, wie er das handhabte?

CMT Er hat all die Berufe und Branchen innerhalb der Kunst nicht als Akademiker, sondern als Künstler ausgefüllt, sei es im Ausstellungswesen, als Verleger oder Schriftsteller wie auch als Zeichner. Auch die Ausstellungen hat er nie als Kunsthistoriker inszeniert, sondern sie mehr erzählerisch präsentiert. Das hat mit ihm persönlich zu tun, mit seinen biografischen Wurzeln. Er hat mehr assoziativ als inszenierend gestaltet, war zu sehr Künstler, um etwas analytisch abzuhandeln.

JB Er war also auch nicht jemand, der direkt auf den Kern der Sache zusteuerte, um diesen zu analysieren, sondern kreiste die Dinge ein, ummantelte sie so, dass sie ein angemessenes, «richtiges Kleid» erhielten. Wie hat er denn ganz praktisch im Verlag gearbeitet?

CMT Er arbeitete mit bedingungslosem Einsatz, Sportsgeist und Härte in der Sache, war aber nicht der, der über den Texten brütete. Die Quellenforschung, das Redigieren und Lektorieren, das habe ich mit Constanze Lotz betrieben. Er arbeitete ja nicht mit dem Computer, schrieb alles von Hand ohne durchzustrichen, an einem Stück. Aber in der Gestaltung wusste er genau, wie es sein sollte. Als Verleger hat er sich immer viel Zeit genommen, denn er ging stets vom Rätsel des Gegenstands aus und wollte dieses unbedingt bewahren, hatte grössten Respekt davor. Dadurch blieb ihm viel Raum und Nähe zu den Künstlern und ihren Themen. Auch Meret war es wichtig, etwas nur anzudeuten und trotzdem Präzision zu erreichen. Sie hat Stile nachvollzogen, die sie nicht wirklich «lebte», hat gerne kopiert und mit Inhalten und ihren Bedeutungen gespielt. Johannes war als Verleger auch ein spielender Schriftsteller, glaubte auch nicht, dass er das so voll und ganz wäre und tat es trotzdem. Beide, Meret wie Johannes, nahmen sich nie so wichtig, waren Könige ohne Reich und Sklaven, Autoritäten ohne autoritär zu sein. So sehe ich ihre Geistesverwandtschaft.

JB Wie entwickelte Gachnang denn die Form des Buchs, das die Geheimnisse bewahren soll?

CMT Er wählte dafür nicht ein rätselhaftes Gewand. Das hätte den Inhalt ersticken, ihn sentimentalisieren können, sondern versuchte, dem Rätsel, das er bearbeiten oder gestalten wollte, eine klare Form zu geben. Er hat die Bücher mit einer gewissen Strenge gestaltet. Hört sich das wie ein Widerspruch an?

JB Nein, ich kann das gut verstehen. Die Ausstellung im Centre Culturel Suisse in Paris im Jahr 2000 erhielt ja nicht zufällig den Titel «Johannes Gachnang: le chaos dans la géométrie», und «Bilderstreit» als Ausstellungstitel spielt auch deutlich auf sein Interesse an Konfrontationen an. Er war ständig daran, das Prinzip von Chaos und Ordnung zu erforschen. Das sieht man bereits in seinen frühen Radierungen. Dort sind die Zeichnungen ganz akribisch und minutiös, langsam aber obsessiv in vielen einsamen Stunden ausgeführt, und dabei kamen die wildesten Konstruktionen zur Darstellung. Auch seine Handschrift war wie gestochen und dennoch wunderbar verspielt, so dass

ich es kaum übers Herz brachte, einen von ihm adressierten Briefumschlag wegzuworfen.

CMT Als Ausstellungsmacher arbeitete er mit dem Prinzip der Collage und konfrontierte die Konzeptkunst mit der Malerei, Stanley Brouwn mit Georg Baselitz z.B. Seine Liebe galt der Malerei, weil sie ihm, dem eher asketisch und bedächtig arbeitenden Menschen, vielleicht mental am fremdesten war. Eigentlich war er zutiefst protestantisch geprägt, obwohl er sehr gerne und ausgiebig gegessen, getrunken, geredet hat.

Wenn er als Kurator das Spontane gerne in einer strengen Form zeigte, so wollte er durch die präzise Architektur ein spannungsvolles Ereignis provozieren. In den frühen Radierungen sieht man all die architektonischen Muster: Wände stürzen ein, der Boden stülpt sich nach oben, architektonische Elemente ragen wie verschlungene Ornamente in den Raum und scheinen sich an der byzantinischen Kultur zu orientieren. In der Handschrift, in seiner Kunst war das Ornamentale omnipräsent – so war seine ganze Persönlichkeit.

JB So versteht es sich auch, dass er lieber nach Istanbul ging als wie viele andere damals in die USA.

CMT In Istanbul fand er seine Doppelgänger, wie er es darstellte: in den kontemplativen Welten der Geschichtenerzähler, in der Generosität und Verschwendung mit gewissen unantastbaren Regeln.

JB Als er 1974 Kunsthalleldirektor in Bern wurde, musste und wollte er mit der eigenen Kunst aufhören und sah sein Kunstschaffen zunächst als ein abgeschlossenes Projekt, bis er es Ende der 90er Jahre wieder vorsichtig aufnahm. Die acht Jahre in der Kunsthalle Bern deklarierte er 1982 ebenfalls als ein für sich abgeschlossenes Projekt, weil es ihm gelungen war, all jene Künstler zu präsentieren, die im Wesentlichen den Kosmos verkörpern, in dem er sich selbst wieder fand. Das Kunstschaffen aufgeben, sich gleichsam nur noch in den Dienst anderer zu stellen, ging das ohne jegliche Frustration?

CMT Er konnte undramatisch loslassen. Es war so: Er hatte das Gefühl, als Künstler nicht seinen höchsten Ansprüchen zu genügen und kümmerte sich fortan mit seinem künstlerischen Engagement um andere Künstlerwelten. Er glaubte: Was ich für andere tue, ist jetzt meine künstlerische Arbeit; es geht nicht darum, hier Kritiker, da Kurator und dort Künstler zu sein, sondern als Ausstellungsmacher oder Verleger auf gleichem Niveau mit den Künstlern zu stehen. Es war bei ihm ein sinnliches Moment, sich nicht von den anderen zu trennen und überzeugt zu sein, die anderen zu verstehen. Das war eine Form von Grosszügigkeit – auch sich selber gegenüber – und zeigt die andere Seite des streng und einsam Arbeitenden, den Du vorher geschildert hast. So sah er in der Malerei das Dionysische, und in der Arbeit mit den Künstlern auch das Überstrapazieren von Positionen, ein Dramatisieren: Eigenschaften, die ihm als Protestanten und

als «Schweizer Milizsoldaten» eigentlich fremd waren, aber die er liebte.

JB Zusammen genommen verkörpern die Künstler demnach die vielen Dimensionen, die er suchte, um das zu sein, was er gerne hätte sein wollen, im Sinne von: Ich möchte die Collage sein von Polke, Judd, Förg, Fabro, Baselitz, Copley, Kirkeby, Broodthaers, Scharoun, Penck und anderen.

CMT Ja. Da zeigt sich sowohl eine Art Bescheidenheit in der Selbsteinschätzung wie auch etwas Monströses. Er hatte auch etwas Monströses, konnte nie etwas aufgeben, die Künstler nie verlassen, stellte immer grössere Zusammenhänge her. Sein Kommunikationsnetz arbeitete ausufernd und grenzgängerisch.

JB Wie war Gachnangs Beziehung zu Rudolf Springer, dem Berliner Kunsthändler, der 74 Jahre alt war, als der Gachnang & Springer Verlag gegründet wurde?

CMT Aus Dankbarkeit, Freundschaft und Anerkennung für Springers Leistungen wollte Johannes den Verlagsnamen so zusammengesetzt wissen. Auch gab es über Springers Familientradition im Verlagswesen eine symbolische, geistige Anbindung. Mit der Person Springers verband ihn das Sportliche, das Ins-kalte-Wasser-Springen, was er sowieso an Deutschland im Vergleich zur Schweiz schätzte. Johannes betonte immer wieder, in Deutschland würde Klartext geredet, weil man dort ganz neu hatte anfangen müssen, gar keine andere Chance hatte. An Springer hat ihn die Direktheit und Unverschämtheit interessiert, etwas, was Johannes überhaupt nicht besass; so wie ihn auch die Malerei anzog, mit der er als Künstler selbst nicht viel zu tun hatte. Aber sie hat ihn derart gefesselt, dass sie seine grosse Leidenschaft, eine stete, auch mentale Herausforderung wurde.

JB Wurde jedes Buch, das Gachnang herausgab, auch immer zu einem einzelnen abgeschlossenen Projekt?

CMT Nicht unbedingt. Es gibt in unserem Verlag auch eine strenge Buchreihe mit den Schriften von Künstlern, in der sich die einzelnen Publikationen nur farblich voneinander unterscheiden: Schriften von Aldo Rossi, Pierre Klossowski, Luciano Fabro, Jannis Kounellis u.a. Bei diesen schlicht typographischen Büchern orientierte sich Johannes an seiner Liebe zu den Gallimard-Editionen. Im Verlag sprechen wir einerseits von Werkverzeichnissen und andererseits von diesen Künstlertexten. Johannes wollte ursprünglich nur Werkverzeichnisse machen, nach dem Vorbild von Skira und den Editionen von André Sauret, einem Verleger Picassos. Seine Vorstellung von einer Publikation war ganz klassisch: Buch ist Buch, Katalog ist Katalog. An der Frankfurter Buchmesse war er stolz, seinen Stand nicht im Kunstsektor zu haben, sondern bei der Literatur, denn er wollte «richtige» Bücher mit guter Typografie machen, die man auf den Inhalt bezogen liest – keine Prachtbände, die herumliegen. Arbeitsbücher sollten sie sein, Bücher, die primär mit den Künstlern etwas zu tun haben, von ihnen kommen – keine Bücher über Künstler.

JB Da fällt mir eine wunderbare Äusserung von Johannes über Scharouns Philharmonie in Berlin ein: Die Philharmonie sei ein Instrument geworden, das die Instrumente, die in ihrem Innern gespielt werden, zum Erklingen bringe. So wollte auch er mit dem Verlag das Instrument für die Instrumente erzeugen.

CMT Ein schönes Bild für das, was er mit der Gestaltung für die Inhalte der Bücher gefunden hat.

JB Das passt auch zu ihm, dem Amateur, der nicht aus der Distanz seine Betrachtungen anstellt. So wurde die Zusammenarbeit auch immer ein klares Bekenntnis zu den ausgewählten Künstlern und Autoren.

CMT Das war auch so in seiner Beziehung zu Per Kirkeby, der in Dänemark ein angesehener Schriftsteller ist, Mitglied der königlichen literarischen Akademie. Die Freundschaft mit ihm hat mit zur Idee Gachnangs beigetragen, den Verlag zu gründen und das Programm mit Kirkeby zu beginnen, so wie er mit Scharoun 1974 die Ausstellungsreihe in der Kunsthalle Bern eröffnete, und dabei – was damals recht aussergewöhnlich war – Architekturzeichnung in den Bereich der zeitgenössischen Kunst einführte.

JB Wie hat Gachnang den finanziellen Hintergrund für seinen Verlag aufgebaut?

CMT Er hatte früh Bilder seiner Künstlerfreunde gekauft, wobei er sich aber nie als Sammler fühlte. Diese verkaufte er dann und liess den Ertrag in den Verlag einfliessen. Das wollte er folgendermassen verstanden wissen: Man gibt die Bilder der Welt wieder zurück, und zwar in Form von Büchern. Aber die Künstler haben auch z.B. durch Vorzugausgaben geholfen.

JB Da haben wir die Verwandlung von einem Medium ins andere. Rudi Fuchs bemerkte in seiner Abdankungsrede in der Kunsthalle Bern, die Medien auf Papier hätten Gachnangs Leben eingerahmt. Am Anfang sei er Zeichner und Radierer gewesen, am Ende Verleger, und seine Werke auf Papier, Graphik wie Bücher, würden die Nahsicht, die Distanzlosigkeit und die einsame Begegnung erfordern.

CMT Ja, sehr schön gesagt. Das Verlegen sei ein Malspiel mit anderen Mitteln, erklärte er mir einmal. Neulich gab es eine TV-Würdigung über den Pariser Verleger Christian Bourgois, ein Solitär wie Gachnang. Der kaufte auch gelegentlich Kunst und wollte sich aber nicht als Sammler von Kunstwerken sehen. Hingegen sei er als Verleger ein wirklicher Sammler, Sammler von Figuren, Positionen. Das hätte Gachnang gefallen.

JB Gachnang pflegte überall und in jedem Detail eine grosse Sorgfalt, auch in seiner äusseren Erscheinung. Er hatte diese stattliche Figur, die eine gewisse Noblesse ausstrahlte, bekleidete sich nie modisch aber mit besten englischen Stoffen, und – nicht zu vergessen – er war ein ausgezeichnete und leichtfüssiger Tänzer.

CMT Den englischen Gentleman spielte er auch ein bisschen, denn Englisch war nicht seine Sprache. Er konnte sich gut einfüllen, glaubte grundsätzlich, den Anderen zu verstehen und auch, dass man ihn versteht. Oft schien diese kindliche Seite von ihm auf, die ich sehr mochte – diese Grosszügigkeit, das Vertrauen, mit dem Anderen das Gespräch aufnehmen zu können.

JB Er wollte aber nicht, dass man glaubt, es gehe ihm um Stil, sondern sagte immer wieder, es gehe um die Stimmung. Kann man auch von Haltung reden?

CMT Ja, Haltung bestimmt. Du scheinst auch bewusst den Begriff «Qualität» zu vermeiden, was ich verstehe, denn «Qualität» kann ja so etwas Biederes an sich haben, im Sinne von: Wir achten immer sehr auf Qualität und auf Stil. Das war es bei ihm eben nicht.

JB Aber «Qualität» ist doch gleichwohl ein wichtiger Begriff bei ihm?

CMT Ich würde eher von Anspruch und Haltung reden. Die waren für ihn eine Selbstverständlichkeit, um ein gewisses Auftreten zu haben.

JB Mit seiner Begeisterung für den Sport, speziell für Fussball hat er dieses Bild wiederum gestört, trug gerne diese Mannschafts-Halstücher.

CMT Genau. Da sind wir beim Thema der Brüche: Die sind ganz wichtig in seiner Kunst, im Verlag, im Auftreten. Ich meine, seine eigenen Texte waren auch wie eine Collage aus Erzählung und Feuilleton. Was er zu einem Künstler schrieb, erschien wie mitten aus dessen Arbeit herausgegriffen und nicht als Reflexion über ihn.

JB Wie war die Beziehung zwischen Gachnang und Harald Szeemann?

CMT Gut und respektvoll, aber nicht besonders eng, wie eben zwei Monolithen zueinander stehen, auf Augenhöhe und doch auch konkurrenzt. Edy de Wilde und Harald Szeemann hatten Gachnang 1974 als Direktor für die Kunsthalle Bern vorgeschlagen. Er war ihnen durch seine Ausstellungen aufgefallen, die er im Goethe-Institut in Amsterdam organisiert hatte, dem Literaturinstitut in einer Wohnung, die für Kunst-Installationen, wie sie damals gerade aufkamen, nicht gerade geschaffen war. Das Kuratieren hatte er ja nie gelernt; so überzeugte er da schon ganz autodidaktisch mit imposanten Lösungen. Mir hat er gesagt, seine Geschichten, Anekdoten, Erfahrungen hätten die Jury schliesslich zu seinen Gunsten überzeugt.

JB Wie siehst Du die Unterschiede zwischen ihm und Szeemann im Umgang mit Kunst?

CMT Szeemann hat mehr inszeniert und Höhepunkte gesetzt. Johannes hat eigentlich die Sachen fliessen lassen. Dinge, die nicht so offensichtlich erkannt und geschätzt wurden, baute er gerne ein, wie in einer Erzählung, einem Essay. Harald Szeemann war der grosse Impresario, der aus voller Kanne goss, mit einer dominierenden Vision. Für Johannes war eine Ausstellung wie eine Art Lektüre voller Respekt. Er hat sich auch eine gewisse Scheu

bewahrt, an das Rätsel zu rühren. Szeemann war wahrscheinlich respektloser und in dem Sinn auch eingreifender, aggressiver.

JB Szeemann war wohl der intellektuellere und wortgewaltigere Mensch.

CMT Den Visionär Szeemann habe ich nicht als so intellektuell gesehen, sondern viel eingreifender, der Dramatisierung nicht abgeneigt. Seine Ausstellungen waren Würfe, die ich übrigens genau so mochte wie jene von Gachnang – Harrys Ausstellungen waren auch für Johannes Pflicht.

JB Wie war die Art der Zusammenarbeit zwischen Gachnang und Rudi Fuchs, als sie 1982 die Documenta in Kassel leiteten?

CMT Die beiden ergänzten sich gut, arbeiteten auf absolut gleicher Augenhöhe. Johannes würde es sicher richtig finden, dass ich sage, Rudi musste die erste und er die zweite Geige spielen. Der Akademiker mit Verhandlungstalent und grossem politischen Instinkt zu sein, das traf nicht Gachnangs Ehrgeiz. Er war eine starke Hintergrundfigur; vornehm nahm er für sich in Anspruch, der Andeuter und nicht der Ausdeuter zu sein, also mehr Freiheit zu haben und Risikobereitschaft zeigen zu können. Vielleicht hatte er grössere Nähe zu den Künstlern und mehr Konzentration in der Gewichtung seiner Ideen. Doch Rudi konnte beim letzten Schliff einer Ausstellung irritierende Highlights setzen. Niemals war es Gachnangs Ziel, Direktor eines grossen Welt-Museums zu werden, aber ein kleines Museum hätte er gerne geführt, oder ein graphisches Kabinett, um etwas – vielleicht sogar in einer gewissen, zu ihm gehörenden Einsamkeit und Stille – zu vertiefen.

JB Verebte eigentlich sein Interesse an aktueller Kunst ein bisschen nach 1982, als er die Kunsthalle Bern verlassen hatte?

CMT Nein, es hat nie aufgehört. Aber er wollte das, was er in der Kunsthalle Bern und als Gastkurator anderswo gemacht hatte, vertiefen, auf einer anderen Ebene weiter betreiben, sich bewusst beschränken, um noch intensiver mit den ihm wichtigen Künstlern zusammenzuarbeiten, nicht immer den Roman des Ausstellungsreigens weiter schreiben, wie es andere tun. Es war typisch für ihn, ausgewählte Sachen hundertprozentig und konsequent zu begleiten und sich nicht für alles zu entscheiden.

JB Hatte seine Entschiedenheit da nicht doch etwas Ausschliessendes? Der Prix Meret Oppenheim ist ja auch so gedacht, dass wir damit verschiedene Modellfiguren ins Licht rücken wollen; es liegt mir also daran, in unserem Gespräch darzulegen, dass Gachnang nicht ein «letzter Mohikaner» war, der sich beschaulich in einer unaufgeregten Kunstwelt bewegte. Deshalb frage ich mal ganz provokativ: Wurde er zu einem Auslaufmodell?

CMT Das könntest Du auch bei Meret Oppenheim fragen.

JB Meret hatte immer viel Neugier am Denken und Tun der jungen Künstlergeneration gezeigt.

