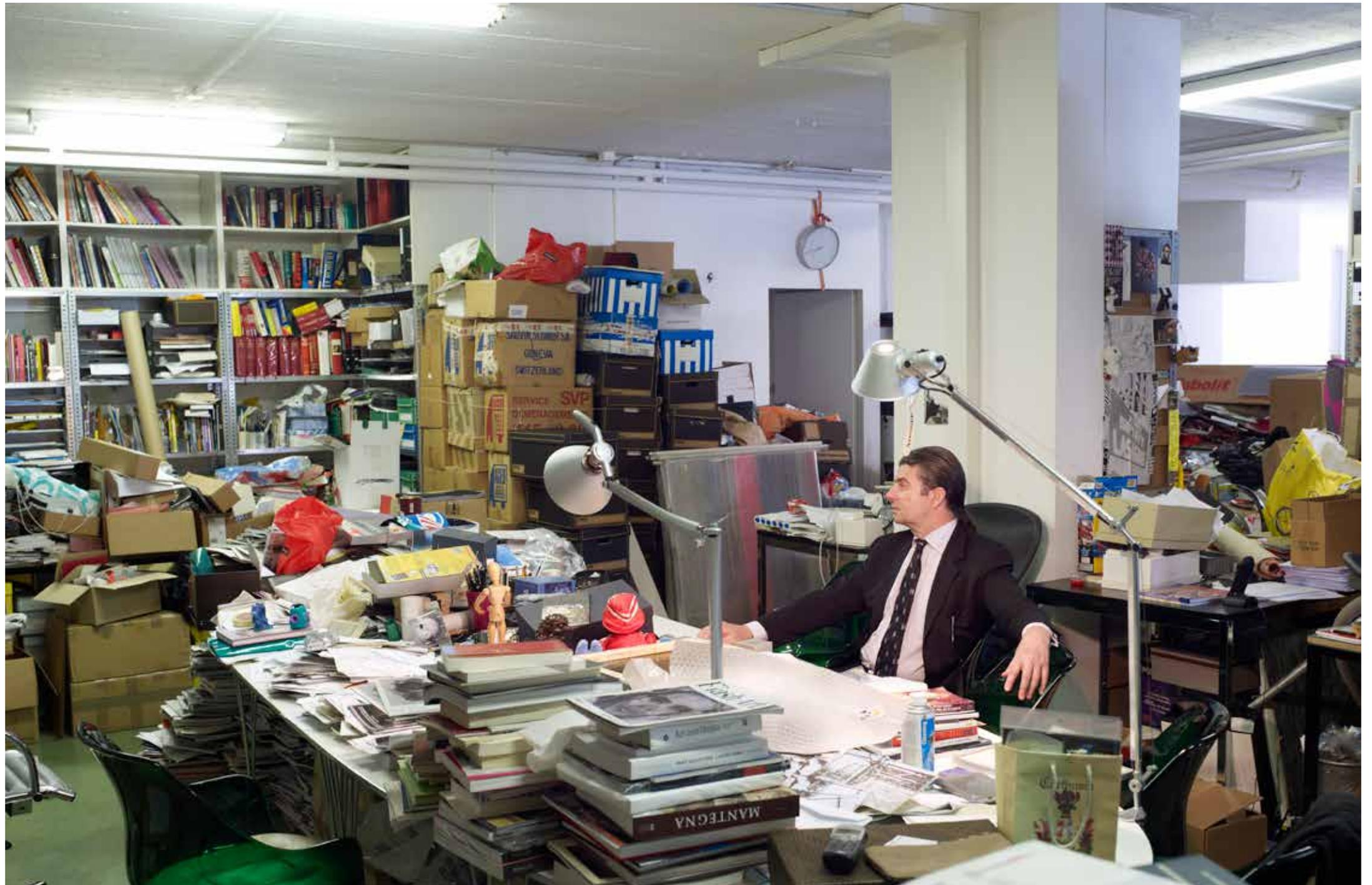
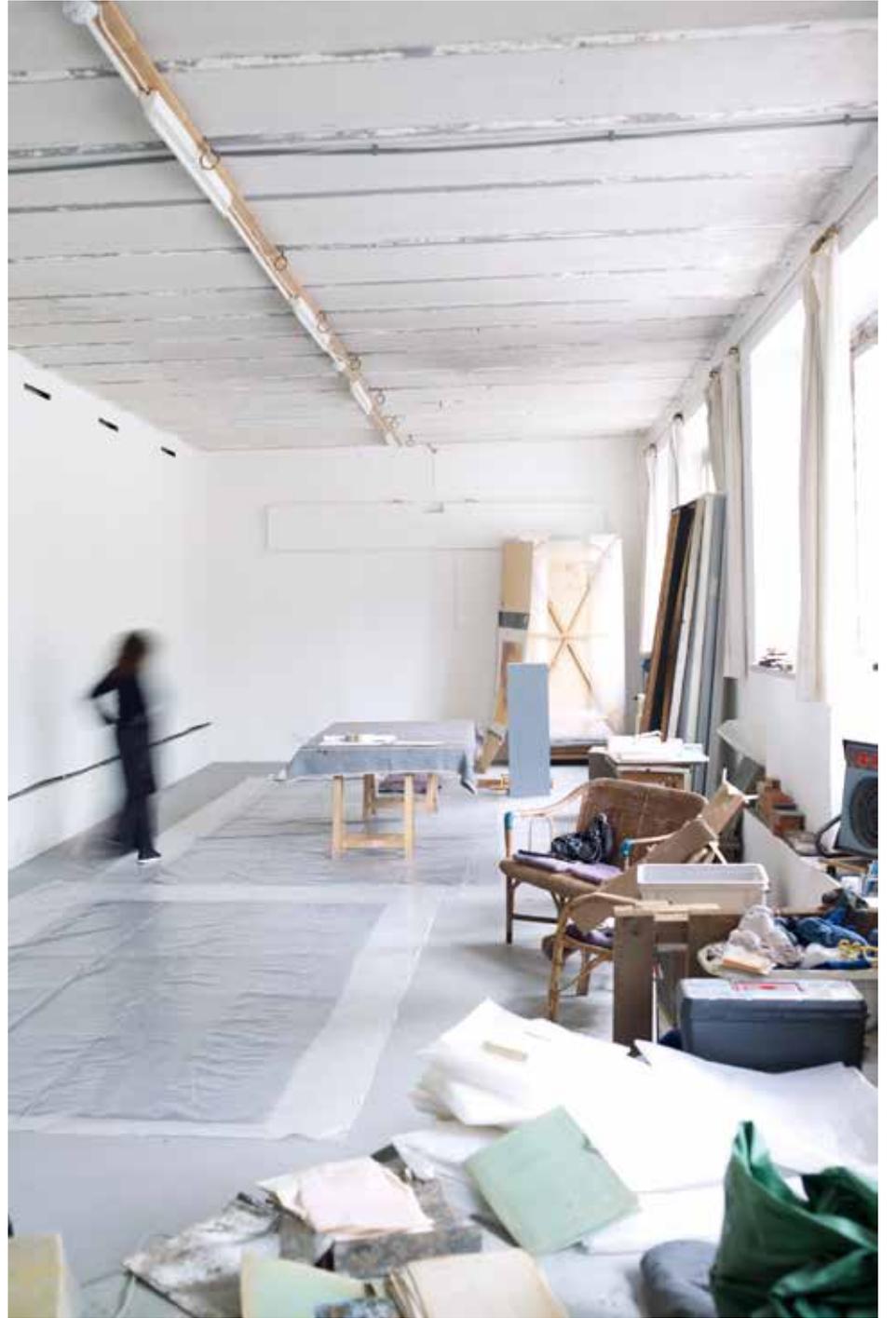