CMT Darin unterscheidet er sich nicht von ihr. Johannes hatte viele junge Leute um sich, bis hin zu den Gestaltern seiner Bücher. Durch sein Interesse am Sport hatte er geradezu eine Fangemeinde. Er konnte ganz vornehm essen gehen und das geniessen, um dann wieder in der letzten Kaschemme abzusteiigen. Mit seinem Sportsgeist, alles mitzumachen, hat er die Leute beeindruckt und mitgerissen. Da war eine unglaubliche Ganzheit in seinem Wesen, was man der Frage, ob er ein Auslaufmodell gewesen sei, entgegen halten kann. Er konnte all diese Brüche aufnehmen, um schliesslich als Figur diese Ganzheit zu verkörpern. Da war etwas Intaktes an ihm. Ja, vielleicht wäre eine solche Figur im heutigen Ausstellungsbetrieb wirklich anachronistisch. Aber das «Modell Gachnang» gibt es nicht. Da ist diese einzigartige Bi-Polarität zwischen dem Standvermögen des «Handwerkers» und der grossen Durchlässigkeit des Künstlers, die er in seiner Person vereinte. Und vielleicht ist gerade für uns zerrissene und ewig diskutierende Deutsche so ein Gefühl von Ganzheit und Generosität bei einem Menschen eine Rarität, eine verloren gegangene Kostbarkeit.

JB War er das, was man gemeinhin als eine «Figur» bezeichnen könnte, eine Art – wie literarisch – sich selbst kreierende Figur?

CMT Gachnang hatte sich wie erfunden, aber nicht im manieristischen Sinne. Er war selber eine Art Collage und hat entschieden: Jetzt mache ich das, dann jenes und dann noch etwas. In einem Interview mit Annemarie Monteil sprach er mal von seinen Inseln, seinem Archipel, von dem, was er anpeilt, wohin er reist. Er sagt darin, er sei aber nicht der Segler, sondern der Schwimmer. Das trifft genau zu. Er war nicht der vornehme Mann, der sich geschickt und elegant durch die Welt bewegt.

JB Er liess sich als Schwimmer auch nicht vom Golfstrom treiben, sondern bestimmte selbst den Kurs.

CMT Er wollte schwimmen, mitten drin sein, die Welt und die Kräfte spüren. Er war jemand mit wenig Angst vor Berührung, hat mit den Künstlern getrunken, ist mit ihnen aufgewacht, hat alles mitgemacht – ganz nah.

JB Er blieb stets der Reisende – auch im metaphorischen Sinn. Liebend gerne schrieb er während gemächlichen Zugreisen und liess dabei seine Gedanken weit ausschweifen, um dann assoziativ auf die Kunst zu sprechen zu kommen.

CMT Es war ihm wichtig, den Kulturkreis des jeweiligen Künstlers zu kennen, an die Quellen zu reisen, sich dort aufzuhalten, um den Ort zu empfinden. Auf die Frage, welche Schweizer Künstler er schätze, antwortete er mal: Jene Künstler, die es ihren Werken anmerken lassen, «aus welchen Tälern sie kommen». Den Weg zurückzuverfolgen an die Orte, woher die Bilder kommen, war ihm wichtig. Das betrifft auch seine Neugier, wie etwa die sehr deutschen Bilder eines Malers wie Baselitz in Italien wirken. Ändern sie dort ihre Farbe, oder ist das spezifisch Deutsche

noch heftiger erkennbar? Er ging davon aus, die Ursprünge der Bilder noch besser begreifen zu können, wenn er sie – und jetzt komme ich wieder auf die beiden wichtigen Begriffe für Johannes – als «Collage» und «Konfrontation» in einem anderen Kontext sieht.

JB War er ein Suchender oder ein Findender? Picasso sagte ja von sich: «Je ne cherche pas, je trouve».

CMT Er war eher ein Findender, jedenfalls kein nach Lebenskonzepten Suchender, alles andere als ein Mystifizierer. Es gibt eine schöne Wortkombination von Jean Dubuffet: «Die Autorität des Vorhandenen» – die zog ihn an. Für das Verlagsprogramm sperrte er seine Ohren immer weit auf. Pierre Klossowski empfahl ihm beispielsweise das Buch «Traum und Existenz» von Ludwig Binswanger mit der Einleitung von Michel Foucault. Zehn Jahre später haben wir das publiziert. Johannes bediente sich bei den Künstlern und Freunden, die er schätzte, liess sich von ihnen beraten und überzeugen. Oft bekamen sie «Carte blanche» von ihm. Viele Eindrücke gewann er über Gespräche. In einem Interview mit Stephan Kunz sagt er, der Verlag sei sein «Merzbau» (nach Kurt Schwitters), der aus Elementen verschiedener Kulturkreise zusammengesetzt war.

JB Kannst Du Gachnangs spezifische Intellektualität noch etwas näher beschreiben?

CMT Er war ein ganz merkwürdiger Intellektueller, kein eigentlicher Intellektueller, sondern ein intellektuell ausgerichteter Zeitgenosse, vielleicht ein Literat, der von den Bildern aus dachte und ihren Weg reflektierte. Er sah z.B. einen Godard-Film, es war «Je vous salue, Marie», und sagte danach: In etwa zehn Jahren möchte ich etwas über Godard in Verbindung mit Hodler schreiben. Er meinte, die beiden hätten ganz viel gemeinsam: die Darstellung von Sexualität und Erotik, die physische Verklemmtheit und Prüderie. Er hatte diese speziellen intellektuellen Einfälle, die einem nicht beim Nachdenken kommen, wohl aber über gewachsene und kultivierte Wahrnehmungserfahrungen. Ich verdanke ihm ganz viele seltsame Ideenzusammenhänge.

JB Das schildert ihn als den Sammler von Geistesverwandten in verschiedensten Gebieten.

CMT Ja, bei denen man sieht, dass sie gar nicht weit voneinander entfernt sind. Nach dem Buch mit Merets Aufzeichnungen und Träumen, hat er zuletzt die «Träume» von Jean Paul publiziert und viel früher bereits das erwähnte Buch von Binswanger und Foucault. Da fragte man sich, warum jetzt der Gachnang solche Bücher macht; das ist doch eigentlich Sache des Suhrkamp oder des Merve Verlags. Ihn interessierte es, dass Foucault in kritischer Wendung gegen Freud das (Traum)-Bild als einen Defekt, als eine Erstarrung der Vorstellungskraft begriff und die Subversivität des Worts im Vergleich zum Bild stärker bewertete. So wollte er mit Foucaults Text über den Zerfallswert von Bildern eine kontroverse Konfrontation unterbringen.

JB Bedeutete das Büchermachen für ihn das Umreißen seines Archipels, das heisst, stellt das Verlagsprogramm eine Art Landkarte dieses Archipels dar?

CMT Ja. Er hat die Inseln als Verleger zusammengeführt und dabei ein hochkarätiges Bild entstehen lassen. Die Bücher wurden dann wieder einzeln in die Welt geschickt, und so entstand erneut eine gegenläufige Bewegung.

JB War er ein Romantiker, der nach dem Unvollendbaren trachtete, sich von Insel zu Insel etappenweise vorarbeitete und sein Leben als ausgefüllt, aber nicht wirklich als erfüllt empfand?

CMT Da ist was dran. Der Romantiker, der nicht ankommen will, der nur unerreichte Ziele anerkennt. Johannes ging nie weg ohne seinen Schreibtisch aufzuräumen, und als er einmal den Schreibtisch nicht aufräumen konnte, blieb er für immer im Krankenhaus. Von dort habe ich eine Skizze mit nachhause genommen. Ich glaube, er versuchte – mit kindlicher Ernsthaftigkeit und dabei kraftvoll – aufzuzeichnen, wo er sich gerade befindet und wohin ihn der Weg führen wird. Und am Schluss: unendlich viele Fragezeichen, sorgfältig mit roter Tinte geschrieben. Ornamental.

Christiane Meyer-Thoss

Geb. 1956, lebt in Frankfurt am Main. Seit 1981 Berichte zur zeitgenössischen Kunst und Literatur; Untersuchungen zum bildnerischen und dichterischen Werk von Meret Oppenheim, deren Gedichte und Aufzeichnungen sie herausgegeben hat («Husch, husch, der schönste Vokal entleert sich: Gedichte, Prosa», Frankfurt am Main 1984/2002; «Aufzeichnungen 1928–1985: Träume», Bern-Berlin 1985). Über die amerikanische Bildhauerin Louise Bourgeois erschien 1992 «Konstruktionen für den freien Fall» im Ammann Verlag, Zürich. Seit 1986 bis heute Lektorin im Verlag Gachnang & Springer.

Jacqueline Burckhardt

Geb. 1947, lebt in Zürich. Mitbegründerin der Kunstzeitschrift «Parkett», seit 1998 Präsidentin der Eidgenössischen Kunstkommission. Ausbildung am Istituto Centrale del Restauro in Rom, verschiedene Restaurierungs-Missionen im Auftrag des gen. Instituts und des International Center for Conservation and Restoration Rome in Dublin, Segovia, Brasov, Venedig, Göreme. Danach Studium der Kunstgeschichte und Archäologie in Zürich, freie Mitarbeiterin im Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK), Restauratorin im Kunsthaus Zürich und Kuratorin des Performance-Programms ebenda, Leiterin der Abteilung Bildende Kunst im Migros Genossenschaftsbund. 1995–1997 gemeinsam mit Bice Curiger Kuratorin der vom Independent Curators International organisierten Wanderausstellung «Meret Oppenheim. Beyond the Teacup», beginnend im Guggenheim Museum NY.

Abbildungen Seiten 16 und 17:

Johannes Gachnang: Sächsische Weltwunder-Architektur.

Für Altenbourg. Radierung 500 × 320 mm.

Enstanden 1966 (Berlin).

Johannes Gachnang in der Verlagsausstellung

1992 in der Galerie Francesca Pia, Bern.

Fotografie: Urs David Baumann.

_Szenische Architektur

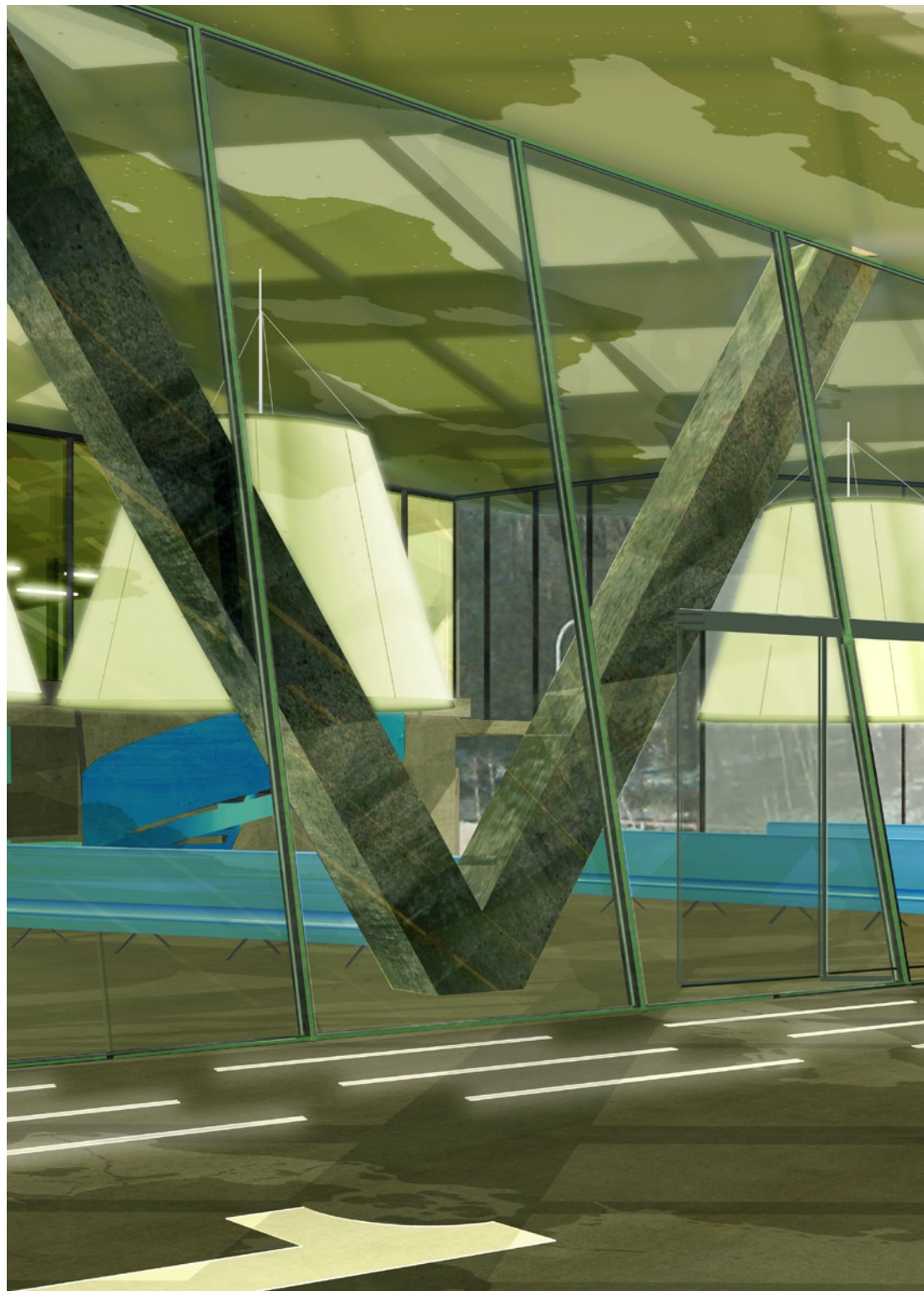
_Martin Tschanz im Gespräch mit Katharina Knapkiewicz und Alexander Fickert

_Ihre Bauten am Hauptbahnhof Zürich dürften die bekanntesten Arbeiten der Architekten Katharina Knapkiewicz und Alexander Fickert sein: die Perrondächer, die sie mit Marcel Meili und Markus Peter zusammen realisiert haben, und der provisorische S-Bahnhof Sihlpost. Ebenso bedeutend sind aber ihre Beiträge zum städtischen Wohnungsbau. Die Architektur von Katharina Knapkiewicz und Alexander Fickert ist gleichzeitig räumlich reich und bildhaft, und sie zeichnet sich durch eine hierzulande ungewöhnliche Opulenz aus.

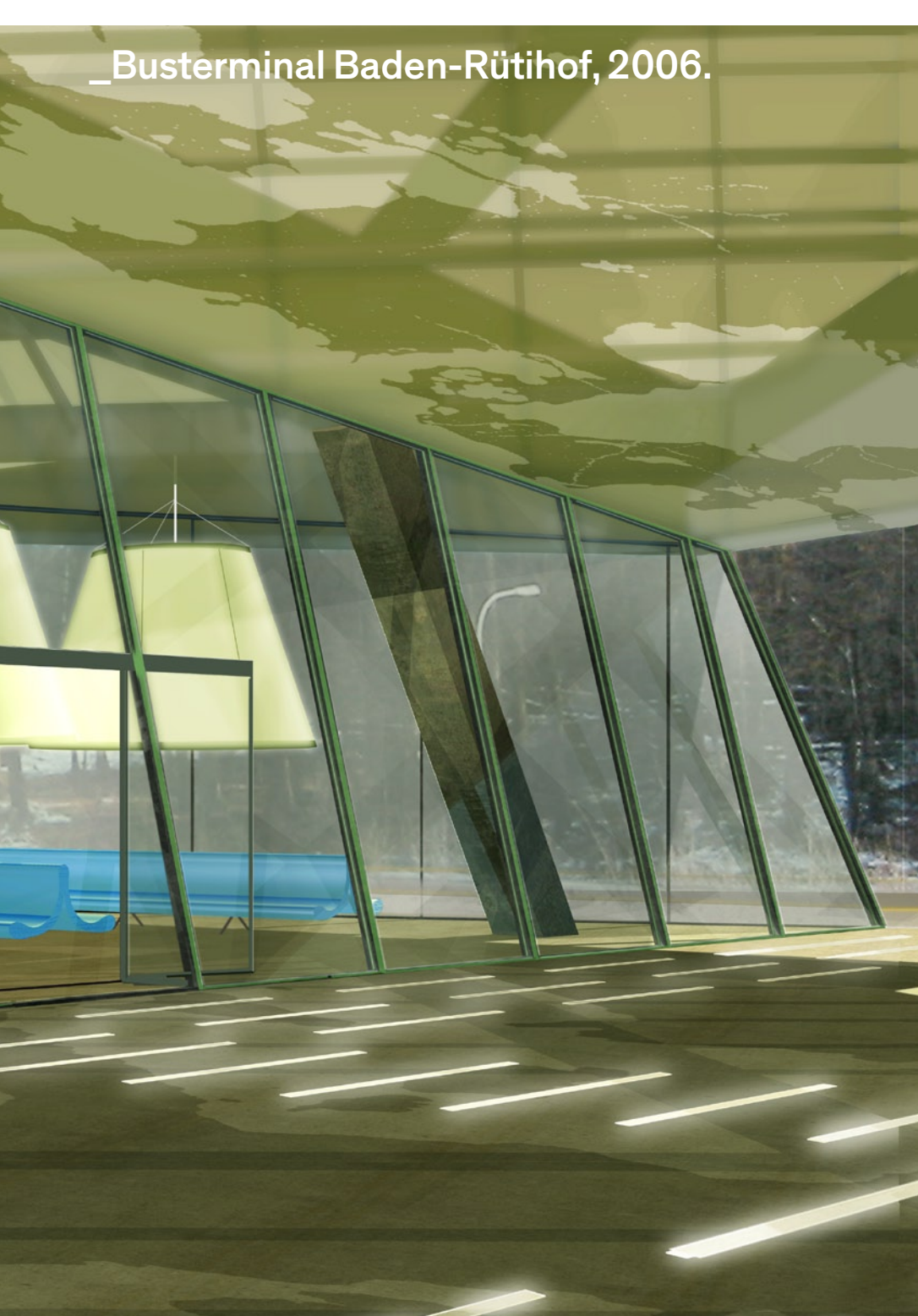


_Wohnhaus Winterthur, 2005.





_Busterminal Baden-Rütihof, 2006.



MT Ihr gehört nicht zu den so genannten Star-Architekten, die permanent in der Öffentlichkeit stehen.

KK Zum Glück nicht, ich möchte ja nicht permanent herumfliegen müssen. Wir sind eher in einer Nische tätig ...

AF ... in die wir uns aufgrund unserer Interessen hineinbewegt haben.

MT Was ist das für eine Nische?

KK Die heisst «die kleine Narrenfreiheit»: Weil wir nicht so sehr exponiert sind und weil wir uns vom Mainstream fernhalten – oder ihm zumindest misstrauisch gegenüberstehen.

AF Gewisse Aufgaben interessieren uns auch einfach nicht: Schulhäuser, Verwaltungsgebäude, Fussballstadien ... Wir haben nur bei Wettbewerben Erfolg, bei denen es um aussergewöhnliche Situationen geht. Wenn es zum Beispiel denkmalpflegerische Probleme zu lösen gilt oder wenn es bestehenden Bauten gibt, mit denen man etwas anfangen muss. Also dort, wo der Kontext kompliziert und so genannt schwierig ist.

KK Ausnahmen bestätigen die Regel. Es mag sein, dass wir einfach in diesem Markt der Schul- und Gemeindehäuser usw. nicht so sehr etabliert sind und entsprechend weniger eingeladen werden.

MT Es geht also um eine Art Feinchemie der Architektur, um Spezialfälle. Demgegenüber kann man im Allgemeinen Künstlerlexikon nachlesen – man ist ja immerhin schon bei F wie Fickert angelangt –, ihr hättet einen neuen Wohnungstyp entwickelt. Gibt es also doch ein Interesse für das Typische, das über den Einzelfall hinaus geht?

AF Ja, das ist kein Widerspruch. Der Eintrag im AKL spielt wohl auf unseren Wettbewerbsbeitrag für die Wohnüberbauung Selnau in Zürich an. Auch diese Aufgabe war ein extremer Spezialfall. Gleichzeitig war sie aber auch der Start für eine ganze Reihe von Arbeiten, in denen immer wieder ähnliche Themen aufgetaucht sind. Beim Wettbewerb ging es damals um ein enges Areal, aber mit urbaner Aussicht und gleichzeitig am Wasser gelegen ...

KK ... und das mitten in der Stadt! Und es ging nicht um Sozialwohnungen, was 1985 sehr aussergewöhnlich war. Dementsprechend haben wir im architektonischen Ausdruck jeden Sozialwohnungs-Touch vermieden – anders als das später realisierte Projekt. Wir haben ganz auf elegantes Wohnen gesetzt, in eleganten Häusern.

AF Dafür haben wir mit 1 1/2-geschossigen Wohnungen experimentiert. Was prompt kritisiert wurde. Natürlich zu viel Volumen, aber auch: der Entwurf sei zu wenig modellhaft und stelle keinen Beitrag dar, der weiterverfolgt werden könnte.

MT Und trotzdem war gerade dieses Projekt immer wieder und über lange Zeit hinweg in der Architekturszene und an den Hochschulen eine wichtige Referenz. Und auch bei euch selbst gibt es im Folgenden eine ganze Reihe von Projekten, in denen ähnliche Themen eine Rolle spielen. Offenbar hat sich da ein Interesse entwickelt, das über den damaligen Spezialfall hinausgeht und offensichtlich bis heute anhält.

AF Sicher, und mittlerweile teilen es auch andere. Inzwischen ist allerdings einiges geschehen, das unsere Interessen und den Wohnungsmarkt einander näher gebracht hat. Generell sind die Wohnungen grösser geworden, und gehobenes Wohnen ist wieder zu einem wichtigen Thema geworden.

MT Welches Interesse habt ihr am Wohnen in der Stadt? Ihr setzt auf räumliche Differenziertheit, auf komplexe bis komplizierte Wohnungen, die unterschiedliche Räume haben, grosse und kleine, intime und offene. Woher kommt das?

AF Es gibt eine Sehnsucht nach dem komfortablen, dem annehmlchen, man könnte auch sagen bürgerlichen Wohnen, die in den Wohnidealen der Jahrhundertwende begründet liegt. Es geht um gute Räume, nicht etwa um irgendeine Flächenökonomie. Dabei steht die Kompliziertheit gar nicht im Vordergrund. Aber ein Raum soll suggestiv sein. Vielleicht ist er hoch, oder er hat eine spezielle Lichtstimmung, oder aber die Räume sind verschiedenartig – im Sinne einer Raumdramaturgie.

KK Dabei muss es eine Spannung geben, die durchaus sogar etwas beunruhigend sein darf. Also z.B. nicht einfach nur hohe Räume, sondern dazu vielleicht auch eine niedrige Ecke, sodass man auch wirklich spürt, dass der eine Raum hoch ist. Die Wohnung muss in sich ein kleiner Kosmos sein. Auch soll es einen Ort geben, wo man stolz sagen kann: Das alles gehört mir! Eine Wohnung soll also nicht einfach ein Irrgarten sein, sondern auch Grosszügigkeit ausstrahlen. Das fehlt heute meistens, wo zwar grosse Fenster und grosse Räume üblich sind, wo man die Grösse aber kaum spürt, weil die räumlichen Spannungen fehlen.

AF Vieles lässt sich bei uns auf Ernst Gisel zurückführen. Wir leben seit 20 Jahren in einer Wohnung dieses Architekten, von der wir sehr viel gelernt haben. Sie ist nicht sehr gross, entwickelt aber eine unheimliche Noblesse, weil sie raffiniert und gekonnt gestaltet ist.

MT Als Einwand gegen die Differenzierung von Räumen wird gerade beim Wohnungsbau immer wieder vorgebracht, damit würden zukünftige Nutzungen vorgegeben – ihr habt ja selber davon gesprochen, die Räume müssten suggestiv sein. Solche Vorgaben seien aber heute unzeitgemäss, weil man nach dem Ende der Kleinfamilie nicht mehr vorhersehen könne, wie eine Wohnung später genutzt werde. Eigentlich müsste daher immer alles überall stattfinden können.

AF Die Idee, die Zimmer müssten nutzungsneutral sein, ist genau so plakativ wie die Idee des Lofts.

KK In den Zimmern zeichnen wir beim Möblieren der Grundrisse jeweils ein grosses Doppelbett ein und beweisen damit, dass fast alles möglich ist.

AF Aber eines ersetzt das nicht: die Mitte der Wohnung. Die zentrale Halle, der weite Korridor, die Enfilade der Räume, vielleicht auch eine grosszügige Küche oder – wie bei unserer eigenen Wohnung – eine Wohnhalle. Es geht dabei aber um ein räumliches, nicht um ein funktionales Konzept.

KK **Durchaus nicht alles an einer Wohnung muss brav und durchschnittlich sein. Man soll auch die Möglichkeit haben zu sagen: Diese Wohnung gefällt mir nicht. Man soll wählen können zwischen Wohnungen, die je einen eigenen Charakter und prägnante Eigenschaften haben. Wir wollen Alternativen anbieten zu Wohnräumen, die völlig abstrakt und anonym daherkommen.**

AF **Eine wichtige Entdeckung war für uns, dass die Wohnungen durchaus nicht überall hell sein müssen. Man muss diesen Belichtungsterror überwinden: Es ist interessant, in einer Wohnung auch dunkle Stellen zu haben, was man dann vielleicht mit Raumfülle kompensieren muss. Bei den Wohnungen auf dem Sulzer-Areal in Winterthur gibt es dunkle Bereiche, die dafür zweigeschossig sind. Das ist ziemlich dramatisch.**

MT **Wenn ihr über Räume spricht, geht es oft um Spannungen und um Hierarchien. Ihr sprecht nicht zuerst über Ordnung oder über Struktur, sondern über Aspekte, die mit Wirkungen zu tun haben oder mit Atmosphären. Es scheint um eine Art räumliche Dramaturgie zu gehen.**

AF **Ja, wir pflegen ein szenisches Entwerfen. Dabei beginnen wir bei einem Bild. Vielleicht hat das mit dem Quartier zu tun oder mit der Stadt. Es kann dies fast eine Art Karikatur von Stadt sein, in der die Idee dieser Stadt konzentriert ist. Dabei gehen wir von einem persönlichen, intuitiven Eindruck aus, von dem aus wir eine Art Szene entwickeln: Wie könnte eine Wohnung dort ausschauen, die unverwechselbar ist und genau diesem Ort entspricht?**

KK **Und erst wenn wir die richtige Atmosphäre gefunden und bestimmt haben, kommt der Entwurf ins Rollen. Dabei kann die Fassade der Auslöser sein, oder die Situation, oder auch ein Wohnungstyp.**

AF **Unser Entwurf z.B. für die Neumünsterallee in Zürich-Hottingen: Er hat mit den Villen zu tun, die dort in Richtung Dolder manchmal schon fast den Charakter von Jagdhäusern annehmen. Da gibt es ein Stück Romantik, das uns zu einer bestimmten Wohnungsatmosphäre geführt hat.**

KK **Auch die Idee der Addition und Verschmelzung von drei einzelnen Baukörpern hat dabei mit diesen stark gegliederten Villen zu tun.**

AF **Gewissermassen eine Villa, die wir zu einer Art Wohngebilde kombiniert und mutiert haben. Das Thema der Verschmelzung ist bei uns ganz generell wichtig. Das kann ganz konkret eine Verschmelzung von neuer mit bestehender Bausubstanz bedeuten, aber auch eine Verschmelzung von Milieus, eine Verschmelzung von Bildern oder auch anderes.**

MT **Beim Entwurf für die Neumünsterallee werden unterschiedliche Atmosphären und Bilder zusammengeführt, sogar unterschiedliche Lebensvorstellungen, die insofern tatsächlich verschmelzen, als am Ende doch ein Haus, ein Ganzes da ist.**

AF **Das aber trotzdem collagiert ist.**

MT Aber nicht im Sinn einer Collage, bei der verschiedene Dinge in Konfrontation nebeneinander gesetzt werden, wie etwa bei den Dadaisten. Es geht offenbar nicht um das Zusammenprallen fremder oder gar gegensätzlicher Dinge.

AF Nein, sicher nicht. Eher wie bei gewissen historistischen Villen. Bei der Villa Patumbah in Zürich z.B. wurden verschiedene Träume zusammengebaut: Asien, die italienische Renaissance, das Landhaus – und doch ist die Villa ein Ganzes. So haben wir uns das bei der Neumünsterallee auch gedacht: drei Welten, die zu einem Ding verschmolzen werden. Das ist natürlich eine Gratwanderung; man kann nie ganz sicher sein, ob das überhaupt gelingen kann.

MT Im Extremfall erkennt man bei dieser Art von Collage die einzelnen Bestandteile ja nicht mehr, weil sie so sehr ineinander verarbeitet sind. Wie bei vielen «Collagen» von Max Ernst, die verbindend überarbeitet und die teilweise durch eine Übersetzung in eine neue Technik zusätzlich homogenisiert sind.

KK Wobei bei der Neumünsterallee die Teile schon bewusst etwas brüchig verbunden sind. Ist der Bau nun massiv oder offen? Hat er ein Dach oder keines? Der Eindruck wird irgendwie unscharf. Uns interessiert dieses Beinahe-Verschmelzen, die Gleichzeitigkeit von Vielheit und Einheit. Eine solche Vielfalt öffnet Möglichkeiten; es ist dann tatsächlich auch vieles enthalten, manchmal ein ganzer Kosmos, nicht eindeutig, aber greifbar, bunt und lebendig. Jedermann findet einen Zugang und jeder kann das sehen, was er gut findet.

MT Wenn ihr etwas evozieren wollt, müsst ihr auf etwas abstützen, das mit entsprechenden Erwartungen verknüpft ist: Ihr seid auf bekannte, im allgemeinen Bewusstsein verankerte Referenzen angewiesen. Tatsächlich hat man bei euren Bauten oft ein Gefühl der Vertrautheit. Man überlegt sich: Woher kenne ich das? Und merkt dann, dass man es genau so eben doch noch nie gesehen hat. Das hängt wohl mit eurem Arbeiten mit Bildern zusammen, die beim Entwurf einen Prozess durchlaufen und im Resultat vielleicht gar nicht mehr als solche erkennbar sind, jedenfalls nicht wörtlich. Woher kommen solche Bilder? Der örtliche Kontext wurde bereits erwähnt ...

KK Wichtig sind Erinnerungsstücke. Jeder hat und auch wir haben einen Fundus, der über die Jahre hindurch immer reicher wird. Je mehr man sieht, je mehr man gespeichert hat, desto einfacher fällt das Zurückgreifen. Durch eine Situation wird man an eine andere, vergleichbare erinnert – vielleicht durch ein spezielles Licht, oder eine besondere Raumfolge. Aber auch wenn der Ausgangspunkt sehr konkret sein kann, ein realer Bau oder auch ein bestimmter Moment, den man in einem Raum erlebt hat, greift man dann gleichsam auf ein Schema zurück, das selbstverständlich eine Transformation benötigt, eine Anverwandlung.

AF Es sind oft Milieubeobachtungen, die wir verwenden und dann einem vorgefundenen Milieu entgegenstellen. Wir tendieren dabei vielleicht sogar dazu, zu karikieren und zu überzeichnen,

damit die Referenzen, auch wenn sie nur als Andeutung aufgenommen werden, immer noch wirksam bleiben. Wir spielen mit der Wiedererkennbarkeit ...

KK ... was ein Umlegen und Umdeuten bedingt. Nicht einfach eine Aneinanderreihung von Zitaten! Aber man soll durchaus merken, warum etwas Erinnerungen weckt: Aha, dieses speziell Licht!

Oder dieser Raumübergang! Oder diese Spannung im Massstab! usw. Es geht dabei nicht unbedingt um die Bilder selbst, sondern auch um Elemente, aus denen die Bilder komponiert sind.

AF Die Kamine im Wohnhaus an der Wiesenstrasse in Winterthur zum Beispiel stammen von einer Villa im Veneto ab. Da gab es einen Raum mit einem Albtraum von einem Kamin: gewaltig, voluminös, einfach unglaublich.

KK Wie eine Papst-Haube. Aber nicht in der Ecke ...

AF Dieser Kamin hat den Raum fast bedrängt, hat ihm aber gleichzeitig etwas Verschwenderisches gegeben, etwas Grossartiges. Ungebremste Emotion! Daran wollten wir anknüpfen. Auch wenn er nun dem Vorbild kaum noch gleicht, wäre unser Kamin ohne Vorbild nicht so geworden, wie er ist. Aber auch in Winterthur bedrängt er den Raum.

KK So sehr, dass wir zunächst ein Modell in natürlicher Grösse bauen mussten, um uns zu versichern. Zudem gab es noch eine zweite Referenz: den Kamin in Haus Edstrand von Sigurd Lewerentz ...

AF ... wo der Kamin eher scheu eingesetzt ist: gemütlich, in der Ecke, in einem niedrigen Raum. Während er bei uns schon pathetisch auftritt.

MT Wie kommt nun ein Kamin aus dem Veneto – oder aus Schweden – nach Winterthur? Überhaupt strahlt dieser Bau an der Wiesenstrasse ja eine gewisse Italianità aus, nicht nur der Kamin. All das wirkt fast ein wenig wie in den Ferien. Andererseits war vorher von der Bedeutung des lokalen Kontextes die Rede. Und nun also Italien in Winterthur – was ja doch recht fremd ist.

AF Nein, durchaus nicht! Im Veltheim-Quartier zwar vielleicht schon, zugegebenermassen. Aber es gibt viel gebaute Italiensehnsucht in dieser Stadt. Für mich, der ja sowieso Tourist ist, sind in Winterthur zwei Pole erkennbar: einerseits das Ärmliche, fast theatralisch Arbeitermässige, und andererseits eine unheimliche Noblesse, wie man sie in Zürich zum Beispiel kaum kennt: Villen, die in Parklandschaften stehen, mitten in der Stadt.

MT Würdet ihr euer Haus tatsächlich in diesem Umfeld positionieren wollen?

KK Eine kleine Oase in der Stadt, das schon. Aber neben dem Haus stehen ja ein ehemaliges Bauernhaus, und eine kleine Fabrik, und es gibt einen altertümlichen Bahnübergang, und das 50er-Jahre Kirchengemeindehaus, und das Dorf mit der Kirche. Keine reine Sache also! Auch das spielt eine Rolle.

MT Mich fasziniert gerade, dass euer Haus mit seiner unregelmässigen Kubatur – anders als die Winterthurer

Bürgerhäuser –, wenn schon an Italien, dann eher an das ländliche, einfache Bauen erinnert. Während es gleichzeitig im Innern eine Opulenz entwickelt und einen gewissen Reichtum, der vielleicht tatsächlich an Villen erinnert. Auch hier gibt es also eine Spannung innerhalb des Baus, der ja dann doch ein Ganzes ist und nicht in verschiedene Teile zerfällt.

KK Das hat alles natürlich auch mit unserer Freude zu tun, endlich einmal ohne Einmischung das realisieren zu können, wozu wir Lust hatten. Wir haben gehandelt, wie man als Architekt hofft, dass Bauherren von Einfamilienhäusern handeln würden – und selten wirklich tun. Das Haus ist auch ein wenig ein verwirklichter Traum.

AF ... der aber doch mit unserem Bild von Winterthur zu tun hat. Allerdings haben wir absolut disziplinlos UNSER Winterthur ausgewählt.

MT Ich spüre da auch eine gewisse Lust am Subversiven. Auch in dem erwähnten Interesse an Karikaturen, die in der Architektur ja im Allgemeinen verpönt sind. Die Wirkung der Übertreibung nütze sich zu rasch ab, heisst es. Oder: Indem Karikaturen einfach etwas Gegebenes überzeichnen, bisweilen auch ironisieren, seien sie nur reaktiv, ohne aktiv etwas Eigenes vorzustellen.

AF Natürlich geht es uns nicht um ein bösesartiges Karikieren.

KK Sondern vielleicht eher um etwas in der Art dieser Cartoons, die unglaublich liebevoll das Alltägliche oder auch nicht so Alltägliche hervorholen.

AF Interessant an den Karikaturen oder an diesen Cartoons ist wiederum das Szenische, das verständliche Zeichen und deutliche Stimmungsträger braucht. Wir wollen Spass haben an unseren Arbeiten und wir wollen dabei Räume schaffen, die uns, wie auch anderen, antworten. So agieren wir ähnlich wie Theaterleute. Wir wollen uns und anderen eine saftige, emotionsgeladene Antwort geben auf eine gestellte Aufgabe.

Für das Museum der Rhätischen Bahn in Bergün suchen wir derzeit Szenographen für die Ausstellung. Einer der Bewerber behauptet, er mache Emotionographie. Das gefällt uns sehr; das verspricht mehr als nur eine schöne Ausstellung, nämlich etwas, was bewegt und betrifft. Fast ein Theater.

MT Für dieses Museum habt ihr eine Art Schuppen entworfen, verkleidet mit Messing, einem recht kostbaren Material, das allerdings stark patiniert. Was zunächst fast wie eine gewöhnliche Brettverschalung aussieht, besteht in Wirklichkeit aus edlem Metall. Das Bild, das ihr damit entwerft, ist recht direkt und eindeutig, und ich könnte mir vorstellen, dass das als Kitsch aufgefasst werden könnte.

KK Kitsch ist kein Feindbild. Kitsch ist DAS SCHÖNE! Auch das Sentimentale.

AF Und wiederum spielt das Karikierende, die Übertreibung eine Rolle, die das Kitschige überhaupt verwendbar macht. Durch sie entfernt man sich etwas vom Gegenstand.

MT Ein sich Distanzieren also, vielleicht auch ein Nicht-ganz-ernstnehmen? Kitsch ist ja auch das Unechte.

KK Nein, mich interessiert am Kitsch das Naive. Was ist das Schönste an Venedig, und wie kann man es noch schöner machen? Man macht eine Gondel, aber golden. Das ist wunderbar naiv, auch anrührend.

AF Das Naive und die Karikatur; das ist aber nahe beieinander. Ein überdeutliches Bild.

MT Spielt da auch Ironie eine Rolle?

AF Ein Augenzwinkern, ja, aber keine böswillige Ironie! Wir nehmen den Kitsch schon ernst, als tief empfundenene Romantik. Ohne sie nachzubauen, wollen wir in Bergün an die Atmosphäre alter Lockdepots anknüpfen, in denen es russig ist, schwarz vor Öl, schlecht beleuchtet, wo man das Eisen schmeckt. Natürlich übersetzt, mit Holzbohlen, einer «schlechten», einfachen Beleuchtung – übrigens schwierig durchzusetzen in einem Museum. Das ist eine ganz ernst gemeinte Romantik. Man kann sich mit diesen Lokomotiven keinen Spass erlauben.