PRIX MERET OPPENHEIM 2011 Interviews





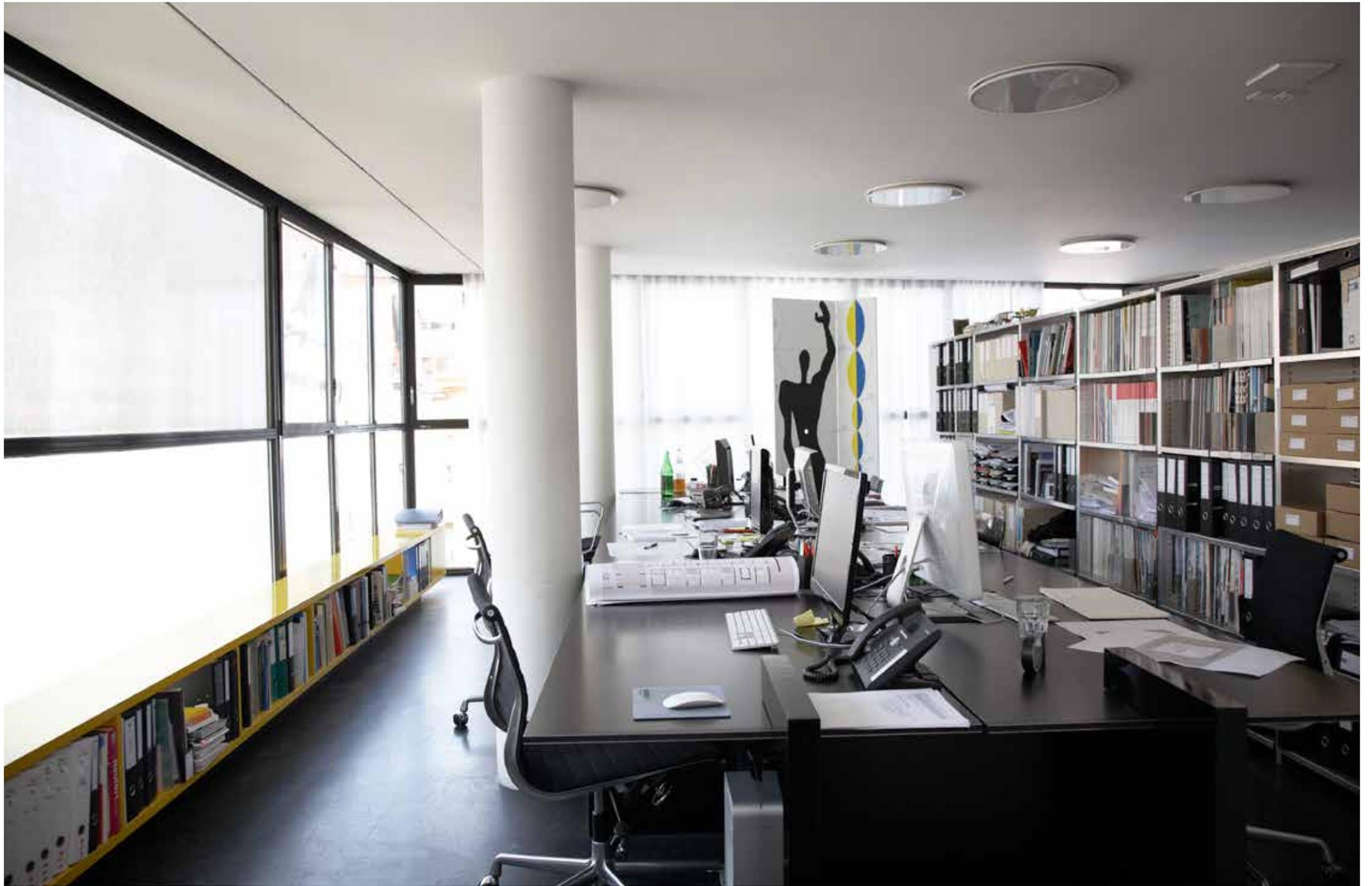




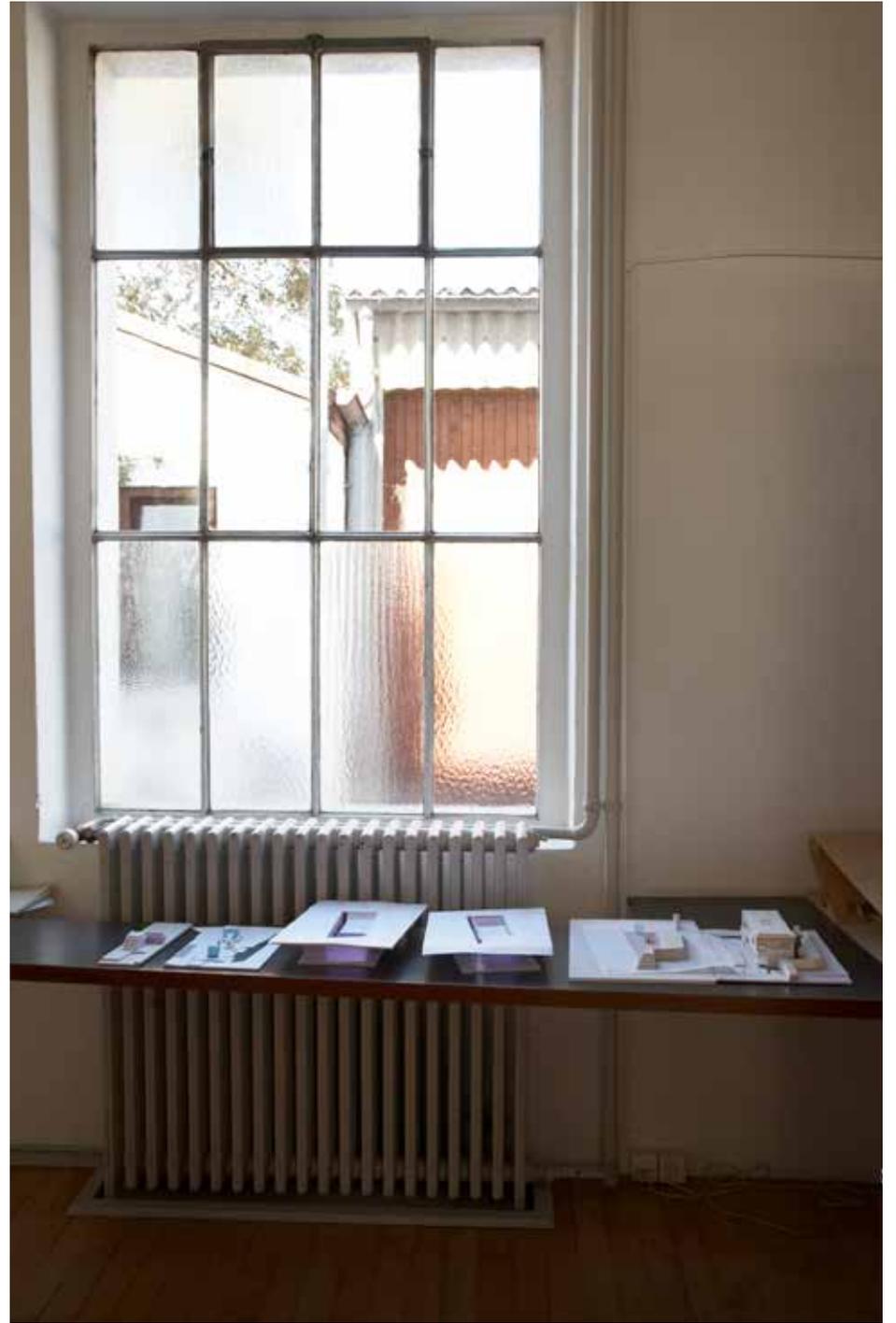












PRIX MERET OPPENHEIM 2011

Diese Publikation wird vom Bundesamt für Kultur im Rahmen seiner Förderung des schweizerischen Kunstschaffens herausgegeben und finanziert. Sie erscheint in Zusammenarbeit mit dem Verlag Schweizer Kunstverein, als kostenlose Beilage zum Kunst-Bulletin Nr. 11/11. 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.

Cette publication éditée et financée par l'Office fédéral de la culture dans le cadre de son soutien à la création artistique en Suisse paraît en collaboration avec la Société suisse des beaux-arts, comme supplément gratuit du Kunst-Bulletin n° 11/2011. 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.

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 11/2011. 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.

EINLEITUNG / INTRODUCTION / INTRODUZIONE

Andreas Münch

27

John M Armleder

DÉLÉGATION, DÉCORATION ET « DÉJÀ VU »

Lionel Bovier

35

Ingeborg Lüscher

**DAS LICHT IM AUGE - DIE DUNKELHEIT
UNTER DEN FÜSSEN**

Annemarie Monteil

45

Guido Nussbaum

**EINFACH IST NICHT EINFACH EINFACH -
C'EST SIMPLEMENT PAS SIMPLE**

Theodora Vischer

63

Silvia Gmür

DIE POESIE DER LOGIK

Francesco Buzzi

81

Inès Lamunière & Patrick Devanbéry

IMAGES D'ARCHITECTURE

Laurent Stalder

99

IMPRESSUM

116

EINLEITUNG

Andreas Münch

Das Bundesamt für Kultur führte die Prix Meret Oppenheim im Jahr 2001 auf Initiative der Eidgenössischen Kunstkommission ein. Wie die damalige Kommissionspräsidentin Jacqueline Burckhardt erläuterte, ging es der Kommission darum, dem verbreiteten Ruf nach dem Neuen und Nächsten «ein Zeichen der Wertschätzung jener reiferen Täter und Denker auf den Gebieten der Kunst und Architektur, die sich längerfristig mit einem relevanten Werk situiert haben», entgegen zu halten (1). Der Ansatz wurde weit herum begrüsst, zum Teil auch übernommen. Die Kunstkommission hatte mit dem neuen Preis auf eine verbreitete Stimmung reagiert, auf ein Unbehagen nämlich gegenüber dem Jugendhype und der Schnelllebigkeit, die den Ausstellungsbetrieb der letzten Jahrzehnte ebenso wie die Kunstförderung durch die Institutionen prägen. Wie also sehen künstlerische Biographien und Arbeiten aus, die längerfristig Bestand haben? Die Interviews mit den Preisträgerinnen und Preisträgern der Prix Meret Oppenheim, die wir mit dem vorliegenden Heft im elften Jahrgang publizieren, geben mögliche Antworten auf diese Frage.

Gleichzeitig entsteht mit den Interviews allmählich ein Archiv zur Schweizer Kunst und Architektur. Wenn wir mit den Prix Meret Oppenheim einst den Anspruch erhoben haben, eine Antwort darauf zu geben, wer und was im Kunstbetrieb der Schweiz von Bestand ist, so muss man nach zehn Jahren auch ein erstes Mal danach fragen, ob diese Antworten selbst bestehen konnten. Die Liste der Preisträgerinnen und Preisträger, die wir jeweils im Im-