KK Natürlich nehmen wir diese Leute ernst, die mit glänzenden Augen von weit herreisen. Ihnen möchten wir etwas Intensives vermitteln.

AF Distanznahme bedeutet hier z.B., dass der Zug fliegt: Ihm wurde das Terrain weggenommen, wie bei einer übergrossen Putzgrube. Da wird die Depotromantik gebrochen und der Bau wird höchst künstlich. Allerdings ist auch das wiederum verbunden mit einem vertrauten Bild, mit dem einer gefliesten Putzgrube.

MT Gerade durch diese Überlagerung und Verschmelzung von unterschiedlichen Bildern und durch das Augenzwinkern, das damit verbunden ist, wird wohl auch die Gefahr gebannt, die mit dem Karikieren und mit dem Kitsch verbunden ist. Kitsch ist ja immer eindeutig, sogar übereindeutig. Bei euch öffnen sich aber mehrere Sichtweisen, die gleichzeitig offen bleiben.

AF Im besten Fall finden wir ein Gleichgewicht, eine Schwebel, bei der Erinnerungen und Assoziationen auftauchen, aber etwas unscharf bleiben. Man fühlt sich dann mal zu diesem, mal zu einem anderen Bild hingezogen, aber nicht zu stark.

MT Das Spezifische, das Nicht-Typische, das Charakteristische, das Einzigartige, das immer wieder angesprochen wird: Ist das eine bewusste Reaktion gegen den einstigen Rationalismus und Strukturalismus?

AF Nein, gewiss nicht. Aber durch das Arbeiten mit dem Computer hat sich einiges verändert. Man kann nun sehr rasch dreidimensional arbeiten und mit bildhaften Skizzen und Darstellungen an die Grundrisse herangehen, zum Beispiel von Wohnungen. Früher hat man zunächst noch stärker auf eine Art graphische Ordnung in den Rissen geachtet.

KK Wir machen sehr viele perspektivische Skizzen – bevor wir Modelle bauen, was aber doch sehr aufwändig ist. Oft sieht das, was uns interessiert, im Grundriss merkwürdig aus. Manches widerstrebt

der graphischen Abstraktion, und oft klärt sich der Raum erst mit dem perspektivischen Bild.

AF Dann wissen wir plötzlich, wie die Hierarchien sein sollen, welche Türen hoch und welche breit sein müssen usw. Vor allem Kaschka hat allerdings schon immer intensiv mit Perspektiven entworfen. Aber früher hat man sich bei Wettbewerben dann doch gescheut, Handzeichnungen zu zeigen, weil das zu gebastelt, zu persönlich wirkte. Nun kann man räumliche Situationen aber in einer allgemein akzeptierten Weise und relativ genau simulieren.

MT Ihr beide unterrichtet Architektur auch, derzeit an der Hochschule für Technik in Winterthur. Was bedeutet die Hochschule für euch und eure Arbeit?

KK Sie ist zunächst sehr anregend. Man hat immer viele Projekte gleichzeitig zu betreuen, in die man sich hineindenken kann und muss. Zudem muss man klar und knapp argumentieren, ohne sich hinter Fremdwörtern oder Floskeln zu verstecken. Es ist, wie wenn man auf einem Instrument spielen würde: Man ist intensiv am Üben. Dauernd ist man am Entwerfen und muss sich ständig in neue Situationen hineindenken. Und natürlich geht es darum, eine Leidenschaft spürbar zu machen und wenn möglich auch auf die Studenten zu übertragen. Gerade an dieser Schule in Winterthur, wo die Meisten aus der Praxis kommen, haben viele am Anfang das Gefühl, eigentlich könnten sie schon alles. Das gilt es dann zu durchbrechen, damit wieder eine Offenheit entsteht, eine produktive Verunsicherung und Neugierde.

AF In diesem Kontext, wo immer noch moderne Konventionen vorherrschen, ist es zudem interessant, subversiv zu sein. Da reizt es mich, unsere Art zu arbeiten einzupflanzen. Es ist dann interessant zu sehen, was die Studenten tun, wenn sie etwas freier werden, die Konventionen ablegen und erfinderisch werden. Oft gibt es dabei verblüffende, grossartige Resultate! Es ist, als ob wir etwas von dem, was wir hier im Büro machen, in der Schule weiter treiben könnten. Das kann dann auch wieder zurück in unsere Arbeit im Büro einfließen. Das ist wunderbar!

MT Die Schule als eine Art Labor?

KK Genau.

AF Dabei klären sich an der eigenen Arbeit gewisse Aspekte, so dass sie sich vermitteln lassen. Zum Beispiel was es bedeutet, einen Raum in Balance zu halten. Das bringt eine Erkenntnis und lässt uns über das Intuitive hinausgehen.

MT Ist ein solches klärendes Erklären auch für eure Zusammenarbeit hier im Büro wichtig? Ihr seid ja beide sehr eigenständige, eigenwillige Persönlichkeiten. Da könnte ich mir vorstellen, dass nicht immer von Anfang an Konsens herrscht.

KK Wir haben extrem unterschiedliche Charaktere.

AF Aber wir haben ähnliche Betrachtungsweisen. Es gibt vielleicht unterschiedliche Empfindungen oder verschiedene Vorlieben für dieses oder jenes Bild als Ausgangspunkt. Über das kann man dann diskutieren, bisweilen auch streiten. Aber es gibt einen Konsens

über die Herangehensweise. Wir haben sicher eine sehr lebendige Art des Umgangs miteinander. Man beobachtet sich dauernd, interpretiert sich gegenseitig und spricht auch darüber, erfindet Geschichten. So stelle ich mir auch das Theater-Machen vor. Ein dauerndes Beschreiben von Atmosphären und Absichten.

Katharina Knapkiewicz

Geb. 1950 in Winterthur, lebt in Zürich. 1978 Diplom bei Prof. Camenzind an der ETH Zürich. 1978–1981 in London bei Pentagramm, Douglas Stephens & Partners, Zaha Hadid. 1981–1983 Assistentin bei Prof. Studer, ETH. 1991 drei grosse Wandbilder für Sulzer AG, CIM-Halle 180, Winterthur. Seit 1992 gemeinsames Büro mit Alexander Fickert. Seit 1995 Dozentin an der Zürcher Hochschule Winterthur; 1999 Lehrstuhlvertretung für Prof. Flora Ruchat, ETH; 2002–2003 Gastdozentin an der EPFL Lausanne.

Alexander Fickert

Geb. 1952 in Hof/Bayern, lebt in Zürich. 1979 Diplom und 1979–1982 Assistenz bei Prof. Schnebli an der ETH Zürich. 1986–1987 Assistent bei Prof. Tesar, ETH. 1983–1991 Mitarbeit in den Architekturbüros von Theo Hotz, Steiger Partner, Burckhardt Partner. Seit 1992 gemeinsames Büro mit Katharina Knapkiewicz. 1996–2002 Gastdozent an der ETH; seit 2002 Dozent an der Zürcher Hochschule in Winterthur.

Martin Tschanz

Geb. 1965, lebt in Zürich. Dipl. Arch. ETHZ. Bis 2001 Assistent am Institut gta der ETH Zürich. Verschiedene Lehraufträge, derzeit für Theorie der Konstruktion am Dep. Architektur der Zürcher Hochschule Winterthur. Ausstellungen und publizistische Tätigkeit überwiegend im Bereich Architekturkritik, -geschichte und -theorie, u.a. 1992–1997 als Redaktor der Zeitschrift «archithese». Seit Herbst 2002 Redaktor der Zeitschrift «werk, bauen + wohnen».

Abbildungen Seiten 32-33 und 34-35:

Katharina Knapkiewicz & Alexander Fickert:
Wohnhaus Wiesenstrasse, Winterthur, 2005.

Katharina Knapkiewicz & Alexander Fickert:
Busterminal Twerenbold, Baden-Rütihof, 2006.

_A la mauvaise place au bon moment

**_Gianni Motti en conversation avec
Lionel Bovier**

_Les œuvres de Gianni Motti se racontent plus volontiers qu'elles ne s'illustrent. Elles se retrouvent également plus souvent dans les pages «société» ou «politique» que «culture» des quotidiens. Elles ne manquent jamais, en tout cas, de susciter des débats, des polémiques parfois, allant du rôle de l'artiste dans le champ social aux questions spécifiques qu'elles soulèvent, ramènent au devant de la scène médiatique par la voie détournée de l'art et, avec beaucoup d'humour, nous renvoient à brûle-pourpoint.

_Higgs, à la recherche de l'anti-Motti,
2005.



_The Messenger, 2003.



LB Commençons, si tu le veux bien, par ton enterrement... Je ne connaissais alors de ton travail que les découpes de murs que tu avais réalisées (chez Andata/Ritorno à Genève ou Filiale à Bâle), cherchant en quelque sorte le point limite d'effondrement de l'espace dans lequel tu exposais, ainsi que les réalisations que tu faisais pour d'autres artistes en les assistant dans la production de leurs œuvres – une activité dont tu as d'ailleurs très habilement rendu compte et magnifiquement transformée en réalisant plus tard la série «Cushy Job» où tu apparais comme «l'auteur» d'œuvres attribuables à d'autres (Sol LeWitt, Ugo Rondinone, etc.). Comme souvent avec ton travail, c'est un récit, celui de la pièce même, qui m'a intrigué et donné l'envie de la présenter, dans le cadre d'une programmation que je réalisais pour une nouvelle galerie genevoise, Analix, en 1993. Quelles sont les conditions de production de ce projet ?

GM La mort est quelque chose qui inquiète tout le monde, à partir du moment où, enfant, l'on réalise que l'on va mourir. De manière générale, on peut dire que personne ne vit son propre enterrement. J'ai saisi l'occasion, lors d'une exposition sur l'art et la mort en Espagne, pour faire cette expérience que j'ai intitulée «Entierro n° 1». Je ne voulais pas «mettre quelque chose» dans le musée, mais m'impliquer moi-même. Le jour du vernissage, je me suis infiltré dans une cérémonie religieuse, gisant dans un cercueil. Dans les pages nécrologiques du journal local, j'avais pris le soin de publier la veille l'annonce de mes obsèques. Après la messe, je fus accompagné par les fidèles dans une procession jusqu'au cimetière. Ce fut une expérience très forte, qui dura presque deux heures: les yeux fermés, j'entendais la foule qui m'accompagnait et les requiems joués par la fanfare, sans pouvoir contrôler quoi que ce soit. Pendant les six mois qui suivirent, je me suis senti assez bizarre, léger, comme si une partie de moi-même avait disparu...

LB Dans ce projet, comme dans la plupart de ceux que tu as développés ces dix dernières années, la dimension «performative» est centrale, et le résultat que tu présentes au public est plus de l'ordre de l'expérience que de la contemplation d'un objet, souvent réduit au rôle de document. Comment expliques-tu cette stratégie d'implication ?

GM Dans mon travail il y a presque toujours une expérience et je pense que cette expérience communique avec le spectateur. C'est pour cela que je suis souvent moi-même impliqué dans l'événement. Dans la série «Reviews», par exemple, où j'apparais régulièrement dans diverses rubriques d'un journal local, je ne «représente» pas ni n'incarne les faits divers décrits dans l'article: je suis simplement là, présent en toile de fond, au cœur du fait divers. La presse et les médias font partie de notre environnement et je les utilise d'une manière directe. Dans le cas des interventions dans les journaux, mes apparitions répétées, même si elles étaient furtives, finissaient toujours par susciter chez les lecteurs des informations de proximité, une gêne ou une irritation. Comme

si la présence itérative de cet inconnu déstabilisait leur univers quotidien...

Dans d'autres projets, comme ceux de l'ONU, où j'ai participé à une session sur les droits des minorités en usurpant la place du représentant indonésien, et du « Psy-Room », où je recevais pendant la durée des expositions dans lesquelles mon cabinet était installé toute personne désireuse de me parler de ses problèmes, mon implication était inévitable: il s'agissait de se glisser dans un rôle, de produire une situation par ma seule implication – ou quasiment.

LB Est-ce le même processus qui t'a conduit, dans ton dernier projet, à parcourir seul et pendant des heures le tunnel d'accélération des particules du CERN à Genève ?

GM La pièce que j'ai réalisée au CERN, le plus grand centre de physique des particules du monde, est liée à une invitation de la Villa Bernasconi de Genève à participer à une exposition sur l'art et la science. Chaque artiste devait travailler avec un scientifique et j'ai choisi un physicien du CERN, Jean-Pierre Merlot. En visitant le CERN, j'ai été impressionné par leur haute technologie complexe et futuriste, tout particulièrement par les recherches sur l'accélération des particules. Ces recherches nous renseignent sur l'origine de l'univers. Il semblerait qu'il y ait au départ autant de matière que d'anti-matière et que cette dernière ait « disparu » ! Dans un tunnel circulaire de 27 km de long, le LHC (Large Hadron Collider), à cent cinquante mètres sous terre, des physiciens vont propulser et collisionner des particules à une vitesse proche de celle de la lumière afin de reproduire les circonstances extraordinaires du « big bang » et peut-être ainsi en savoir plus sur la mystérieuse disparition de l'anti-matière. En tant qu'artiste, j'étais désarmé ! Alors j'ai choisi de me comparer à un proton et de faire le tour à pied de cet anneau de vingt-sept kilomètres. A une vitesse non accélérée, cela m'a pris six heures... En comparaison, les particules feront le tour de cet anneau onze mille fois en une seconde. Un travelling de six heures filmé par le caméraman Yvo Zanetti relate cette expérience. Le LHC sera mis en fonction en 2007 et sera fermé pour toujours (seuls y travailleront des robots puisqu'il sera radioactif). J'ai nommé cette pièce Higgs, avec pour sous-titre: « A la recherche de l'anti-Motti ». Peut-être qu'un jour ce grand collisionneur se penchera sur des mystérieuses traces d'anti-Motti... Après deux kilomètres, j'ai perdu toute notion d'espace et de temps. Je ne me souviens de rien, j'étais ailleurs... J'étais hypnotisé par la perspective monotone du tunnel, comme dans un jeu vidéo. Et au bout de six heures, quand j'en suis sorti, j'avais envie de continuer ! Je n'étais pas du tout fatigué et le périple terminé, j'ai eu l'impression que les autres avaient vieilli de six heures.

LB Dans ton travail, ces questions d'apprentissage, d'acquisition de connaissances semblent jouer un rôle tout aussi important que celle de l'expérience, au sens où nous l'avons discuté. Pourrais-tu expliciter cette fonction du processus artistique pour toi –

qui n'est pas sans remettre en cause l'idée de maîtrise ou de «génie» souvent associée à la figure de l'artiste ?

GM D'abord, je ne me pose aucune limite: tout m'intéresse et ma curiosité m'amène parfois dans des domaines qui me sont totalement inconnus, qui m'ouvrent de nouveaux horizons. En ce sens, je me sens un peu comme un explorateur... Peut-être que cela vient du fait que je n'ai pas d'atelier qui me protégerait, me donnerait une activité régulière et «légitime». Je dois donc toujours rester en éveil, je me perds dans la foule, je me fie autant au flair qu'au hasard des circonstances, je m'infiltré dans des réseaux parallèles. Être à la mauvaise place au bon moment, c'est excitant! Lorsque je suis invité à exposer dans une galerie ou dans une institution, cela me frustre un peu, me semble insuffisant; j'ai alors besoin de prendre l'air, de réaliser un travail extérieur pour continuer de me sentir participer à ce grand laboratoire qu'est la vie... Le lendemain d'une exposition à la galerie Cosmic, à Paris, par exemple, je me suis rendu à Roland-Garros et j'ai assisté à la demi-finale des Internationaux de France la tête encapuchonnée dans un sac, afin de rappeler le traitement des prisonniers d'Abu Graïb. Ce jour-là George W. Bush était attendu à Paris...

Quand j'ai imaginé «Big Crunch Clock», j'étais simplement sur mon hamac, regardant la télévision. Il y avait un reportage sur la fin de notre système solaire: des animations 3D très bien réalisées simulaient le phénomène appelé le «big crunch» et l'on voyait le soleil se dilater et emporter tout sur son passage avant de s'éteindre pour l'éternité. Malgré le fait que l'on ne sera plus là, cela m'a déprimé. J'ai ressenti le besoin de faire quelque chose et c'est là qu'est née l'idée de l'horloge-détonateur: un compte à rebours des 5 milliards d'années qui, selon les scientifiques, nous séparent de cette issue fatale. L'horloge comporte vingt chiffres, des milliards d'années aux dixièmes de seconde. Un aspect de la pièce est le stress qu'elle induit, puisque l'on voit les derniers chiffres défiler très rapidement alors que les autres, ceux du début sont figés, destinés aux générations futures. Prochainement elle fonctionnera à l'énergie solaire. Ainsi, c'est le soleil même qui l'alimentera et la détruira. Naturellement chaque acquéreur devra l'adapter aux nouvelles technologies.

LB D'accord, mais dans ce processus de travail, tel que tu le décris, tu dois accepter l'échec, le ratage circonstanciel, comme inévitable, n'est-ce pas? Quel est le statut d'un projet non réalisé comme l'enlèvement de Christian Bernard, directeur du Mamco de Genève, par exemple?

GM Ah, tu te rappelles de cela! C'est drôle... Je crois que tu étais l'un des seuls qui était au courant. Lorsque Christian Bernard m'avait invité en 1996 à exposer au Mamco, il m'avait demandé de faire un travail «fort et atypique». Cette invitation m'a donné l'idée de le séquestrer et de demander une rançon pour sa libération. Cela aurait été assez fort et assez atypique, je crois... J'avais trouvé un lieu dans la campagne genevoise, isolé de tout, qui aurait pu

faire l'affaire et aussi un collaborateur pour la logistique – dont je ne peux dévoiler le nom. J'avais prévu de faire des vidéos de Christian Bernard avec une barbe de deux trois jours suppliant de verser la somme demandée pour sa libération, environ 300 000 francs. Les cassettes auraient été envoyées à ses collaborateurs et à d'autres personnes susceptibles de payer la rançon, quitte à vendre quelques pièces du Mamco. J'étais vraiment sans argent à cette époque-là... J'avais le dispositif prêt et je me suis renseigné sur la psychologie de Christian Bernard. Mes informateurs m'ont dit qu'il était claustrophobe et que, dans de telles conditions, il aurait pu très mal réagir, que tout cela aurait pu mal tourner. De plus, selon mes estimations, personne n'aurait payé quoi que ce soit pour le directeur du musée: au contraire, de nombreuses personnes auraient été heureuses de pouvoir prendre sa place... Très perplexe sur la réussite de l'opération, j'ai préféré renoncer, momentanément. J'ai gardé ce projet dans mes tiroirs pour éventuellement le réaliser plus tard, mais après le 11 septembre je l'ai complètement abandonné.

LB Et ton projet avec Christoph Büchel de racheter le contrat de location de la baie de Guantanamo aux Cubains? Tu ne vas pas me dire que c'est réaliste et que l'échec n'est pas programmé dans ce cas-là?

GM Si! Potentiellement, ce projet pourrait aboutir un jour. C'est la caducité du bail entre Cuba et les Etats-Unis qui a été le déclencheur de «Guantanamo Initiative»: en effet, l'accord signé en 1903 puis revu en 1934, prévoyait que la baie de Guantanamo ne soit utilisée par les Américains qu'en tant que «stations charbonnières ou navales, à l'exclusion de tout autre objet». Malgré cela, les Américains continuent à payer un loyer annuel de \$ 4 085, pour 117,6 km², loyer que le gouvernement cubain n'encaisse pas. Depuis 1959, les chèques restent dans le tiroir de Fidel Castro, considérant l'occupation américaine illégitime au regard de l'article 52 de la Convention de Vienne qui stipule qu'un traité est caduc s'il a été obtenu sous la menace ou l'usage de la force. Après le 11 septembre, les USA ont carrément fait de la baie un élément constitutif d'un nouvel ordre politique en raison de son caractère extraterritorial. C'est en partant de cette illégalité que nous avons eu l'idée de demander officiellement au gouvernement cubain de louer la baie de Guantanamo pour en faire une base culturelle. Nous avons été conseillés par le juriste américain Alfred Zaya, juriste de droit international aux Nations Unies, qui nous a assuré que notre requête de bail était légale et possible, puisque les Américains, en quelque sorte, «squattaient» le lieu. Nous avons fait la proposition de louer la baie au gouvernement cubain par voie officielle. Depuis, des négociations ont été entamées et nous avons été informés qu'une commission allait se réunir pour étudier cette requête. Nous avons également été invités à l'ambassade de Cuba à Berne pour parler du projet, et nous avons rencontré Miguel Alfonso, ministre cubain des Affaires

étrangères, à Genève. La presse en a largement débattu. On attend la suite.

LB Une autre dimension de ta pratique, justement, c'est sa qualité discursive, son rôle de « médiation », dans le sens politique du terme. Pourrais-tu donner quelques exemples de réalisations qui vont dans ce sens ?

GM Dans mon travail, je suis souvent confronté à des négociations, à des pourparlers avec des gens d'horizons divers. Les Kurdes que j'ai invités à s'exprimer au Palais de Tokyo lors de l'exposition « Hardcore, vers un nouvel activisme », par exemple, avaient vraiment besoin d'un espace de liberté pour faire émerger leur parole, puisqu'ils étaient alors interdits de manifestation en France. Le lendemain déjà, dans le journal « Özgür Politika », une image du vernissage était publiée en première page. Par la suite ils m'ont invité à Francfort dans un meeting pour parler devant trois cent mille personnes – pour parler d'art... Souvent le lieu où j'expose se transforme en caisse de résonance pour d'autres discours que le mien. Beaucoup de mes travaux échappent au caractère « d'exposition » pour s'insérer dans l'espace public et ont des conséquences dans le tissu social. Des rumeurs se soulèvent, la presse politique, scientifique ou de société, se fait l'écho de l'événement, etc.

LB Préalablement à la manifestation parisienne, tu avais déjà réalisé la reproduction de la cellule du leader politique kurde, Öcalan, emprisonné en Turquie, à l'occasion de « Manifesta 4 », cette Biennale européenne à laquelle tu offrais ainsi quelque aspérité politique et réellement identitaire...

GM Lors de ma première visite à Francfort, j'ai vu en plein centre ville une petite île sur le fleuve Main. Je venais de lire un article sur Öcalan, le leader de la cause kurde, détenu en isolement sur l'île-prison d'Imrali, au nord-ouest de la Turquie. Comme Francfort a une forte communauté kurde et turque, j'ai décidé de reconstituer la cellule où il est emprisonné, à l'échelle 1:1, selon le plan reçu par l'un de ses avocats (4 x 3 mètres). Depuis le pont en face, la scène était très forte avec, en arrière-plan, les gratte-ciels du centre financier de la ville et, au premier plan, la petite cellule, évoquant ainsi simultanément le pouvoir et l'isolement. Le jour du vernissage des centaines de Kurdes ont envahi le pont, comme pour rendre hommage à leur leader. Ce lieu est devenu, pendant la durée de l'exposition, le pèlerinage de la communauté kurde et un jour ils organisèrent une manifestation en pédalos pour occuper l'île. L'ambassade de Turquie en Allemagne a vivement protesté auprès des organisateurs de la Biennale. Depuis, et grâce à l'Europe, la situation a un peu évolué pour les Kurdes: pour la première fois de l'histoire, la télévision et la radio d'Etat turques ont diffusé des programmes dans leur langue.

LB Ceci dit, cette implication dans des questions politiques, qu'il s'agisse de politique culturelle ou de réalité socio-politique, ne fonctionne pas toujours. J'en veux pour preuve le projet du

Helmhaus à Zurich où tu proposais, avec Christoph Büchel, une sorte de chasse au trésor artistique: en lieu et place d'exposition, vous aviez annoncé avoir caché un chèque, endossé devant notaire, correspondant au budget de production de la manifestation et offert au premier visiteur qui le découvrirait. L'idée était ainsi de faire procéder au démontage plus ou moins brutal des salles d'exposition par un public avide de toucher le gros lot de cette loterie esthétique. Or, lorsque le maire de la ville de Zurich vous a signifié diminuer de moitié la subvention à l'exposition, vous avez préféré déclarer le projet «censuré» plutôt que de dire «banco, nous mettons l'autre moitié!». J'ai eu alors la nette impression que vous aviez été joués par plus malin que vous...

GM Quelques heures avant le vernissage, le maire a organisé dans l'urgence une conférence de presse pour annoncer son intention de diminuer à 20 000 francs le budget de l'exposition, prévu à 50 000 francs, car, affirma-t-il, «il n'y avait pas de formes». Il y avait beaucoup d'agitation dans le musée. Des représentants de la ville, des journalistes qui étaient présents puisqu'ils avaient déjà largement relayé l'annonce de notre projet, l'équipe du Helmhaus, etc. J'avais l'impression d'assister à quelque chose d'important: une performance non prévue se déroulait devant mes yeux. L'intervention du maire a donc été sans aucun doute une valeur ajoutée! L'exposition se limita au seul jour du vernissage, puisque le processus était déjà enclenché. Les visiteurs cherchaient l'argent à quatre pattes, ils étaient venus avec des échelles, des tournevis, des marteaux, ils sondaient la surface des parois, faisaient des trous, etc. Le démontage des salles d'exposition par le public n'était pas l'idée principale de l'exposition, mais une conséquence logique des événements. La principale préoccupation était de parler d'argent, d'où le titre «Capital Affair». Du fait que dans le musée il n'y avait rien, pas de production visible, la production proprement dite aurait été réalisée par l'usage de la somme du chèque faite par la personne qui l'aurait trouvé. Christoph et moi avons refusé la brutale proposition du maire de couper le budget de plus de la moitié du montant attribué, uniquement parce qu'il n'y avait «rien» dans les salles. On aurait pu facilement produire des objets, des installations, faire de la «mise en scène artistique» et les mettre ensuite à la poubelle comme cela arrive souvent, il n'y aurait pas eu de problème. L'exposition d'art doit-elle se contenter de présenter des œuvres ou bien doit-elle soulever une problématique, des débats? L'idée et le concept ne sont pas considérés comme de la production. Dans une ville comme Zurich, l'une des capitales internationales de l'argent, le maire n'a pas supporté qu'avec l'argent l'on puisse produire du vide. Et pourtant aujourd'hui l'argent, avec ses flux incontrôlables, est devenu immatériel. On ne le voit presque plus, il n'en reste que l'idée...

LB Malgré l'intérêt jamais démenti que je porte à ton travail, j'ai plusieurs fois été frappé par des projets à la limite du mauvais

goût... J'ai beaucoup de difficultés à ne pas rapprocher les « cages » dans lesquelles tu as placé des personnes pour la durée d'une exposition au travail de Santiago Sierra, où je vois toujours la reproduction complice et bienveillante de mécanismes sociaux et économiques critiquables et non une forme « temporaire » de critique – pas plus que je n'accepte l'argument de « l'homéopathie » que beaucoup avancent pour parler de son travail. Reproduire les schémas les plus méprisables d'une société (l'exploitation de l'homme par l'homme, la dépendance économique des sans-droits, etc.) ne fait en aucun cas avancer la critique de ces schémas : elle les naturalise, les maquille et, finalement, les excuse.

GM Je pense que tu te réfères au projet « Turn Over », réalisé d'abord à la galerie Artra, à Milan. Les trois cages étaient en effet occupées par des personnes, mais je ne pense pas avoir reproduit le schéma dont tu parles. Peut-être que tu ne connais pas toute l'histoire... Au départ, ces cages étaient prévues vides, trois cages en acier formées par des modules plantés au mur et au sol et qui s'accordaient parfaitement avec les protections de tiges d'acier des fenêtres de la galerie. Les cages furent occupées en raison de circonstances politiques particulières : Umberto Bossi de la Ligue du Nord avait proposé d'utiliser le canon contre les navires d'immigrés qui s'approchaient des côtes italiennes et des wagons séparés pour les étrangers sur les lignes ferroviaires locales ! Après des manifestations d'étudiants qui occupèrent la rue pendant plusieurs jours, Berlusconi avait trouvé le prétexte de la drogue pour perquisitionner les universités et faire arrêter des étudiants pour un simple joint de haschich. Et les retraités qui manifestaient leur mécontentement à cause de leurs droits menacés étaient traités de communistes... Quand je me suis rendu à Milan pour préparer l'exposition, j'ai rencontré des gens directement touchés par ces événements et qui, fâchés contre le gouvernement, offrirent d'eux-mêmes de se mettre dans les cages pour témoigner de leur situation. Il y avait donc un immigré, un retraité et un étudiant. C'était une manière pour eux de manifester dans un lieu insolite, vu que les manifestations étaient brutalement réprimées par le gouvernement.

LB Mais que dire alors du savon fait de la « graisse » que Berlusconi aurait perdue dans une clinique spécialisée que tu présentais sur un socle comme une sculpture ? Est-ce sur ses faiblesses pour son allure, son esthétique et ses démentis de narcissisme, qu'il faut piéger l'un des hommes politiques les plus dangereux et coupables d'Europe ? Je ne le pense pas.

GM Le titre de la pièce « Mani pulite » (mains propres) s'inspire du nom d'une gigantesque opération judiciaire lancée dans les années 1990 contre la corruption du monde politique et des affaires, dans laquelle étaient aussi impliqués Berlusconi et son clan. Berlusconi est entré en politique pour se mettre à l'abri des nombreuses poursuites judiciaires qui étaient engagées contre lui. Dans ses innombrables apparitions à la télévision, il ne

parle jamais de politique : ce sont de véritables « talk shows » où il rit, il plaisante et emprunte souvent le langage sportif... Quand il évoque son entrée en politique, il parle de « son entrée sur le terrain... ». Il envoie à des millions de familles italiennes des journaux où on le voit musclé et bronzé et où il vante ses exploits personnels. Fin 2003, pendant 32 jours, Berlusconi avait disparu, alors que l'Italie était secouée par des événements politiques importants. On finit par apprendre qu'il était dans une clinique pour se faire un « lifting ». Démasqué, il dit aux Italiens qu'il avait fait cela pour leur faire plaisir, parce qu'ils méritaient un « beau » Président du Conseil ! Dans une conférence de presse télévisée, il a répondu à une journaliste qui a osé lui poser une question embarrassante, qu'il serait heureux de lui fournir l'adresse d'un bon chirurgien plastique... Les membres du Conseil Municipal d'une petite ville de Toscane se sont octroyés une indemnité de « lifting » : ils ont débloqué un budget pour améliorer leur aspect physique, inscrit au chapitre « frais de représentation ». Au même moment, presque par hasard, un « reality-show » intitulé « Bistouri » où l'on voyait des patientes se refaire le visage et les seins en direct était diffusé sur une chaîne de Berlusconi, animée par l'ex-présidente de la chambre des députés de Forza Italia. Je pourrais multiplier ces exemples encore et encore. Ils démontrent qu'il existe une véritable stratégie de la « bella figura » chez le Cavaliere et son clan, stratégie qui a permis de détourner les Italiens de leurs réels problèmes, d'éviter de parler de la réalité de ces problèmes, tout en créant un nouveau marché, une formidable manne pour les professionnels du secteur qui bénéficient ainsi de la meilleure publicité, en chair et en os...

Pour en revenir à ta question, je ne pense pas avoir fait une pièce qui se joue des faiblesses narcissiques de Berlusconi, parce que c'est justement cela sa force : son narcissisme et son culte de la personnalité. Berlusconi est un spot publicitaire pour ses propres entreprises, le représentant organique des rêves de mobilité sociale.

LB Et ta rencontre avec Raël, le gourou d'une secte interdite en France, en quoi nous met-elle en garde contre le type d'endoctrinement ou de fanatisme dont on voit partout dans la société grandir le spectre ? On raconte que tu es même le modèle de Vincent, le personnage du dernier roman de Houellebecq, « Possibilité d'une île », écrit après divers séjours auprès des Raéliens...

GM A l'heure où l'humanité subit une transformation radicale, il est naturel que l'homme cherche à situer sa place exacte dans l'univers... J'ai rencontré et sympathisé avec Raël lors d'un séminaire, l'été 2003, en Slovénie. Il avait entendu parler de moi, car quelques années auparavant, j'avais invité plusieurs membres du mouvement lors du vernissage de l'exposition « Expander 01, images mentales » à Paris. Choqué de l'indignation générale des médias et des pouvoirs politiques français envers les Raéliens, déjà frappés d'une interdiction de manifester en public, je les ai invités

dans l'espace semi-public de l'art. Ils se placèrent un peu partout dans l'exposition, immobiles comme des statues, fixant dans les yeux les visiteurs. Deux sectes se mélangèrent ainsi, l'une – celle de l'art – acceptée et créditée de nombreuses qualités, l'autre – celle de Raël – discréditée, comme placée de l'autre côté du miroir, et qui, dans la vision de la première, devenait une forme d'art... La seconde rencontre eut lieu à Crans-Montana, en Suisse, lors de la célébration du trentième anniversaire de la rencontre de Raël avec les extraterrestres. J'étais curieux de rencontrer Raël lui-même, qui affirme avoir eu un contact prolongé avec des extraterrestres et être parti avec eux quelque part dans l'espace. Et toujours dans l'espace, lors d'un dîner, il avait Mahomet à sa droite, Jésus-Christ à sa gauche et Moïse en face de lui... Je trouve intéressant le fait qu'il dise que nous ayons été clônés par des extraterrestres, il y a 26 000 ans, au lieu des sempiternelles histoires d'Adam et Eve. Ceux qui affirment que les extraterrestres existent finissent par tomber dans le domaine de l'irrationnel; les Chrétiens, par contre, qui affirment que Dieu existe sont parfaitement rationnels. Avec cette rencontre, je suis allé au bout du fantastique...

LB Comme d'habitude, lorsque nous sommes amenés à parler ensemble de ton travail, je suis saisi par sa force narrative. Cette dimension est d'ailleurs ce sur quoi tu avais décidé d'insister en 2004 lors de ta « rétrospective » au Migros Museum de Zurich...

GM Heike Munder, la directrice du musée, m'avait en effet invité pour une rétrospective... Au lieu de présenter un ensemble de mes œuvres passées, j'ai décidé de ne « montrer » que son récit: un couloir de 600 mètres de panneaux de contreplaqué brut, nus, vides d'image ou d'objet, parcourait les vastes espaces du musée. Des guides-conférenciers préalablement briefés accompagnaient et racontaient aux visiteurs ce que j'avais fait auparavant, laissant chacun s'inventer les images, se faire leur propre projection mentale. Deux agents de Delta Security interdisaient aux visiteurs de rebrousser chemin, afin que la visite s'achève dans l'arrière-cour du musée... Retour à la réalité...

_Entretien réalisé par email en février 2006.

_Lionel Bovier

_Né en 1970, vit à Zürich. Critique d'art et directeur des éditions JRP|Ringier, où est parue récemment la première monographie sur Gianni Motti, réalisée avec le Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurich.

_Gianni Motti

_Né en 1958 en Italie et vit à Genève. Il mène une vie exemplaire.

_Illustrations pages 48 et 49:

_Higgs, à la recherche de l'anti-Motti, 2005, CERN, Genève. Performance de 6 heures dans le tunnel LHC.

_The Messenger, 2003. Raël et Brigitte Boisselier, Rogla, Slovénie. Performance.

_Titel ist kein Mittel

_Mit Václav Požárek sprach Dieter Schwarz

_Václav Požárks Skulpturen, mit denen er seit den siebziger Jahren in Erscheinung trat, sind von einer gedanklichen und formalen Präzision, die sich an grundlegenden Fragen der Gattung orientiert. In nüchterner Bemalung getarnt, offenbaren sie sich nicht sogleich, und die Ironie, welche die Konstruktionen ebenso wie Požárks Zeichnungen und Collagen durchwirkt, entzieht sie dem direkten Zugriff. Auch in der Gestaltung von Ausstellungsmobiliar und von Büchern manifestiert sich Požárks differenzierter Umgang mit Materialien und Formen.



_Very British, 1990.



VP Die deutsche Sprache nicht genau zu beherrschen, ist ein Hindernis, manchmal aber auch ein Vorteil. Man behandelt die Sprache sparsam, sagt nur das Nötigste, und vielleicht funktioniert es sogar, und man trifft die Sache. Diese Situation, das mangelnde Sprachpotential, ist mit der Praxis im Atelier verwandt, die ich verfolge: Nichts delegieren, alles eigenhändig machen, ohne Assistenten, im Einmannbetrieb – eine Arbeitsweise, die heute fast vorbei ist. Aber gerade deshalb ist die Arbeit für mich ein Kontinuum: vom Finden einer Schraube über das Konstruieren der Arbeit bis zum Verpacken in einer selbstgebauten Transportkiste, die man dann ins Lager bringt.

DS Damit ist der Kreis geschlossen: Du bist wieder am Ausgangspunkt angekommen und hast ein Nullsummenspiel zu Ende gebracht oder eine Tautologie formuliert ... mindestens diesen Anschein erweckt, und doch ist etwas zustande gekommen, das es zuvor nicht gab.

Doch wir wollen etwas zurückgehen. Du hast in früheren Gesprächen immer wieder Donatello erwähnt. Setzt Dein historisches und auf Deine Arbeit bezogenes Interesse für die Skulptur bei ihm ein, bedeutet sein Werk für Dich einen Wendepunkt in der Geschichte der Skulptur?

VP Die Figur Donatellos markiert sicherlich einen Wendepunkt: Donatello war zwar ausgebildeter Goldschmied, hat aber seine Technik nicht überzogen oder missbraucht, er scheint kein verbissener Goldschmied gewesen zu sein. Immer wieder bezog er Handwerker ein, etwa Bronzegiesser, statt allein seine eigene Technik zu zelebrieren. Er arbeitete einfach, auf ärmliche Weise. Wichtig ist, dass man Techniken kennt, sie aber nicht in den Vordergrund stellt. Donatello war nicht auch noch Maler wie andere seiner Zeitgenossen, etwa Verrocchio, das heisst, er konnte sich nicht in ein anderes Medium flüchten, sondern musste Lösungen ausschliesslich in der Bildhauerei suchen. Aus dieser Beschränkung entwickelte er seine Reliefs. Ich traue mich nicht, darüber zu urteilen, wie gut seine Flachreliefs sind, die so malerisch wirken, aber in dieser Gattung ging er deutlich über die Pisano hinaus, deren Arbeiten noch stark an die Ausschmückung antiker Sarkophage erinnern: Es sind Anreihungen von Figuren, raumlose Reliefs. Donatello suchte im Relief wahrscheinlich nicht das Skulpturale, sondern das Malerische, und gerade das hat ihn zur Schaffung eines plastischen Bildraums geführt. Bei seinen Nachfolgern, bis hin zu Michelangelo, verselbständigte sich dies; Pollaiuolo und Francesco di Giorgio weisen noch deutlich auf Donatellos Art zurück, bis sie ihren eigenen Weg finden. Italienische Künstler sehen Donatellos Tradition mit anderen Augen. So kann Luciano Fabro in einer Arbeit wie «Lo spirato» (1968/1973) dialektisch damit umgehen und in traditionellem Material seine Gedanken formulieren – der erste Griff des italienischen Künstlers geht gleich zum Marmor. Ich stamme aus einem gotisch-barock geprägten Gebiet

und bin vielleicht deshalb begeisterter von Donatello als die Italiener.