pressum dieser Publikation aufführen, umfasst inzwischen 60 Namen. Jede und jeder mag selbst entscheiden, welcher der Genannten im Rückblick vielleicht doch nicht so bleibend gewesen ist; den allermeisten Preisträgerinnen und Preisträgern wird man eine ungebrochene Präsenz und Aktualität bestätigen müssen. Was hingegen deutlich auffällt, sind neben den vielen renommierten Namen, die einen Preis erhalten haben, diejenigen, die nicht auf der Liste erscheinen.

Die Prix Meret Oppenheim gehen also in ihr zweites Jahrzehnt mit einer Namensliste, die noch eminente Lücken aufweist, und mit dem Auftrag an die Eidgenössische Kunstkommission, auch weiterhin unabhängig von jedem «Künstler-Rating» nach spannenden und aktuellen Positionen zu suchen.

(1) Im Vorwort zu *Prix Meret Oppenheim 2004*.

INTRODUCTION

Andreas Münch

L'Office fédéral de la culture a institué le Prix Meret Oppenheim en 2001, à l'initiative de la Commission fédérale d'art. Comme le relevait sa présidente de l'époque Jacqueline Burckhardt, face à l'exigence toujours plus impérieuse de la nouveauté à tout prix, la commission tenait à manifester sa « considération pour celles et ceux, qui au zénith de leur maturité créatrice dans les domaines de l'art et de l'architecture, ont inscrit une œuvre importante dans la durée » (1). La démarche fut largement saluée et parfois même copiée. En instituant ce nouveau prix, la commission d'art réagissait à un état d'esprit largement

répandu, à une sorte de malaise devant les excès du « jeu-nisme » et devant la frénésie qui, ces dernières décennies, s'étaient emparés du monde des expositions et de l'encouragement institutionnel de l'art. A quoi ressemblent donc les biographies artistiques et les travaux conçus pour durer ? Les interviews des lauréates et des lauréats de la onzième édition du Prix Meret Oppenheim publiées dans le présent cahier fournissent des réponses possibles à cette question.

Grâce à cette suite d'interviews, on voit se constituer peu à peu des archives de l'art et de l'architecture suisses. Si autrefois nous avons voulu à travers le prix Meret Oppenheim, répondre à la question quelle est l'œuvre ou l'artiste capable de s'inscrire dans la durée en Suisse, nous voici amenés au bout de dix ans à nous interroger sur la validité de ces réponses. La liste des lauréates et des lauréats que vous trouvez dans le colophon de notre publication comprend désormais 60 noms. Libre à chacun de dire, rétrospectivement, que l'empreinte de tel ou tel artiste n'est pas vraiment ineffaçable, mais il faut bien constater que, dans leur grande majorité, les lauréates et les lauréats n'ont cessé de marquer leur présence et leur actualité. A côté des noms connus qui ont remporté le prix, on remarque toutefois l'absence de certains autres.