Donatello war in der Skulptur wie in einem Käfig eingesperrt, ohne Ausgang. Eine seiner rätselhaftesten Figuren ist «San Ludovico», eine um 1422–1425 entstandene Bronze, heute in der Kirche Santa Croce in Florenz, die von den Fachleuten nicht sehr geschätzt wird. Das ist vielleicht ein Irrtum, denn der Anspruch etwas Schönes zu schaffen, war hier eher sekundär; Donatello interessierte sich mehr für die Wiedergabe der Realität. Diese wie bewegungslos, maskiert wirkende Attrappe ist absichtlich so konzipiert, denn Donatello experimentierte mit den Herstellungsprozessen. Ikonographisch stimmt vielleicht alles – die aufwendige Mitra und der Krummstab repräsentieren die Bedeutung des Bischofamt – , aber uns fehlt der Zugang zum Inhalt; wir nehmen nur die formalen Besonderheiten wahr.

«San Ludovico» besteht aus Einzelstücken, die partiell miteinander verbunden sind, und die Niete sind nicht einmal versteckt.

Die Mitra beispielsweise wurde separat hergestellt, in anderen Materialien, vergoldete Bronze, ornamentiert in Email und Glas, und dann auf den Bronzekopf montiert. Auch die rechte Hand erscheint bloss wie ein Handschuh; sie wurde offensichtlich ebenfalls für sich hergestellt und dann sichtbar eingesetzt, so dass die Figur wie eine Gliederpuppe wirkt, die im Inneren von einem System von Schnüren zusammengehalten wird. Vielleicht sollte die heterogene Erscheinung der Figur sogar die Problematik darstellen, die im Verhältnis von realer Person und hohem Amt zum Vorschein kam.

Ähnliche Vorgehensweisen finden wir auch andernorts, stets variiert. Beispielsweise wurden Kleidungsstücke in Wachs getaucht und dann verwendet, auch Abgüsse von lebenden Modellen.

Im Museo Correr in Venedig sah ich zwei miteinander verkoppelte Eidechsen in Bronze, die offensichtlich Abgüsse realer Tiere sind; sie stammen nicht von Donatello, doch er hatte wohl diese Methode in Padova etabliert. Seine «Madonna col Bambino» in der Basilicata del Santo in Padova erscheint äusserlich gänzlich geschlossen wie eine ägyptische Figur; sie wirkt sehr schwer und fremd. Links und rechts von ihr stehen normale Heiligenfiguren mit offener, räumlich gestalteter Kleidung. Die Madonna erhebt sich vom Sessel, dessen vordere Beine als Sphingen gestaltet sind. Ich vermute, dass eine Sphinx zweimal gegossen wurde, dass Donatello also bereits spielerisch mit der gegossenen Form umgeht. Er pflegte nicht nur die eingespielten Mechanismen, sondern probierte andere Möglichkeiten aus.

Donatello löste die Figuren aus der Verbindung mit ihrer Umgebung, dem Tabernakel, das in der Gotik noch üblich ist. Zugleich gab es für ihn nicht die chronologische Entwicklung, wie sie seit der Moderne selbstverständlich ist; er kehrt oft zu früheren Ansätzen zurück, doch zugleich bleibt alles für ihn immer wieder neu.

Er profitierte nicht von den neuesten Entdeckungen seiner Epoche, er schaute zurück. Mit Brunelleschi war er mehrmals in Rom, sah

dort wohl vieles und kannte sich aus. Der Antike stand er näher als manche Zeitgenossen, kopierte sie aber nie. Unablässig suchte er neue Wege: Je nach Betrachterstandpunkt vernachlässigte er die Einzelheiten der Figuren; je höher diese plaziert wurden, desto weniger präzise wurden sie ausgeführt. Kunstkommissionen, die in sein Atelier kamen, konnten dies wohl nicht verstehen.

DS Donatello ist für Dich also ein Künstler, der vor allem am Prozess interessiert ist. Liegt darin seine Bedeutung für Deine Arbeit?

VP Ja. Es wäre mein Wunsch, jede Aufgabe von Grund auf anzupacken und eine neue Lösung dafür zu finden.

Selbstverständlich kann man sich nicht selbst vergessen, ausser man würde verschwinden und in einem neuen Kontext wieder auftauchen. Doch mir geht es darum, auf irgendeine Weise voranzukommen, anstatt eine affektierte Luxushaltung einzunehmen, um damit den Betrachter zu beeindrucken. So wie Donatello die Türen der Sakristei von Brunelleschi in San Lorenzo gingang, nachdem Ghiberti zuvor die Paradiestüren des Battistero geschaffen hatte: Er setzte bloss jeweils zwei Figuren in eine Umrandung, wie dies bei kassettierten Holztüren üblich ist, doch alles in Bronze ausgeführt.

DS Welches sind Deine weiteren Fixpunkte in der Geschichte der Skulptur?

VP Als ich aus der Tschechien in den Westen kam, verfolgte ich jahrelang Bernini, weil ich diese Formen aus meiner barocken Umgebung kannte. Je mehr man sich aber mit der Strenge und Reduktion beschäftigt, desto mehr nimmt die Begeisterung für das Frivole, Lustige, Bunte ab. Nach der Donatello-Zeit kam für die Skulptur eine Durststrecke bis ins 19. Jahrhundert, und das änderte sich erst, als die Maler die Skulptur übernahmen. Dann kam Daumier mit seinen Parlamentariern, dem Emigranten-Relief und dem «Ratapoil». Es folgten Degas, später Boccioni und Matisse, und zugleich verselbständigte sich die Skulptur mit Rodin, Rosso, Maillol und danach Brancusi. Indem Maler begannen, Skulpturen zu machen, löste diese sich von ihrer angestammten Schwere; ein Beispiel dafür ist die Tänzerin von Degas – einmal ein Tüllkleidchen und nie wiederholen!

DS Heute glaubt man, man könne diese Ansätze einfach lernen und dann anwenden.

VP Donatello hatte keine Kunstrezepte, er war als Handwerker ausgebildet und musste ohne «Artforum» oder Basler Messe auskommen; er konnte nicht französische Philosophie, Krauss oder Buchloh lesen, um zu wissen, wie man es macht, und sich dazu noch auf die digitale Technologie berufen. Heute geht man auf eine Kunstschule, wo man auf dem Bildschirm gewisse Dinge macht, man wird dazu gezüchtet, und das Resultat ist konform.

Ich wollte in meiner Jugend auch eine Kunstschule besuchen, doch ich wusste nicht wie, denn im Ostblock waren die Schulen nur Mittel zur Indoktrination. In Prag war die Filmschule die einzige Möglichkeit, etwas nicht Uniformiertes zu produzieren. So dachte

ich, doch dann sah ich, dass ich zuhause für mich keine Filme machen konnte; ohne Bewilligung konnte man nicht einmal eine Filmspule kaufen. Der Film gehörte also auch dem Staat. Da ich nicht im Sinn hatte, Inhalte oder Lösungen zu vermitteln, musste ich den Film aufgeben. In der konstruktivistischen Tradition, dass Künstler etwas für die Gesellschaft gestalteten, statt nur für Privilegierte zu arbeiten, hatte ich etwas Graphik gemacht. Im Westen war es dann anders, Kunst und angewandte Kunst waren zwei getrennte Welten. An der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg hoffte ich, die Verbindung dazwischen wiederzufinden, doch die Schule war Ende der sechziger Jahre politisiert, und es wurde nichts unterrichtet, oder man war nur auf bestimmte Ziele fokussiert. Die Offenheit, die notwendige Leere gab es nicht. Dann begeisterte ich mich für die englische Skulptur, denn obwohl mir die frühen plastischen Arbeiten von Beuys gefallen hatten, erschienen mir seine belehrenden Reden als Manipulation – man musste entweder für oder gegen ihn sein, wie in einem totalitären System.

DS Was war denn für Dich an der englischen Skulptur so anziehend?

VP Ich wollte das Konstruieren mit Material nicht gleich aufgeben, denn ich war in meinen Vorstellungen noch bei David Smith und Chamberlain, und so waren William Tucker und Anthony Caro für mich die nächstliegenden Künstler. Caro unterrichtete an der St. Martin's School of Art; er schweißte Eisenprofile zusammen, behandelte aber auch die Sockel bei Rodin, war Teil der Tradition, die hier noch weiterlebte. Tucker sprach von Matisse, man betrachtete die Vortizisten, und zugleich war man informiert über Andre und Morris. Dies erschien mir sensationell: Nicht schweißen zu müssen, sondern einfach die Elemente auf dem Boden auszulegen.

DS Mit Rodin hatte diese Fragestellung begonnen, die das 20. Jahrhundert nicht mehr ruhen liess und die Du in verschiedenen Arbeiten ansprichst, die Frage nach dem Verhältnis von Sockel und Figur.

VP In Prag stellte Rodin schon 1902 aus – es war seine erste Ausstellung im Ausland – und beeinflusste damit eine ganze Generation. Die Nationalgalerie Prag besitzt Rodins «Le martyre» (1885), eine Figur, die ohne Sockel am Boden liegt; sie könnte aber auch mit Sockel gezeigt werden. An St. Martin's gab es die Diskussion über den Sockel, und Bruce McLean bemerkte, selbst wenn die Skulptur am Boden liege, so befänden wir uns doch im zweiten Stock ...

Mit kritischen Augen betrachte ich die zeitgenössische Skulptur, schätze einerseits diese Kunst vom Reissbrett – Judd, Flavin –, finde darin manchmal auch Mängel. Andres Lösung scheint mir am gelungensten, da die Arbeiten den Blick nicht versperren, sondern ihm Raum geben. Bei Judds Basler Kuben, den «Six Cold Rolled Steel Boxes» (1969), habe ich ein unsicheres Gefühl: Sie sind allseitig geschlossen und hohl, so dass ich den Bodenabschluss

nicht sehen kann; die Seitenwände stehen dem Blick im Wege, und es gibt keine Möglichkeit, zu prüfen, ob es einen Bodenabschluss gibt und wie er ausgeführt ist. Lange waren Sockel verpönt, und nun ist es wieder wie früher; die Problematik lässt sich nicht einfach so abschliessen. Alles hängt von der Konzeption der Arbeit ab, die Frage verschiebt sich immer weiter.

DS Diese amerikanischen Positionen waren den englischen aber total entgegengesetzt.

VP Ja, sicher. Caro war immerhin als Lehrer sehr gut, obwohl seine Arbeit immer mehr in eine andere Richtung als meine Interessen ging; er war der distanzierte Engländer, der nicht nur seine eigenen Arbeiten in den Vordergrund stellte, sondern uns aufforderte, uns umzuschauen. Er suchte nicht die Aura, war weder Instanz noch Kumpel, fand die richtige Dosierung zwischen Strenge und Entgegenkommen.

DS Da ging es um konkrete Beobachtungen und nicht um gedankliche Konzepte, die man akzeptieren oder verwerfen kann.

VP Ich bin lernunfähig; ich ignoriere, was sich uns nähert: Nichts ist mir fremder als fremdes Denken.

Gern lese ich in der Monadologie von Leibniz, aber nach zehn Seiten bin ich am Ende, wahrscheinlich will ich nicht weiter. Auf Wittgenstein komme ich immer wieder zurück, ohne Absicht, ohne Programm; es sind die einzigen Schriften, die nicht gleich zum Adaptieren anstiften. Er liefert nur Vorschläge, keine Theorien, stellt Fragen; alles bleibt offen, du trittst nicht in einen heiligen Bezirk ein, der alles andere ausschliesst.

DS Nah lagen für Dich die tschechischen Strukturalisten, die in Bezug auf Sprache und Kunst originelle Auffassungen vertraten.

VP Die Schriften von Jan Mukařovský und Václav Černý waren zu meiner Zeit in Prag auf dem Index; ich kannte sie nur vom Namen her. Ich hatte mich daran gewöhnt, ohne solche Texte zu leben, denn in Budweis, wo ich aufgewachsen war, kam man selbst im Untergrund nicht dazu.

DS Und was haben sie Dir inhaltlich gegeben?

VP Mich interessierte, wie Formen entstehen, welche Zusammenhänge zwischen Formen existieren, zwischen Zentrum und Peripherie, Beabsichtigtem und Unbeabsichtigtem, gross und klein usf.; dies war für mich nützliches Lernmaterial. Es gab auch noch andere Forscher, die sich für verschiedene Phänomene interessierten, für Analysen von Volkskunst, Volksmusik, Kinderzeichnungen, Kunst der Naturvölker usf. Wichtig war die Tatsache, dass es in den Darstellungen dieser Autoren nicht um die Massen ging wie in der offiziellen Politik, sondern um das Nebeneinander von Individuen innerhalb einer Struktur. Dies konnte für den Staat nicht wichtig sein, dem es nur um Propaganda und Indoktrination ging; weder für die deutschen Besetzer in den dreissiger Jahren noch für die Kommunisten nach dem Krieg, die beide die tschechische Kultur deformierten. Die tschechische Kultur war als eine Mischung von deutsch-jüdischen, böhmisch-

jüdischen, tschechischen, russischen, französischen und anderen Einflüssen entstanden, die eine authentische Verschmelzung bildeten: Aus vielen Kopien entsteht etwas Neues. Nach dem Krieg schien sich die Situation etwas zu erholen; Múkarovský kehrte an die Universität zurück, doch sehr bald ging dies wieder zu Ende.

DS Parallel zu den Strukturalisten war die tschechische Avantgarde tätig, die Du wohl auch wahrgenommen hast.

VP Einerseits ist sie wie ein schwerer Bleischuh, andererseits wie ein erwünschter Bleischuh. Als ich 20 war, war diese Kunst bereits abgeschlossen. Man begegnete ihr immer wieder, sie war das gesuchte Verbotene. Es gab in der tschechischen Avantgarde keine strengen Regeln wie im Bauhaus; nicht alle Künstler waren akademisch ausgebildet, dafür waren sie Enthusiasten. Ihre Arbeit lebte davon, dass sie ärmlich und einfach war, hergestellt mit Schere und Papier, mit einfachen Schriften; die Tradition belastete nicht und liess einem dafür mehr Freiheit.

DS Als Du im Westen arbeitetest, war diese Avantgarde als Position noch von Bedeutung für Dich, insbesondere die Montage?

VP Das Konstruieren liegt mir sehr, und einen anderen Kanon wollte ich mir nicht aneignen. Man behält ein paar Regeln bei, auch wenn man sonst alles ablegt. In Tschechien hatte ich aus Respekt vor der Avantgarde keine Bildmontagen gemacht, erst hier, vielleicht als Reminiszenz, als eine nostalgische Praxis, die jetzt eher abnimmt. Vielleicht ist daran die Technologie schuld, die mit ihren grenzenlosen Möglichkeiten nichts garantiert. In der Reproduktion sieht die Collage aus, als ob man sie mit dem Computer nicht richtig hingekriegt hätte. Man muss knapp dran sein.

DS Das führt uns zu Medardo Rosso und den Sockeln, die Du für die Präsentation seiner Arbeiten im Kunstmuseum Winterthur gebaut hast.

VP Man kann selbstverständlich nicht die Einrichtung von Rossos Atelier-Wohnraum nachbauen, doch man kann davon ausgehen, wie er seine Skulpturen darin aufgebaut hat. Es wäre vielleicht etwas arrogant und unpassend, wenn man die ursprüngliche Atmosphäre von Rossos Atelier buchstäblich wiederherstellen würde; damit würde man den Arbeiten unrecht tun, denn es könnte scheinen, als würde man sie nicht ernst nehmen. Ebenso kann man von den Skulpturen im Salon seiner Sammlerin Etha Fles ausgehen oder von dem Modelliertisch mit einer Figur, den wir in der Wohnung von Rossos Urenkelin in Mailand sahen. Ich versuchte, etwas aus dieser Atmosphäre zu übernehmen und weiterzugeben, doch so einfach und unaufwendig wie möglich, damit die so geschaffene Situation nicht definitiv, sondern temporär und mobil wirken würde. Dazu kam die Notwendigkeit, eine ökonomische Produktionsweise für die Sockel zu entwickeln. Was ihre Form angeht, so mussten sie Füsse haben, da volle Sockel im Raum unerträglich dicht wirken und mit ihrem Volumen die Skulpturen abwerten. Aus allen diesen Komponenten ergibt sich ein Instant-Produkt, das man leicht herstellen kann. An diesen Sockeln sollten nicht zu viele

eigene Entscheidungen hervortreten, sie sollten vielmehr etwas klar Abgeleitetes darstellen.

DS Du hast verschiedenerlich solche Aufgaben übernommen, vor allem für die Schweizerische Landesbibliothek in Bern.

VP Dinge auszustellen gehört zum plastischen Arbeiten. Je mehr verschiedene Dinge es gibt, umso anregender ist es, auf der begrenzten Fläche Einheiten zu bilden, einen gemeinsamen Nenner zu suchen.

DS Die beschriebene Arbeitsweise könnte sich aber auch auf Deine Skulpturen beziehen.

VP Meine Neigung geht dahin, für die Skulptur nur das zu verwenden, was vorhanden ist. Es würde mich zwar als Hausaufgabe interessieren, beispielsweise zwei Räume zur Verfügung zu haben, zeitlich und finanziell unbegrenzt (der Merzbau als Erinnerungsreserve), aber in der Realität versuche ich, skulpturale Aufgabenstellungen im traditionellen Sinn zu lösen. Es ist besser, wenn die unbegrenzten Möglichkeiten nicht vorhanden sind und wenn man nicht so frei ist, zu etwas gezwungen ist, wenn nur wenig Raum und Material zum Agieren bleibt: Holz, Schnur, ein paar Schrauben. Es geht um die Dimension der Überlegung; ein Entwurf reicht dafür aus, er muss nicht megaloman sein. Auf diese Weise vermeidet man die Fehler, die manchen Bildhauern passieren, wenn sie ihre Arbeit einmal erfolgreich und in grossen Dimensionen herstellen. Natürlich braucht eine Arbeit eine gewisse Dimension, wie beispielsweise Manzoni's «Socle du monde», aber wenn sie in der Grösse Eins konzipiert ist und so funktioniert, dann reicht es, dann darf man sie nicht auf die Grösse XL aufblasen.

Mein Thema ist es, innerhalb der Dimensionen des Ateliers so inhaltlos, nicht-figurativ wie möglich zu bleiben, selbst wenn es zu einer Materialschlacht kommen sollte. Anstelle von Inhalt und Gegenstand versuche ich, strukturelle Lösungen zu verfolgen, beispielsweise Eckverbindungen anders zu lösen als bekannt oder zwei angeblich nicht verträgliche Materialien miteinander in Kontakt zu bringen, sie entsprechend zu stimulieren. Ich weigere mich, mir dabei zu grosse Freiheiten zu erlauben. Auch soll das Material nicht selbst zum Inhalt werden, es darf nicht überhand nehmen.

DS Deshalb verwendest Du Dachlatten und Abfallholz?

VP Die Qualität des Fundholzes ist regional abhängig. Meine Arbeiten mit Täfer erscheinen sehr schweizerisch, und kein Schweizer kann sich das leisten, weil die Schweizer amerikanisch arbeiten wollen. Das hat sich bei mir von selbst so entwickelt: Vor Jahren war Abfallholz das billigste. Aber es ging mir nicht darum, mit dem billigsten Material zu arbeiten; gut war, dass das Gefundene auch die Dimensionen der Arbeit bestimmte. Wenn man eine drei Meter lange Dachlatte kaufen kann, dann gibt es Hunderte von Möglichkeiten. Aber bei einer gefundenen Latte von 1,20 m kann man nichts mehr abschneiden und muss sie nehmen, wie sie ist; das ist

die halbe Miete. Meine Entscheidung darf nicht so wichtig sein, ich verarbeite, was auf mich zukommt.

DS Man könnte dabei an die Verfahren von John Cage denken, in denen es darum geht, Gegebenheiten und Entscheidungen zu akzeptieren.

VP Ich hatte eigentlich nichts solches gelesen, nie daran gedacht. In den siebziger Jahren sah ich in New York die Truppe von Merce Cunningham tanzen, mit minimalen Bewegungen und zu Geräuschen, von denen ich dachte, dass sie von draussen kämen. Erst am Ende des Abends sah ich die geschlossenen Fenster und begriff, dass die Geräusche die Musik waren. Aber ich dachte nicht daran, dass man eine solche Erfahrung übernehmen könnte; eher erinnerte ich mich an Schwitters und an die Zeit in Tschechien. Vielleicht bin ich bloss unfähig, Aufwand zu betreiben.

Oft komme ich an einer grossen Metallwarenhandlung in Bern vorbei, hüte mich aber stets, Metall mitzunehmen. Als gelernter Werkzeugmacher weiss ich nämlich viel zu gut, was Metall ist. Eines Tages fand ich dort eine Kiste mit Schrauben, sie gefielen mir, und ich nahm sie doch mit, aber ich habe sie heute noch, denn ich bin damit nicht weitergekommen. Die Schrauben sollten irgendwie verwendet werden, ohne dass sie den Eindruck erwecken, sie seien aus ästhetischen Gründen ausgewählt worden, um einen Effekt zu erzielen. Ich will nicht, dass einzelne Elemente eine Rolle spielen, will keine Wirkung in den Vordergrund stellen und ziehe es vor, das zu nutzen, was gerade vorliegt und mich zwingt, in eine bestimmte Richtung zu gehen. Man kommt dabei immer zu einer Lösung und damit auch zu neuen Problemen. Wenn alles komfortabel wäre, würde die Arbeit monoton, und es gäbe nichts mehr zu denken. Natürlich bin ich schon im Bild darüber, was es in der Kunst gibt. Aber ich will so wenig Technisches wie möglich um mich haben, um nicht davon eingeheimst zu werden. Lieber ein Atelier ohne Rampe und Kran; für eine grosse Produktion darf nichts benötigt werden, damit ich mich nicht anpasse und uniformiere. Ich versuche, die Idee nicht durch Attraktionen zu erzeugen. So deckt der Farbanstrich schliesslich wie ein Mantel die verschiedenen Materialien zu, er bildet eine neutrale Hülle.

DS Der Anstrich hat etwas von einer Tarnung; Du nimmst die Arbeit so weit zurück wie möglich, um dem Denkprozess Raum zu geben.

VP In meinem Fall mag die Arbeit etwas hölzern wirken, doch es wäre mein Ziel, nicht eloquent zu sein, sondern die Sache sogar immateriell zu erledigen. Die Arbeit so weit zu bringen, dass ich die Aufgabe ohne Material in den Griff bekomme. Ich meine damit auf keinen Fall, wie dies heute oft der Fall ist, eine Arbeit, die immateriell daherkommt, als Projektion oder als begehbare Licht-Klang-Skulptur, aber dafür eine riesige materielle Struktur benötigt. Anstatt Fetische zu schaffen, will ich die Lösungen erst einmal ausdenken. Lawrence Weiner beispielsweise liefert mit seinen Arbeiten das Denken, und das Material ist darin enthalten. Umgekehrt kann eine materielle Arbeit dahin führen, dass sie keine

Assoziationen ausserhalb von ihr selbst vermittelt: Meine Wand mit hölzernem Neon («Wand an Wand», 2005, ausgestellt in der Galerie Friedrich, Basel) lässt nichts solches zu. Man geht weg, ohne an den Zweiten Weltkrieg, an eine gescheiterte Ehe oder an sonst etwas gedacht zu haben. Da gibt es keine globale Ethno-Esoterik, an der man als Parasit partizipiert; man braucht nicht in Mexico zu photographieren oder thailändisch zu kochen.

DS Und dennoch ist etwas da: nicht einfach Leere, sondern eine bestimmte, noch nicht bekannte Formulierung.

VP Man kann sie für nichts brauchen, sie bleibt inhaltslos. Die genannte Arbeit hat eine Wand und braucht eine bestehende Wand als Träger, quasi als Sockel, und dadurch kann sie in einer bestimmten Situation zeitweilig aufrecht stehen. Die Arbeit braucht die bestehende Raumwand; ist sie am Lager, so ist sie nichts wert, sie ist nur eine Prothese. Wie Raymond Roussel sagte, Kunst ist nichts aus dem realen Leben, sondern etwas Imaginäres; sie nimmt nicht am realen Leben teil.

_Václav Požárek

_Geb. 1940 in České Budejovice, Tschechien, lebt in Bern. 1965–1966 Studium der Filmregie an der Filmakademie Prag. 1969–1971 Studium an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg, 1971–1973 Studium an der St. Martin's School of Art in London, 1992–1993 Aufenthalt als Stipendiat des DAAD in Berlin. Zahlreiche Ausstellungen, darunter Kunsthalle Bern (1988), daad-Galerie, Berlin (1992), Kunsthalle Palazzo, Liestal (1993), Aargauer Kunsthaus, Aarau (1995), Kunstmuseum Winterthur (2004).

_Dieter Schwarz

_Geb. 1953, lebt in Zürich. Studium der deutschen und französischen Literatur, der Linguistik und der Komparatistik in Zürich. 1981 Promotion mit einer Arbeit über das dichterische Werk von Dieter Roth. 1983–1985 Forschungsaufenthalt als Stipendiat des Schweiz. Nationalfonds in Paris, Thema: Stéphane Mallarmé. Seit 1990 Direktor des Kunstmuseums Winterthur. Zahlreiche Ausstellungen und Publikationen zur Kunst von der historischen Moderne bis zur Gegenwart.

_En direct

**_Michel Ritter en conversation avec
Hinrich Sachs**

_Michel Ritter est apparu sur la scène publique suisse au début des années quatre-vingt comme organisateur d'expositions et comme médiateur d'art contemporain international. Après avoir fondé et dirigé pendant plusieurs années le Centre d'Art Contemporain de Fribourg, il a été nommé directeur du Centre Culturel Suisse à Paris en 2002. Dans l'entretien qui suit, il parle des prémisses inorthodoxes de son travail, nous livre au détour sa théorie du doute productif et de l'éveil à soi issus d'un processus créateur, et enfin, il parie sur un avenir où le monde de l'art recherchera un contact plus direct, plus offensif à l'égard du grand public.

_CCS Paris, exposition
Thomas Hirschhorn, 2005.



riti... LES PARCE QUE ELLES
LA FATALITE DES DICTATURES
MUT ETRE POPULAIRE IMPOPULA



HS En guise d'introduction, connaissais-tu Meret Oppenheim personnellement ?

MR Non, je ne l'ai jamais rencontrée, mais je l'ai eue plusieurs fois au téléphone lorsque j'ai organisé l'exposition « Fri-art – made in Switzerland » à New York, à laquelle je l'ai invitée. C'était en 1985 et je lui ai expliqué le projet. L'autre artiste de sa génération était Dieter Roth dont je présentais les livres. Elle disait « Ah, j'aime beaucoup participer à une exposition avec des jeunes, je connais tel et tel. » Ensuite elle a téléphoné à son galeriste à Hambourg, Monsieur Lévy, je crois, et c'est lui qui m'a envoyé les œuvres. Une centaine de feuilles à peu près, c'était incroyable ! Elle avait demandé à son galeriste de mettre pratiquement tout ce qu'il avait à ma disposition. Donc, j'ai pu choisir des œuvres qui me semblaient appropriées pour NY. On se trouvait aux Etats-Unis, avec la nouvelle peinture au début des années quatre-vingt, les Italiens, les Allemands, et je voulais montrer que Meret avait fait ces recherches vingt ans auparavant.

HS Tu as donc pu exposer...

MR ...une trentaine de pièces, dont des peintures et des dessins. C'était au Clock Tower, dans toute la salle du haut. Je l'avais invitée au vernissage et au téléphone, elle était très charmante, mais elle n'avait pas pu venir. En fait, elle est décédée peu après.

HS A l'époque, tu te considérais comme artiste, comme un artiste qui organisait une exposition, une pratique un peu extérieure à ton travail ?

MR En 1985, je travaillais principalement en tant qu'artiste. Le champ du travail curatorial est venu parce que j'habitais une très petite ville, Fribourg, dans laquelle le public n'avait pas de connaissances, pas de rapport direct à la production artistique du moment. Moi, je voulais essayer d'apporter une information sur le développement de l'art pour que le public puisse comprendre ce qui se faisait et, peut-être aussi, ce que moi je faisais. Je voulais partager cette passion pour l'art du moment, pour ce qui me touchait.

Pour situer les événements : j'ai quitté Fribourg lorsque j'avais à peu près 20 ans, à la fin des années soixante, pour faire la route. C'était dans l'air du temps de partir en Asie, découvrir la vie en Inde, aller au Népal. Il y avait bien sûr Gainsbourg qui avait fait son film sur les chemins de Katmandou. Mais moi, je voulais surtout quitter ce qui était le cocon suisse. Je ne savais pas du tout ce que j'allais découvrir, mais il me semblait qu'il fallait que je bouge. On est parti à quatre copains, et j'ai voyagé quatre ans avec l'un d'eux. Cet ami, Jacques Ziegler, était photographe. On parlait beaucoup d'art et c'est en voyageant que j'ai commencé à faire du dessin, sans prétention, sans rien. De retour à Fribourg, j'ai rencontré le peintre Bruno Baeriswyl, et là j'ai commencé à développer un travail. Je faisais des travaux avec des photos de presse.

A l'époque j'avais déjà une famille, des enfants. La mère de mes enfants étant américaine, on a décidé de partir à New York. Quelque

2000 francs, une bourse du canton de Fribourg, nous ont juste donné le coup de pouce pour prendre l'avion et aller nous installer à New York pendant presque 4 ans. A cette époque, PS1 ouvrait, le Queens devenait alors assez important. Après, il y a eu Franklin Furnice et c'est avec eux que j'ai pu réaliser ma première exposition personnelle à NY.

HS Tu as eu la chance d'expérimenter...

MR Oui, et surtout d'être avec des artistes et autres personnes du milieu artistique. En fait l'idée d'organiser une exposition dans l'ancien Séminaire Diocésain à Fribourg m'est venue à New York. Cet exposition « Fri-Art 81 » fut quelque chose de vraiment important pour la Suisse et aussi pour l'Europe: une des toutes premières expositions in situ, c'est-à-dire la prise de possession d'un lieu et une intervention artistique réalisée sur place. J'avais vécu l'ouverture de PS1. L'influence vient de là, c'est sûr. L'idée d'ouvrir un centre d'art contemporain permanent s'était installée dans tout notre groupe à Fribourg. J'ai continué à travailler à ma production personnelle, j'ai aussi fait beaucoup de choses pour nourrir ma famille en même temps. A la fin des années quatre-vingt-dix, l'ouverture du centre d'art contemporain a lieu. Je suis tout de suite énormément requis. Ma production personnelle s'estompe, sans heurt, et de fait, ma passion se déplace de la production artistique sur un autre plan, à une forme d'organisation et de participation au débat artistique.

HS Pour résumer, on peut dire que tu as appris « sur le chantier ».

MR Oui, j'ai appris sur le tas et dans les deux domaines. Je suis autodidacte en tant qu'artiste et en tant que curateur. Mon travail de curateur est tout à fait différent de celui des curateurs qui viennent de la critique ou de l'histoire de l'art. Je mets en place des concepts d'exposition: c'est par intuition, par la mise en commun de certaines choses qui ne sont a priori peut-être pas explicables. Je ressens le besoin de faire quelque chose qui, comme une œuvre d'art, pousse à questionner, à se positionner.

HS Cette mise en commun que tu décris, elle s'opère à travers le faire, lors du montage des expositions? C'est ça ta façon de penser? Ou est-ce que tu as des références, lu certaines choses qui t'ont aussi influencé? Autrement formulé: avec qui penses-tu?

MR Il y a beaucoup de références qui viennent s'ajouter à mon expérience et qui font partie de mon bagage. On ne peut pas les séparer. J'organise les choses d'une manière assez individuelle, parce que c'est comme de la création, entre guillemets, sans vouloir me substituer à l'artiste. Je sais exactement ce qu'est le travail d'artiste! Mettre des artistes ensemble me prend beaucoup de temps. Beaucoup d'éléments sont intuitifs, surgissent comme lorsque je développais mon travail artistique personnel. Après, lorsque je collabore avec des gens, je propose des idées...

HS Donc, cette métaphore beuysienne de « penser avec le genou » n'est pas très éloignée...

MR Oui. (en riant)

HS Moins une réflexion analytique sur quoi il doit se faire, mais plutôt quelque chose qui vient d'une proximité à la création ? Assez éloigné d'un contexte académique, qui souvent vient avec des hypothèses, ou avec d'autres idées pour ordonner une production artistique, qui s'en approche avec un meta-discours... ?

MR Exactement ! Il y a des façons de faire et de penser que je ne mets même pas en opposition, ce sont des choses différentes que j'accepte, mais moi, je ne veux pas en faire des thèses, des synthèses. Dans ce que je fais, il y a toujours des notions de doute, des choses inconnues. J'adore ce que je ne connais pas. C'est ce qui me nourrit, ce que je ne connais pas, que je n'arrive pas à saisir, à bien cadrer, c'est ça qui m'intéresse ! Les autres choses m'intéressent vraiment peu. Je n'ai également pas peur du vide. Je ne crains pas le vide dans une exposition. Que cela ne soit pas plein, je trouve même que ce sont des choses intéressantes que de montrer que là, il n'y a rien. On n'a pas besoin de toujours remplir.

HS ...et de tout reconnaître...

MR Il ne faut pas tout fixer d'avance pour qu'on puisse profiter de moments où l'on reste seul avec soi-même. La peur, c'est toujours de se retrouver avec soi-même. Alors, ces espaces vides permettent de donner un corps à cela. Ce sont des moments qui sont très agréables et profitables.

HS Comment peux-tu vivre cette attitude, cette façon de produire, aujourd'hui, dans ta position de directeur du CCS de Paris ?

MR J'aime bien travailler avec une institution étatique, comme le CCS. Il y a les choses très positives, d'autres un peu négatives : il y a beaucoup d'attentes. Qu'est-ce que la représentation d'une culture nationale ? Il n'y a pas une culture nationale. Je pense qu'une nation doit participer à la réflexion universelle. D'ailleurs, il n'y a pas une pensée suisse, c'est une pensée universelle avec nos spécificités. Si on est assez sensible, on peut les reconnaître.

C'est cela que je tente de faire au CCS, mais bien entendu tout en participant au discours avec des artistes qui viennent de notre pays. Nous avons une scène artistique excellente et en plus je me permets d'aller chercher quelqu'un ailleurs. C'est toujours dans le but d'affiner un questionnement. Pour aucune autre raison.

HS La description de ta trajectoire personnelle reflète aussi le développement de la situation de l'art en Europe. La mobilité s'est énormément développée ces dernières trente, trente-cinq années. Aujourd'hui, la plupart des artistes circulent d'un pays à l'autre, font leurs travaux ici ou ailleurs. Par conséquent, le discours est moins local qu'il y a une trentaine d'années. En partie grâce au développement des media digitaux, qui ont complètement changé l'accès à l'information.

MR Mais en tout temps les artistes ont voyagé. Au Moyen-Âge ils partaient, ils se rendaient d'une ville à l'autre, et pour cela ils voyageaient pendant six mois sur des routes pitoyables. Incroyable ! On voit les influences d'artistes venus de Hollande ou d'Italie. Ce n'est pas d'aujourd'hui, mais, de plus en plus, cela devient quelque

chose d'universel. Il reste cependant des spécificités liées au pays d'origine.

HS J'ai des doutes par rapport à ta façon d'employer le terme « universel ».

MR D'accord, c'est trop vaste. Il y a des cultures qui sont trop différentes. Par universel, j'entends que ça touche au-delà de nos frontières nationales. Disons que, dans tous les pays occidentaux, les problématiques existentielles peuvent être ressenties un peu la même chose. Cependant il y a des cultures qui sont basées sur des modèles de pensée totalement différents des nôtres...

HS ...et dans des conditions économiques qui sont tellement différentes que c'est difficile... Prenons en considération le contexte parisien international: est-il un avantage pour ce que tu essaies de développer?

MR La Suisse romande – par exemple – a un lien assez direct avec la France et elle fait partie de cette grande famille des pays francophones. C'est sûr, au niveau intellectuel, on veut tous être francophones à cent pour cent. Cependant, je travaille beaucoup avec des artistes suisses alémaniques. Je n'ai pas de frontières à l'intérieur de la Suisse. Si quelqu'un fait une bonne proposition, du moment qu'elle peut être comprise par un public varié, comme le public français, pour moi cela devient intéressant. La Suisse m'intéresse dans son ensemble et dans toutes ses identités.

HS Revenons à la question d'origine. As-tu l'impression d'avoir dû devenir politicien en prenant la direction du CCS et en assumant la programmation?

MR Pour moi, chaque acte artistique est un acte politique. Veux-tu parler des stratégies politiciennes? Bien entendu, quand on travaille dans une institution étatique, il faut prendre en considération deux ou trois choses. Je n'ai pas énormément changé d'attitude, ce qui m'intéresse depuis toujours c'est l'art et sa recherche: J'aime beaucoup travailler dans cette institution du fait qu'elle est pluridisciplinaire. Il y a bien certaines disciplines auxquelles je suis moins sensible, mais je trouve également intéressant de les présenter. Il y a aussi des disciplines qui sont plus proches de l'intérêt du moment. Cela agit par vagues, c'est un perpétuel mouvement. Et ici, je dispose d'un outil de travail excellent. Notre salle de spectacle est un petit bijou, extrêmement bien équipée. Il faut en profiter et il faut donner... L'art scénique a quelque chose, là, maintenant, qui me touche beaucoup.

HS Et la littérature? la musique?

MR La musique, c'est un peu bizarre. Pour moi, elle stagne. Mais il y a peut-être des choses que je ne connais pas, qui m'échappent...