Les prix Meret Oppenheim entrent donc dans leur deuxième décennie avec une liste de noms où il reste d'évidentes lacunes, et avec comme mission pour la Commission fédérale d'art de continuer à mettre en valeur des positions intéressantes et actuelles, indépendamment de la dictature du « ranking ».

(1) Dans l'avant-propos du *Prix Meret Oppenheim 2004*.

INTRODUZIONE

Andreas Münch

Nel 2001, l'Ufficio federale della cultura introduce i Prix Meret Oppenheim su iniziativa della Commissione federale d'arte. Come tiene a precisare l'allora presidentessa Jacqueline Burckhardt, vuole in questo modo contrastare la rivendicazione diffusa di novità rendendo «omaggio ad autori e pensatori più maturi attivi in ambito artistico e architettonico che sono riusciti a imporsi stabilmente con opere notevoli» (1). L'approccio ottiene ampi riscontri e viene anche preso come modello. Introducendo il nuovo premio, la Commissione federale d'arte reagisce a una sensazione di disagio nei confronti del giovanilismo a tutti i costi e dell'effimero che caratterizza l'attività espositiva degli ultimi decenni e la promozione artistica delle istituzioni. Che aspetto hanno, dunque, le biografie e le opere d'arte che durano nel tempo? Le interviste con i vincitori e le vincitrici del Prix Meret Oppenheim, che pubblichiamo ormai per l'undicesimo anno di seguito in questa forma, si propongono di rispondere a questa domanda.

Al contempo, le interviste vanno ad alimentare un archivio sull'arte e l'architettura svizzera. Se inizialmente con i Prix Meret Oppenheim abbiamo voluto dare una risposta a chi e che cosa ha continuità nell'arte svizzera, a distanza di dieci anni dobbiamo anche chiederci per la prima volta se queste risposte riflettono la stessa continuità. La lista dei vincitori e delle vincitrici, che teniamo a riportare ogni volta nel colophon della pubblicazione, conta ormai una sessantina di nomi. Ognuno di noi è in grado di decidere da sé chi dei citati non ha lasciato a posteriori un'impronta poi così profonda. Alla maggioranza dei

vincitori e delle vincitrici, tuttavia, si potrà senz'altro attestare una presenza e un'attualità costante. Ciò che colpisce invece, accanto alle numerose personalità che hanno ricevuto il premio finora, sono coloro che mancano all'appello.

I Prix Meret Oppenheim inaugurano dunque il loro secondo decennio di esistenza con una lista di nomi che sicuramente denota ancora lacune vistose e con il mandato, per la Commissione federale d'arte, di continuare a cercare posizioni interessanti e attuali, a prescindere da qualsiasi «hit parade».

(1) Dalla prefazione a *Prix Meret Oppenheim 2004*.



DÉLÉGATION, DÉCORATION ET « DÉJÀ VU »

Lionel Bovier en discussion avec John M Armleder

John M Armleder, à travers l'étiquette critique de « néo-géo », est très étroitement associé à l'appropriationisme tel qu'il s'est manifesté aux Etats-Unis et en Europe au début des années 1980. Les peintures à « pois » qu'il réalise à cette époque mettent en évidence la dimension de volatilité des signes et leur mobilité fonctionnelle. On constate, en effet, que l'usage de cercles chez Armleder évoque tour à tour Rodchenko, Picabia, Baldessari, l'art optique ou la systématique de l'abstraction construite. De même, les références aux avant-gardes historiques servent aussi bien à organiser les accidents d'une feuille de papier (taches, déchirures), comme dans de nombreux dessins, qu'à rééquilibrer un meuble basculé, à l'instar de plusieurs « Furniture Sculptures » (sculptures d'ameublement). Bien sûr, en cela l'artiste prend acte de la dissolution du modernisme dans un fonds culturel indifférencié, où se côtoient « Mondrian et Vasarely, Matthieu et Pollock, les cubistes et les cinétiques, que sais-je encore, F. L. Wright, Spirou, Picasso, Carzou (...) ». Mais, si cette attitude débouche bien sur une pratique de la citation et de l'appropriation, elle n'induit pas, à la différence de certains de ses contemporains américains, un discours critique explicite.

Plusieurs variantes d'un dispositif complexe apparues récemment dans le travail d'Armleder permettent d'illustrer une véritable théorie de l'œuvre comme « décor ». Du haut de ces constructions – inspirée du « Monument à la III^e Internationale » de Tatlin – le spectateur a une vue plongeante sur un alignement de boules miroitées, rencontre dans son ascension des toiles, des néons, des nids de lumière de Noël ou des panneaux de plexiglas, répartis de façon à organiser un jeu complexe de reflets à proximité de ces sources lumineuses. En outre, des moniteurs de télévision diffusent des films de série B tandis qu'une bande-son est jouée sur plusieurs cassetophones avec un léger décalage. Tout le processus d'exposition montre ainsi l'utilisation d'un dispositif pour en présenter un autre et qui sert lui-même de support à d'autres systèmes. En somme, il s'agit, comme dans les films de série B, d'utiliser un décor construit pour un autre récit, par nécessité de production et sans plus se soucier du scénario premier qui a conduit à sa réalisation. A cette aune-ci, les questions de hiérarchie, de réussite et d'intentionnalité s'abolissent temporairement, convoquant cette image du magma, du « pudding » qu'appelle de ses vœux l'artiste, c'est-à-dire d'une culture rendue entièrement disponible mais totalement dispensable.

Lionel Bovier Tu reçois cette année le Prix Meret Oppenheim, après avoir, en vrac, été invité au *Art Masters* de Saint-Moritz, fait récemment la couverture du magazine *Artforum*, transformé la production du verre de Murano lors d'une récente édition avec un maître-verrier vénitien, vendu la décoration annuelle d'un arbre de Noël au profit de la nouvelle Kunsthalle de Zurich, et figuré comme « hôte d'honneur » au Swiss Institute de New York – y vois-tu une corrélation, comme une marque de reconnaissance, par exemple ?

John M Armleder C'est toujours un bel exercice de chercher des corrélations et des correspondances, mais rien de tel n'est vraiment signifiant, sinon pour celui qui les cherche. Tout d'abord j'ai cru recevoir le Prix Pestalozzi ; quelle ne fut pas ma surprise d'apprendre qu'il s'agissait du Prix Meret Oppenheim ! Une femme impressionnante au demeurant, que j'ai rencontrée à plusieurs reprises.

Dans la liste que tu cites il y a de vrais prix et de faux prix, des accomplissements et des faux départs ... Au Swiss Institute, je suis un appeau pour les donateurs et c'est certainement un accomplissement, à Saint-Moritz on me parlait d'une maîtrise que justement j'essayais de faire perdre au spécialiste du verre à Murano et j'ai toujours considéré l'art de la décoration de Noël comme une activité très sérieuse. En outre, ce prix, celui qui nous réunit pour cette discussion, est donné à une œuvre qui ne cesse d'échapper à son auteur, voire qui pourrait un jour m'apparaître, dans un délicieux moment d'oubli et de confusion, comme celle d'un autre. Autrement dit, la récompense est double. Au moins ...