HS A cause de l'âge?

MR Le grand pas en musique s'est effectué lorsque les gens ont pris conscience qu'ils pouvaient mélanger différentes sources et créer des sons qui n'existaient pas auparavant. Et ça, cela a été un pas énorme dans l'avancement de ces derniers vingt ans. Depuis quelque temps certaines formes de musique restent sur place,

elles répètent le modèle du modèle... Mais on a présenté le développement des jeux vidéo, et ça, c'est un domaine incroyable!

HS ...qui n'est pas forcément artistique d'ailleurs.

MR C'est commercial mais aussi artistique, avec une emprise, un pouvoir énormes sur une génération. Quand je les ai découvertes, j'étais comme un enfant, j'étais très content. Les jeux me sont parvenus à travers deux Suisses qui vivent à Paris et qui sont spécialistes dans ce domaine. On a présenté ces jeux trois fois depuis que je suis à Paris. Chaque fois, la salle était comble!

HS Tu mentionnes ces différents types de production. Quelle influence exercent les conditions de production, c'est-à-dire le cadre institutionnel, des éléments de programmation, le budget, la technique aussi, quelle influence exercent ces paramètres, pour toi, aujourd'hui, sur la création du sens du projet?

MR Je me suis familiarisé avec cette question depuis longtemps. Je dois faire avec ce que j'ai. Je n'attends pas. Je fais. Je fais avec les moyens mis à ma disposition. J'ai une équipe technique. Il y a toujours des limites. Mais dans ce cadre-là, il est possible de faire énormément de choses.

HS Sur le côté pratique, d'accord. En revanche, du côté signifiant?

MR ...du côté du contenu? Il n'y a pas de limites.

HS Il n'y a pas de limites?

MR non... non... Moi, j'ai placé des limites déontologiques, ce sont les miennes.

Je ne montrerai jamais une pièce qui peut faire du mal à quelqu'un, physique ou moral, ni une pièce qui utilise des animaux et qui ne les respecte pas, et jamais une qui ne respecte pas une pensée. Pour moi, c'est un respect humain. Pour le reste, je n'ai pas de limite.

HS Mais quelle position adopter alors en tant que curateur ou commissaire? Certains affirment que c'est simplement l'œuvre qui parle, d'autres curateurs essaient de rassembler une série de pièces à travers une couche d'interprétation subjective que je trouve aussi valable. Harald Szeemann est un modèle du genre. Quelle est ta position? ta pratique?

MR Je pense qu'il faut placer l'œuvre dans les conditions optimales et idéales pour son rayonnement. C'est comme une caisse de résonance pour la musique: elle doit être la meilleure possible. Et ça, ça peut se produire soit dans une exposition individuelle, soit dans une exposition de groupe. Pour l'exposition de groupe, il faut qu'il y ait à la base une raison, que cette raison soit perceptible et il faut que les œuvres puissent résonner. Szeemann nous a appris cela.

HS Est-ce qu'il y a un style Ritter?

MR Ce n'est pas à moi de dire s'il existe un style Ritter. Mais le style Szeemann, ça existait, il était très fort. Mais je ne peux pas me comparer. Ce que j'essaie de faire, c'est que chaque pièce, chaque œuvre, résonne le mieux possible dans toutes les conditions maximales. J'aime mettre des «éléments» en parallèle pour faire encore mieux ressortir l'œuvre de chacun, d'après une idée et un

concept de base. Mais c'est, bien sûr, l'œuvre qui parle. En tant que curateur, je prends ma responsabilité. Et si je fais quelque chose, je ne vais jamais dire: ça, c'est l'artiste! Si j'expose un artiste, je suis cent pour cent avec l'artiste, c'est sûr.

HS Cette dernière remarque nous permet de faire le lien avec l'histoire que nous avons tous partagée sous différentes perspectives. Tu as travaillé avec Thomas Hirschhorn très tôt déjà, il y a dix ou quinze ans. De quoi avez-vous parlé lors de la planification du projet «swiss swiss democracy»?

MR Dès que je suis arrivé au CCS, j'ai pris contact avec Thomas. Premièrement, j'aime beaucoup son travail. Deuxièmement, j'ai pensé que Thomas pouvait placer le CCS sur le paysage artistique parisien d'une manière forte. Il est quelqu'un de respecté ici et son travail est vraiment pertinent. Il m'a tout de suite donné son accord, mais pour dans deux ou trois ans. Dès le départ, il m'a dit qu'il avait envie de faire un travail sur la démocratie et j'ai tout de suite approuvé cette idée. La démocratie suisse est un modèle et ça vaut la peine de l'examiner. Thomas m'a souvent dit « Tu sais, Michel, la démocratie suisse n'est pas aussi parfaite que ça. Avant, c'était le modèle idéal, maintenant il y a des minorités qui pèsent lourd dans des décisions globales. Il faut peut-être remettre en question cette démocratie directe.»

On a parlé de ce projet bien avant la nomination de Monsieur Blocher au Conseil fédéral. Quand celui-ci a été élu au Conseil fédéral, Thomas Hirschhorn a déclaré publiquement qu'il n'exposerait plus en Suisse. Je lui ai téléphoné tout de suite pour lui dire que je tenais vraiment à son exposition au CCS. Il m'a répondu « Pas de problème, on n'est pas en Suisse. Le CCS est physiquement à Paris ». En fait, il n'a jamais coupé avec la Suisse, il n'a jamais détruit son passeport. Il a juste dit qu'il n'exposerait plus en Suisse. C'est sa liberté de citoyen. C'est une liberté que tout le monde peut avoir. Lui, il a ce « pouvoir » d'influencer, de dire « voilà, moi je n'expose plus en Suisse. » Il n'est pas d'accord avec les idées de Monsieur Blocher et il le fait savoir ouvertement. Je crois que c'est un devoir citoyen de faire connaître sa façon de penser. Ensuite, on a arrêté les dates. Je savais tout ce qu'on allait montrer. La seule chose que je ne pouvais pas savoir, c'était les détails de la pièce de théâtre qui était une création. Mais le dossier qu'il m'a donné six mois à l'avance, la répartition des espaces, ce qu'il allait montrer, c'était clair pour moi.

Si je dois regretter quelque chose dans l'exercice et la présentation de ce projet, c'est la coupe d'un million du gouvernement, parce que, de nouveau, cela a touché les artistes et je trouve que ce n'est pas bien. Je pense que, comme je l'ai dit auparavant, dans ces situations tout le monde doit prendre sa responsabilité.

En premier, les journalistes. Les journalistes qui ont extrait deux petits éléments de la pièce de théâtre, les ont montés en épingle sans parler du reste pour en faire un scandale, doivent prendre leurs responsabilités.

HS La stratégie journalistique était bien claire: quelque chose qui appartient à un contexte narratif plus vaste est isolé et à la suite perçu comme réel.

MR En plus, ils ont dit des choses qui étaient erronées. Aucun acteur ne vomissait dans une urne. Imprimer cela dans la presse fait du mal et je ne peux que comprendre la réaction des citoyens se demandant ce qu'on fait avec leur argent de l'autre côté du Jura. Je n'ai pas à en juger. Je dis simplement qu'ils doivent prendre leurs responsabilités, tout comme les parlementaires. Ils auraient eu la possibilité d'envoyer une commission d'experts sur place avant, pour pouvoir en parler en connaissance de cause. Personne n'avait vu l'exposition, mais ils avaient tous lu le «Blick» ou «Le Matin». J'ai trouvé un peu court. Moi, j'ai pris mes responsabilités, l'artiste a pris les siennes, l'institution a pris ses responsabilités, voilà. Je ne regrette rien du tout et surtout pas d'avoir organisé cet événement.

HS Il est intéressant d'observer ce transfert d'un certain type d'activité artistique, que ce soit le théâtre ou une autre expression plastique, dans un espace médiatisé qui, à partir de ce moment-là, est instrumentalisé à des fins ouvertement politiques. Vois-tu un changement dans notre espace mental – les démocraties occidentales – vers une logique d'utiliser tel ou tel projet en faveur d'une politique particulière ?

MR Sur le fond, je ne peux pas répondre. Ce qui a changé, c'est le degré de déontologie de la presse. Je pense que ce n'est pas tout à fait la faute des journalistes, mais des rédactions. Les journaux ont besoin de sensationnel pour pouvoir vendre. C'est une question purement économique. S'ils trouvent une matière, comme là, avec des éléments qu'ils pouvaient faire flamber. Ils y sont parvenus d'ailleurs! Mais là, ils doivent faire attention. Autrefois, il y avait des gens, dans la presse, qui contrôlaient toutes les informations. Maintenant, ils n'ont plus le temps. Les rédactions demandent le petit scandale. Sur place, ici, des journalistes téléphonaient à leurs collègues en Suisse pour essayer de les avertir, pour leur dire qu'ils entraient dans le mur, que ce n'était pas du tout ça. Mais personne ne voulait écouter, tout le monde avait dans la tête le schéma de l'acteur urinant sur l'image du conseiller fédéral et celui de la personne vomissant. Après, les parlementaires ont été induits en erreur par la presse et en plus ils ont agi émotionnellement. Ça c'est humain. On ne peut rien faire, on peut juste leur dire que, vu leur position, ils ne devraient pas travailler avec l'émotionnel, se dire d'un coup « mon Dieu, c'est catastrophique, qu'est-ce qu'on fait avec notre argent? Ça pourrait changer l'image de la Suisse ». Mais ce n'était pas l'image de la Suisse à l'extérieur. Une Suisse était perçue, qui avait le courage de se poser des questions par rapport à son fonctionnement. Donc, il faut s'en féliciter et non pas le contraire. On a eu du courage!

HS Mais si cette implication du sensationnel, liée à une instrumentalisation médiatique est en progression, comment des productions artistiques peuvent se poser face à cela ?

MR On doit être de plus en plus subtil, faire attention à ne pas leur donner la matière pour l'utiliser à des fins qui peuvent être manipulés. C'est assez compliqué. «swiss swiss democracy» était une production énorme, basée sur 50 jours, le tout était une création.

HS Il y a environ un an, une conférence a eu lieu à Genève sur la question des droits et de la production artistique. Stéphanie Moisdon-Tremblay a rapporté le cas d'une intervention du public à Bordeaux qui a entraîné la fermeture d'une exposition. Des visiteurs se sont sentis agressés par certaines œuvres au sein d'une exposition collective. Ils ont déposé plainte.

MR Il s'agit de «Présumés innocents», j'imagine...

HS J'ai trouvé ce cas bizarre et intéressant en même temps. Une sociologue affirmait à ce sujet que ces réactions étaient compréhensibles, le public ne sachant pas comment gérer certaines esthétiques, certains propos. Cela atteste d'un changement dans la mentalité, dans l'interprétation des activités se passant dans l'espace public. Soudain, non, progressivement, l'idée qu'une personne se sentant intriguée, voire attaquée par des objets symboliques qui existent dans le monde, peut porter plainte et un processus d'argumentation majoritaire se met en place. Car c'est un changement par rapport à la perception, l'«évaluation» d'une situation, même si une loi fédérale votée garantit la liberté de l'art, dans le sentiment personnel des gens, et dans une certaine logique démocratique, on peut porter plainte contre l'étrange, ou l'inconnu...

MR C'est nouveau, ça, oui... On peut expliquer tout ce que nous faisons, mais c'est sûr que si une minorité parvient à faire fermer une exposition, cela devient dangereux.

HS Comment penses-tu la programmation du CCS? Tu connais les attentes de ton public.

MR Oui, mais maintenant, je n'ai pas de projet en tête pour lequel j'aurais peur que l'exposition se ferme...

HS Et le contraire non plus? Dans le sens de servir un «menu» que tout le monde attend?

MR J'essaie de concevoir des projets qui posent des questions de société actuelles. Pour l'année à venir, je suis intéressé à grouper différentes générations d'artistes. Trop souvent, j'entends dire qu'il y a de l'art contemporain et de l'art, comme s'il y avait une rupture entre ces deux. J'aimerais pouvoir montrer que si un artiste fait ce genre de travail aujourd'hui, c'est grâce au travail de peut-être une dizaine d'artistes auparavant, et essayer de rendre visibles ces relations. Je trouve intéressant de donner au spectateur les outils nécessaires à la compréhension de l'art en général. L'année dernière, on s'est occupé du quotidien, des petites choses qu'on a l'habitude de voir, qu'on ne remarque même plus, qui sont anodines, mais qui sont très importantes, car elles changent notre manière de vivre. Pour 2007, c'est un des grands thèmes, la création de l'union de plusieurs États pour former un autre État plus grand

qui est – l'Europe. Ce thème me passionne vraiment et je vais lui consacrer une bonne partie de la programmation. Je n'ai pas de projets pour lesquels je me dis, chic, je vais choquer! Non, je ne cherche pas à provoquer, je ne suis pas un provocateur. Il y a juste une chose à faire dans les années à venir qui me ferait vraiment plaisir: ce serait le luxe pour moi qu'une communauté, une ville, me donne un budget pour organiser des « interventions artistiques anonymes » dans l'espace public. Faire des interventions artistiques dans la ville, de manière à ce que les gens n'arrivent pas tout à fait à voir si c'est de l'art ou un élément du quotidien. Mais par leur curiosité, leur réflexion, leur regard, arrivent à se dire: ah, ce n'est pas un élément rationnel, ça pose une question, ah, ça, c'est peut-être le travail d'un artiste. Pour moi, l'idéal serait qu'une ville m'appelle et me dise, voilà, Monsieur Ritter, on vous donne tant, (rires)

HS On vous donne notre ville entière!

MR ...faites des interventions, et ces interventions sont à la disposition de tout le monde. C'est-à-dire sans hiérarchie. Pas besoin d'aller dans un musée. Tout est dans la rue qui appartient à tout le monde. Des choses sans catalogue, sans carton, sans vernissage, au fait, sans rien. Sauf, peut-être, à la fin, pour justifier le financement, un catalogue qui regroupe toutes les installations pour laisser une trace, mais sinon, rien, sans même de communiqué de presse, juste donner à penser aux gens d'une manière totalement gratuite et visible par tout le monde. Ce serait, pour moi, l'idéal.

HS Je crois que tu dois attendre cette invitation quelques années encore!

MR Ouais, peut-être bien! (rires)

HS Je serais curieux de voir le résultat!

MR Ah oui? Mmmh, moi je vois déjà ce que ça donnerait! Ah oui, je le vois. Je crois que chaque personne a un capital à l'intérieur de soi par rapport à ses références, et elle regarde, ou écoute, ou lit par rapport à ses références. Elles sont de tous les niveaux. Il ne faut pas qu'il y ait de standard de la compréhension. Le fait d'apercevoir des choses anonymes dans l'espace public permettrait à l'individu de faire un effort pour essayer de savoir ce que c'est et pour trouver des références et en tirer un jugement personnel. Une fois ce cheminement effectué, la personne a compris le travail de manière générale. Après, elle peut reporter cette manière sur bien des choses. Il faudrait laisser les gens regarder les choses, vraiment regarder! Les gens n'ont plus le temps de regarder, on doit donc aussi changer notre attitude dans le domaine de l'art. On doit les capter plus rapidement, plus fortement, les envelopper, on doit leur dire, là vous ne sortez plus pendant un petit moment, les placer dans un environnement total où la communication passe par le subconscient et non par le conscient.

HS Ce qui n'est pas évident, dans ce que tu as mentionné précédemment « devenir plus subtil serait la devise »...

MR Oui,

HS ...donc les stratégies peuvent devenir assez contradictoires!

MR Oui, j'ai dit plus subtil, cela veut dire aller plus droit au but, aller direct. C'est la finesse, mais cela ne veut pas dire qu'il y a «rien», ce n'est pas rien.

Il faut savoir ce qu'on fait, c'est ça.

_Michel Ritter

_Né en 1949, vit à Paris. Artiste et curateur. De 1990 à 2002 fondateur et directeur de Fri-Art, Centre d'Art Contemporain de Fribourg. Dès 2002, directeur du Centre Culturel Suisse à Paris. En 1996, il a obtenu le «Prix de mérite pour médiatrices et médiateurs d'art» de l'OFC; en 2004 le «Prix Art Frankfurt» pour sa programmation ambitieuse au Fri-Art.

_Hinrich Sachs

_Né en 1962, vit depuis 1999 à Bâle. Artiste, auteur et membre de la Commission fédérale d'art. Expositions et projets les plus récents: 2005 «Designing Truth» (un film documentaire produit par Casco Projects, Utrecht). «Black Market Worlds», IX Baltic Triennial, Contemporary Art Centre Vilnius et ICA London. Publications les plus récentes: «Holiday from the Self» et «In the Studio». Une conversation avec Claudia et Julia Müller, in: «Looking, Encountering, Staging», éd. Anke Bangma, Piet Zwart Institute Rotterdam, avril 2005.

_Illustration pages 76-77:

_CCS Paris: Thomas Hirschhorn.

Swiss Swiss Democracy (4.12.2004-30.1.2005).

Photographie: Marc Damage pour Tutti.

_PreisträgerInnen / Premiati / Lauréats
2001–2005

_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

_Diese Publikation wird vom Bundesamt für Kultur im Rahmen seiner Förderung des schweizerischen Kunstschaffens herausgegeben und finanziert. Sie erscheint in Zusammenarbeit mit dem Kunst-Bulletin des Schweizerischen Kunstvereins als kostenlose Beilage zum Kunst-Bulletin Nr. 5, Mai 2006.

_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 Kunst-Bulletin di maggio 2006 (n. 5).

_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 le Kunst-Bulletin de la Société suisse des beaux-arts comme supplément gratuit du Kunst-Bulletin, n° 5 de mai 2006.

_Die Eidgenössische Kunstkommission ist beauftragt, das Bundesamt für Kultur in allen Fragen der Kunst- und Architekturförderung des Bundes zu beraten. Sie bildete die Jury bei der Verleihung des Prix Meret Oppenheim.
Zusammensetzung im Jahr 2005 :

_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.
Composizione nel 2005 :

_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 Prix Meret Oppenheim. Composition en 2005 :

_Jacqueline Burckhardt (Präsidentin / Présidente / Presidente), Stefan Banz, Mariapia Borgnini, Silvie Defraoui, Peter Hubacher, Simon Lamunière, Chantal Prod'Hom, Hans Rudolf Reust, Hinrich Sachs

_Herausgeber / Editore / Editeur
Bundesamt für Kultur / Ufficio federale della cultura / Office fédéral de la culture, Hallwylstrasse 15, CH-3003 Bern

_Übersetzungen / Traduzioni / Traductions
Servizio linguistico dell'UFC / Service linguistique de l'OFC

_Redaktion / Redazione / Rédaction
Andreas Münch

_Gestaltung / Progetto grafico / Conception
François Rappo, Lausanne

_Fotografie (Umschlag) / Fotografia (copertura) / Photographie (couverture)
Gilles et Vincent Turin, Paris.
Dank / Ringrazi / Remerciement: BCV Lausanne

_Schriften / Caractères / Caratteri
Theinhardt medium

_Druck / Stampa / Impression
Jean Genoud SA, Entreprise d'arts graphiques
Le Mont-sur-Lausanne

_Vertrieb / Diffusione / Diffusion
Schweizerischer Kunstverein, Zürich (Kunst-Bulletin)
ISBN 3-9522701-7-2

© 2006 Bundesamt für Kultur, Bern, sowie die Autorinnen und Autoren für ihre Texte.