Lionel Bovier Tu fais référence ici à ton souhait, souvent affirmé, que ton œuvre t'échappe tout à fait. N'est-ce pas là un héritage de ta pratique collective, au sein du groupe Ecart et dans la lignée de Fluxus, où l'affirmation d'un principe d'équivalence entre le fait et le non-fait, le bien ou mal fait, venait faire doublure à différents jeux d'identité propres aux collectifs et à la performance, genre que vous pratiquiez alors volontiers ?

John M Armleder Le « paradigme performatif » que tu convoques ici, articulé autour d'une partition, d'exécutants, d'un temps et d'un lieu, a certes marqué les années 1960 et 1970, les miennes comme celles de beaucoup

d'artistes, mais je pourrais dire que cette question s'applique tout autant à mes productions des années 1980 ou 1990 : les pois de telle ou telle peinture ne m'appartiennent pas plus qu'à Picabia, Larry Poons voire Damien Hirst ... S'il y a bien un auteur et une historicité à ces formes, l'identité de celui-ci et les caractéristiques de ces dernières ne suffisent pas à qualifier ou expliquer l'œuvre. On peut trouver également un écho de la musique d'ameublement de Satie dans mes « Furniture Sculptures » ou évoquer tel ou tel artiste constructiviste pour expliquer la peinture qui marque le dossier d'un fauteuil ou sur le panneau apparié à tel meuble et l'on aura, à la fois, tout et rien dit ...

Lionel Bovier Tout de même, on aura pointé un système de références dans lesquelles ton œuvre opère ou, plutôt, comme je l'ai affirmé à plusieurs reprises, que ton œuvre convoque, justement, pour mieux les annuler, les mettre à niveau. Et, par ce biais, on aura qualifié, peut-être, l'une des dimensions de l'économie propre à ta pratique.

John M Armleder Ce qu'il y a de bien avec la critique d'art, quand elle est faite avec intelligence, c'est qu'elle fonctionne pour beaucoup plus d'un artiste ; tu pourrais donc appliquer ce que tu viens de dire à un nombre relativement important d'artistes de ma génération ou de la tienne.

Lionel Bovier Soit, mais plus encore que la présence dans une œuvre de telle ou telle modalité, forme ou structure, c'est dans la séquence des œuvres qui constituent une pratique que l'on peut lire les traits constitutifs de cette dernière. Or, de ta pratique post-Fluxus avec Ecart, à ta capacité actuelle de construire ce que j'appellerais des « expositions-mondes » (car omnivores vis-à-vis des effets, médias, dispositifs, etc.), en passant par ton inclusion dans le mouvement « néo-géo » et tes « sculptures d'ameublement », précisément, il y a un certain nombre de principes récurrents : systèmes enchâssés de références contradictoires (high/low, art/décoration, etc.), délégation de signature par appropriation d'éléments allogènes, brouillage des signes, etc. Une formidable machine à équivalence, visant à la confusion des codes, mais construite sur une connaissance encyclopédique des vocabulaires empruntés ou détournés, une maîtrise qui peut se permettre de lâcher prise ...

John M Armleder ... n'en jette plus ! Je crains que tu n'aies relu, en guise de préparation à cet entretien, mes discussions avec Parker Williams. Il est vrai, dans ce que tu dis, que les échelles ne cessent de varier, que les dispositifs ont tendance à se dédoubler et que les choses, parfois, se compliquent. Même si je pense en réalité exactement le contraire : après ma récente expérience de voyage vers d'autres univers (ce que d'aucuns auraient pris pour une expérience limite ou transcendente), je crois que tout est extrêmement simple. On a les mains dans la pâte de verre pour réaliser des sculptures telles que celles que tu as vues au Guggenheim de Venise cet été ; on respire les fumées des divers pots que l'on verse sur les toiles servant aux « Pour Paintings » et dont résultent les « Ponds », sortes de lacs artificiels et picturaux recueillant les scories des toiles précitées qui seront à l'honneur chez Andrea Caratsch fin août ; et l'on échafaude les pires plans d'accumulation de pièces surdimensionnées pour la reprise de *None of the Above*, transformée en *All of the Above*, pour le Palais de Tokyo cet automne. Autant de gestes différents qui trouvent leur propre logique dans l'aboutissement du projet ...

Lionel Bovier On peut néanmoins voir se dessiner une certaine continuité entre tes expériences curatoriales au MAMCO, à la fin des années 1990, telles que *Don't do it* et *Ne dites pas non*, avec leur « mésusage » d'œuvres de différents artistes, et la « reprise » de l'exposition d'Olivier Mosset à la Galerie Caratsch, voire ton projet avec Jacques Garcia au Centre Culturel Suisse de Paris. Plusieurs variantes d'une forme d'appropriation s'y trouvent en effet jouées simultanément.

John M Armleder Dans tous les cas que tu mentionnes, le sujet de l'exposition est, entre autres, le principe même de l'exposition. Au MAMCO, les deux projets investiguaient le principe fragile de la thématique d'exposition qui invite les œuvres à comparer leurs affinités naturelles, en exagérant l'intelligence de ces comparaisons. Le jeu voulait que sur une thématique relativement maigre on pût établir un effet qui fasse sens au-delà de la démonstration programmée. En exposant, par exemple, dans une salle couverte d'une peinture murale à pois des peintures abstraites géométriques constituées de pois (*Don't do it*), on a recours à un artifice extrêmement maigre ; et, paradoxalement, on peut produire du sens au-delà de l'énoncé qui était le projet au départ.

L'œuvre n'est intelligente que quand elle l'est plus que l'artiste qui la conçoit. C'est finalement le seul piège qui m'intéresse et il a l'avantage de ne jamais pouvoir être contrôlé. Avec *Ne dites pas non*, le même principe est poussé à l'absurde dans la mesure où le schéma de l'exposition est le seul argument mis en place : trois salles côte à côte suivent exactement le même énoncé, soit un inventaire et une géographie d'accrochage équivalents. Le matériel « de remplissage » est fourni, par exemple, par les réserves du musée. Les équivalences entre les œuvres d'une salle à l'autre sont fournies par des descriptions sommaires, du type catégorie d'œuvres, taille, sujet. D'une salle à l'autre, les pièces d'auteurs différents sont placées dans une disposition identique ; ce sont les seuls critères de mise en place et, malgré cette mise à plat, l'opération produit un ensemble, une « œuvre », fondamentalement différent(e). Il en découle que finalement, avec rien, il semble que l'on produise quelque chose sans qu'on soit certain que ce soit bien plus ...

Lionel Bovier Dans tes projets plus récents, à la galerie Caratsch et au Centre Culturel Suisse, l'idée de « signature » joue un rôle plus central.

John M Armleder Il semble que je sois plus clairement l'auteur de ces expositions, alors que, paradoxalement, mon rôle, au départ, est encore plus distancié. Quand je réalise une exposition personnelle qui est composée exclusivement de l'exposition précédente dans la galerie Caratsch, je ne fais rien d'autre, dans le fond, que de célébrer, d'une part, le fait que l'exposition est un instrument de perception et, d'autre part, que ses outils en définissent le sens. Ici, du moment que c'était une exposition de moi, ce n'était plus une exposition d'Olivier Mosset, alors que l'accrochage et les toiles n'ont pas changé. Ce genre de démonstration fut souvent réalisée auparavant et, significativement par Olivier Mosset lui-même.

En déplaçant de quelques centaines de mètres la peinture murale qui orne les murs de la grande salle de la Kronenhalle de Zurich, en la reconstituant dans la galerie d'Andrea Caratsch et sans y rien ajouter, on joue d'une autre manière la partition de la « prolongation » de l'exposition d'Olivier Mosset. Ici on peut voir un effort pictural emblématique du restaurant dans le contexte d'une galerie d'art ; un effet du moins certain que cela produit, récurrent dans l'art, c'est l'effet de « déjà vu », car, finalement,

l'art se résume souvent à l'impression d'avoir déjà vécu la situation ou vu l'objet, si ce n'est le sujet, auparavant.

Ce principe de délégation, qu'on s'accorde à dire qu'il m'est cher, est assez joliment célébré dans l'exposition *Jacques Garcia* au CCS de Paris. Dans ce cas, le jeu était bien simple : invité par Nicolas Trembley à réaliser une exposition monographique, j'y ai vu l'occasion de réaliser un projet qui me tenait à cœur depuis longtemps. Une exposition, même la plus vide, produit toujours un décor. C'est l'expérience primaire qu'elle produira toujours. Il m'apparaissait dès lors comme naturel d'inviter un architecte d'intérieur ou un décorateur à produire l'exposition selon ses propres critères. Et, par conséquent, de l'inviter à occuper l'espace comme il l'entendrait, sans la moindre indication ou limitation de ma part, si ce n'est que, par définition, il produisait là mon œuvre intégralement. C'est une position, par ailleurs, où le décorateur a l'habitude de se trouver ... A Paris, je suis entré en contact avec Jacques Garcia, que je ne connaissais pas, et l'ai invité à utiliser le lieu comme bon lui plairait, sachant qu'ainsi il produisait une exposition qui était mon œuvre. Il n'avait aucun programme à remplir et je n'ai pas suivi l'élaboration du projet avant le vernissage.

Lionel Bovier Les nouveaux projets que tu développes s'inscrivent-ils toujours dans cette perspective de report de signature, délégation et appropriation ? Ou s'agit-il d'un moment particulier dans ta pratique ?

John M Armleder Il arrive un moment où l'on se rend bien compte que ce que l'on a fait il y a quarante ans n'est pas très différent de ce que l'on va faire dans quelques années. D'aucuns construisent une narration dans l'évolution de l'œuvre d'un artiste ; c'est utile pour les conteurs – et donc pour les historiens d'art. Je ne suis pas certain que les auteurs aient grand chose à voir avec tout cela, même si certains ont sans doute besoin des effets présumés d'un tel développement. Donc, je ne suis pas loin de dire que l'on fait toujours la même chose – même si, souvent, je ne crois pas ce que je dis. La radicalité de certains artistes les a conduits à produire effectivement toujours la même chose. Il en découle alors souvent un effet de programme. Il y a de bons programmes. Quand je me trouve devant le moment de produire une nouvelle œuvre ou une nouvelle exposition, inévitablement, une voix s'élève et dit : « encore ! » J'en conclus, alors que je ne sais pas la lire, que c'est toujours cette musique qui me

pousse de l'avant. Je n'irais pas jusqu'à prétendre que mes prochaines œuvres ou expositions sont effectivement des « bis ». Et pourtant ?!

Par ailleurs, il est évident que j'ai un malin plaisir à produire de fausses pistes, que je finis par suivre moi-même. Les pièces sur lesquelles je travaille actuellement fournissent des chapelets de fausses pistes : des têtes de mort en cristal, des guitares électriques, une couronne d'épine en or, peut-être un clown décapité ... Tout cela semble bien entendu vouloir dire quelque chose ; en fin de compte, je n'y suis pour rien. Je ne peux y être pour rien et c'est d'autant mieux, car ce que cela peut bien vouloir dire à l'heure où je te parle, voudra forcément dire autre chose dans une heure, dans un mois, et dans des siècles et des siècles. Il fallait en arriver là.

JOHN M ARMLEDER

est né en 1948 à Genève où il vit. En 1969 il fonde le groupe Ecart à Genève, avec Patrick Luchini et Claude Rychner, puis il gère la Galerie et des Editions Ecart (1973–1983). En 1986 il représente la Suisse à la Biennale de Venise, et il participe ensuite à de nombreuses expositions internationales (Biennales de Sydney 1986, de Lyon 1993, de Valence 2005 ; Documenta 1987, Exposition universelle, Séville, 1992 etc.) et monographiques (dernièrement : *Amor vacui, horror vacui*, Mamco Genève 2006 ; *About Nothing*, Kunsthalle Zürich 2007 ; *Là où je vais je suis déjà*, Musée des Abattoirs Toulouse 2008 ; Institute of Modern Art Brisbane 2008, etc.).

LIONEL BOVIER

est né en 1970 ; il vit à Zurich. Historien de l'art et critique d'art, il est le directeur des éditions JRP|Ringier (Zurich). Il est également responsable de la section *Artists' Books* de la Foire de Bâle ART et membre de la Commission fédérale du design de l'OFC.



DAS LICHT IM AUGEN – DIE DUNKELHEIT UNTER DEN FÜSSEN

Annemarie Monteil im Gespräch mit Ingeborg Lüscher

Um Kunst ging es immer. Zuerst waren es die Worte der Dichter, denen Ingeborg Lüscher als Schauspielerin auf der Bühne ihre Stimme gab. Bis sie erkannte, dass sie nicht den Dramen und Freuden anderer folgen, sondern die eigenen Lebens-themen verwirklichen wollte. Seit 50 Jahren ist sie unterwegs zu immer neuen zeichenhaften Formulierungen für die wechselnden Erfahrungen und Erkenntnisse ihres Lebens. So ist ein inhaltlich und formal vielgestaltiges Werk gewachsen, handwerklich von hoher Perfektion. Die junge Ingeborg Lüscher begann mit Malerei, für sie Inbegriff des Künstlerseins. Unter dem Druck eines kargen Lebens entstanden grossformatige spröde Objekte. Seit der Begegnung mit Harald Szeemann, vor vierzig Jahren, ist das Schaffen durchpulst vom «grandiosen Thema des Liebens».

Über mancher Arbeit liegt etwas Strahlendes, so wie man es auch bei Begegnungen mit Ingeborg Lüscher erlebt. Licht ist ein Losungswort für sie: Schwefelgelb, Bernstein, Semiramis-Gärten. Die Intensität aber kommt aus der Tiefe. Nach einem heiteren Abend hat sie geschrieben: «und niemand ahnte die Dunkelheit knapp unter den Füssen».

Unser Gespräch führten wir anlässlich der Kunstmesse Art 42 in Basel: nach der Betrachtung unzähliger Kunstwerke Vertiefung in ein einzelnes Künstlerleben.

Annemarie Monteil Ingeborg, dein erlernter Beruf ist Schauspielerin. Auf der Bühne wendet man sich mit seinem ganzen Wesen nach aussen – und mehr: man tauscht sich je nach Rolle aus. Wie kam der Wechsel vom Hineinschlüpfen in verschiedene Personen unter den Augen eines Publikums und von der Freude am Gefallen um jeden Preis zum einsamen Geschäft der bildenden Kunst?

Ingeborg Lüscher Ich dachte weniger an Applaus als an die Vorgaben des Regisseurs. Ihm wollte ich gefallen. Das Bild der

Person, in die ich mich nie unaufgefordert hineingedacht hätte – die heitere quirlige Cecily in Oscar Wildes ›Bunbury‹ oder die in schillernder Liebesgier mannstolle Kindsmörderin Estelle in Sartres ›Geschlossene Gesellschaft‹: das war natürlich eine ungeheure Erlebenserweiterung für eine junge Frau aus einem bürgerlichen Umfeld. Ich war leidenschaftlich gerne Schauspielerin.

Annemarie Monteil Und doch der Abschied vom Theater?
Du bist kein Mensch der treulosen Wendungen.

Ingeborg Lüscher Die Zweifel kamen in Prag. Ich lernte Dissidenten kennen, die später den Prager Frühling machten. Fragen tauchten auf: Welche Anforderungen stelle ich an mein Leben? Was will ich aus meinem Leben machen? Und ich stellte fest: Ich bin eigentlich jemand, der überall und rundherum gehorcht. Ich gehorchte meinem Regisseur. Ich gehorchte den Erwartungen, die man in mich setzte, erfüllte die Rolle, die mir ganz selbstverständlich schien. Und nun begegnete ich Menschen, die das Gegenteil machten, unter grossem Risiko, um ihrem Land eine andere Zukunft zu geben. So begann ich in Prag zu malen. Das war keine grosse Rebellion, aber ein Schritt aus dem Gewohnten. Ich malte die Farben der Vögel im Vogelhaus.

Annemarie Monteil Prag war deine Neugeburt? Wie war dann das Zurückkommen in die Schweiz? Hier warst du die Frau des Farbpsychologen Max Lüscher.

Ingeborg Lüscher Ich malte. Ich malte wirklich täglich, wobei es sehr naive, farbschöne Bilder waren. Ich malte natürlich nicht Kühe und Häuschen, jedoch ahnungslos. Bis ich mir sagte: Das kann's ja nicht sein, das muss irgendwas mehr mit mir zu tun haben.

Wie ist meine Situation? Der Mensch macht einen Plan, der Plan reicht ihm nicht aus, dann macht er einen zweiten Plan ... so ähnlich heisst es doch bei Brecht, oder?

Mein erster Plan war die Verbindung von Ehe und Theater. Dieser Plan ging nicht auf. Der zweite Plan war, etwas zu tun, was mit meiner Verantwortung zu tun hat, was mit mir selbst zu tun hat. Und aus dem Bisherigen und der Gegenwart ein Ganzes zu machen, ein neues Ganzes. Damals entstanden die ›Verbrannten Reihen‹.

Annemarie Monteil Das klingt erstaunlich für eine junge Frau, die eben noch naive Bilder malte.

Ingeborg Lüscher Ja, in dem Moment, da ich dachte, meine Kunst muss einen Sinn haben, wusste ich auch, dass ihre Form meinen Lebensthemen entsprechen musste. So entstand diese Arbeit mit den ›Verbrannten Reihen‹.

Nach einer Formel errechnete ich progressive Masseinheiten, die ich als Platten schnitt, bemalte, zum Teil verbrannte und dann zusammensetzte. Nach dem Dreischritt These-Antithese-Synthese. Das heisst, die Synthese war die Zusammensetzung, und nach meiner Meinung war es eben das, was ich zu wählen hatte. Der Mensch macht einen Plan, und der Mensch macht einen zweiten Plan. Mit der Verbrennung kam auch die Trennung von Max Lüscher.

Als ich die Arbeit mit den Zigarettenstummeln begann, ging es erst einmal wieder um das klare Mass. Die meisten Zigaretten messen 8,5 Zentimeter. Und dann, verglüht zum Stummel, wird es zu einem individuellen Mass. Der Mensch, der seine Luft durch die Zigarette sog, hat ein Stückchen Leben mit ihr verbracht. So habe ich die Stummel als Metapher für gelebtes Leben benutzt. Ich hab da zum Beispiel eine Serie mit Fenstern aus einem Abbruchhaus gemacht und sie auf verschiedene Weise mit Stummeln bearbeitet, mit dem Gedanken: Wenn der Andere und ich durch dasselbe Fenster schauen, sehen wir dennoch nicht dasselbe. Wir geben denselben Dingen verschiedene Wichtigkeiten.

Annemarie Monteil Ich sehe in den ›Verstümmelungen‹ eine entfernte Parallele zu deiner ebenfalls um 1970 entstandenen ›Dokumentation über A.S.‹: vom gelebten Leben in der Zigarette zum enzyklopädisch gelebten Leben des einsamen Sonderlings Armand Schulthess in gefährvoller Waldeinsamkeit. Mit dieser Arbeit kamst du 1972 an die documenta nach Kassel: zu Harald Szeemann. Szeemann hatte der künstlerischen Potenz der Aussenstehenden, der Geisteskranken ein Forum geschaffen, du hattest den ihm damals unbekanntem Armand Schulthess entdeckt. Hat euch zunächst das gemeinsame Interesse zusammengeführt?

Ingeborg Lüscher Ja, Schulthess faszinierte ihn. Er setzte die Arbeit als Bindeglied zwischen den Abteilungen der ›Individuellen Mythologien‹ und der ›Kunst der Geisteskranken‹ ein.

Und dann kam dieses alles erschütternde Erlebnis des Liebens und damit auch das Gefühl, verstanden zu werden, obgleich die beiden Leben sich auf ganz andere Weise vollzogen hatten. Und da setzte dann eine Krise in der Arbeit ein. Einerseits war ich ganz glücklich durch diese wunderbare Erfahrung, andererseits wäre es unwahr gewesen, wenn ich die Stummelarbeiten weitergeführt hätte. Es waren mehrere Monate, in denen ich nicht arbeitete. Bis ich mir sagte: Ich habe auch vorher etwas gemacht, das mit meinem Leben aus Überzeugung zu tun hatte, also muss ich das auch jetzt machen. So arbeitete ich über das grandiose Thema des Liebens.

Annemarie Monteil Du sagst «des Liebens», im Sinne einer selbstverantwortlichen Tätigkeit, nicht einfach passiv «der Liebe». Das finde ich etwas Wunderbares. Hat sich jetzt in Plan II Unvorhergesehenes eingeschoben?

Ingeborg Lüscher Ja. Als ich noch eine junge Frau in Berlin war, mit meinem Theaterleben, dachte ich mir: Es gibt drei Situationen, die das Schlimmste wären, was mir im Leben passieren könnte. Die erste war, mich in einen Kommunisten zu verlieben;

man muss sich vorstellen, Berlin war Frontstadt, und wir waren mit dem Hass auf den Kommunismus indoktriniert. Die zweite, nächstschlimmste war, ein Kind zu bekommen, ohne verheiratet zu sein, und die dritte, auf dem Lande zu leben. Alle drei Dinge sind mir geschehen, und alle drei wurden das wahre Glück für mich.

Damals sind durch dieses stärkende Thema des Liebens Arbeiten entstanden, zu denen ich nun den Mut hatte. Sich ihnen als Frau auszusetzen, war doppelt risikoreich, wenn man ernst genommen werden wollte: Telepathie, Vorhersagen, Eros, Traum, Tod, und ja, Liebe natürlich. So entstand zum Beispiel die Kartenarbeit. Mit Polaroidkamera und Aufnahmegerät ging ich zu einem Medium. Ich kannte es so gut, dass ich es Muttchen nannte. Ich ging nicht davon aus, dass das, was die Frau mir sagte, unbedingt eintreffen müsste. Aber ich benutzte ihre Vorhersagen als Denkmodell. Ich sagte mir: Wenn das so ausgeht, wie sie mir sagt, was wäre in dem Fall zu tun?

Ich fotografierte die einzelnen Stufen des Kartenlegens, um sie später in neun Glas-Mahagoni-Vitrinen in der Abfolge ihres Entstehens rekonstruieren zu können. Die Karten dafür habe ich nicht gekauft, sondern mit feinem Haarpinsel gemalt, manche neun Mal. Natürlich war mir klar, dass Kunst nichts mit Fleiss zu tun hat. Es war eher so etwas wie eine mönchische Übung. Die Vorhersagen der Frau habe ich kombiniert mit den Träumen, die ich in dem halben Jahr nach dem Kartenlegen hatte. Die Träume waren witzig, erotisch, sehr verrückt und hatten eine erstaunliche Nähe zu dem, was das Muttchen prophezeit hatte. Es wäre plump, eine Verifizierung durch das reale Leben daneben zu setzen, denn schliesslich ist es keine wissenschaftliche Arbeit, es ist Kunst, es ist Spekulation, es ist Poesie. Und deshalb eben die Träume, statt zu sagen: Dieses und jenes geschah wirklich. Sie sagte mir auch mein Kind voraus. Im Traum, der Prophezeiung zugefügt, sitze ich in einer grossen blauen Blase mit einem blauen Kind auf dem Schoss und bin unsäglich glücklich.

In der Arbeit ›RE‹, der Abkürzung von Reinkarnation, liess ich mich unter Hypnose in frühere Leben einführen. Ich war überzeugt, dass es einen Fortlauf der Leben gibt, weit über unsere Welt hinaus. Das Hineinschauen in frühere Leben war dramatisch und weckte auch Zweifel.

Annemarie Monteil Deine Ausflüge in esoterische und magische Welten wage ich als Aussenstehende nicht zu interpretieren. Ich sehe die formale Schönheit der Darstellung, die Botschaft ist mir fremd, dich aber führten Traum und Kind ins volle Leben.

Ingeborg Lüscher Das kleine Kind wurde tatsächlich geboren, erhielt den Namen Una, war wunderschön, mit einem so harmonischen Gesichtchen, dass man sagen musste, es sei wie mit dem Zirkel gemacht. So entstand die Arbeit ›la piccola una e proprio fatta col compasso‹. Zu dieser Arbeit musste ich mich sehr überwinden: eine Frau über eine Schwangerschaft!

Annemarie Monteil Der Zeitgeist gab dir jedoch recht mit dem Satz der Frauen: Das Private öffentlich machen, das Öffentliche privat.

Ingeborg Lüscher Ja, schliesslich habe ich mir gesagt, dass so eine Arbeit sowieso von keinem Mann gemacht werden kann.

So entstanden elf Tafeln, an die kleine Büchlein gebunden sind, die man öffnen kann. In jedem dieser Büchlein ist eine Art Geschichte, ein Erlebnis aus dieser Schwangerschaftszeit festgehalten, die wirklich mit dem Anfang beginnt und mit dem Schluss endet, als das Kind in die Dorfgemeinschaft aufgenommen wird. Zu sehen sind die Fotos aus diesem Leben, also zum Beispiel: die Dorffrauen kamen und hatten mir alle kleine Schuhe für dieses Baby gehäkelt, das sind insgesamt 32 Paar, die auch auf dem Foto zu sehen sind. Und dann haben die Dorffrauen mir die Rahmen für diese Tafeln gestrickt, der erste Rahmen ist weiss, dann hellgelb, hellgrün und so weiter, bis hin zur elften Tafel mit einem gestrickten orangefarbenen Rahmen.

Annemarie Monteil Unser Gespräch dreht sich immer wieder um deine Arbeiten. Dabei wollen wir kein Werkverzeichnis machen. Tatsächlich scheint alles, was dir geschieht, Gestalt im Bildnerischen anzunehmen. Biografie und Werk sind eins. Deine Wurzeln reichen in den Nährboden, wo Alltag und Kunst, Leben und Lust sich (noch) berühren können. Ich denke etwa an die Fotografien vom Fischmarkt oder an die Fusseln aus dem Tumbler, die uns Hausfrauen sonst auf die Nerven gehen.

Ingeborg Lüscher Seit 1989 und immer weiter sammle ich aus dem Sieb des Tumblers die Fusseln, die ich wieder in der Form von Kleidungsstücken in Ausstellungen auf dem Boden auslege, so wie früher die Bäuerinnen ihre Wäsche auf dem Rasen zum Trocknen ausbreiteten.

Annemarie Monteil Zum Täglichen gehören auch deine Begegnungen mit Menschen. Du glaubst an ihre schöpferischen Möglichkeiten, von der Dorfnachbarin bis zu Ai Weiwei. Du traust ihnen die Kunst des Zauberns zu und machst daraus eine Dokumentation, die du durchhältst: seit Jahrzehnten!

Ingeborg Lüscher Ich traue ihnen nicht die Kunst des Zauberns zu, aber ich traue vielen die Kunst der Wahrhaftigkeit zu. Ich begann 1976. Meine Freundin Gitty Darugar hatte mich fotografiert, wie ich eine Zauberin spielte. Und als ich die Fotos sah, war ich verblüfft, wie viel von mir in diesem Spiel war. Damit war die Serie der ›Zaubererfotos‹ geboren, die immer noch anhält und in der ich über 500 Menschen konfrontiert habe mit der Aufforderung: «Bitte zaubere, was immer das für dich in diesem Augenblick bedeutet».

Ich mache jeweils 18 Fotos, von denen ich neun auswähle und entweder als ihre Geschichte oder frei anordne. Die Menschen sind wunderbar. Sie haben dafür keine Vorbilder, die sie imitieren können, sie tun einfach alles, und dies auf ihre ganz eigene Art. Du musst nicht mein Durchhalten

bewundern. Es ist so aufregend, Zeuge eines kreativen Aktes zu sein. Ich möchte nicht darauf verzichten, so lange ich eine Kamera halten kann.

Annemarie Monteil Die Zauberer reden nicht, sie tun. In einigen Werken beschreibst du die Menschen durch Worte. Es gibt ein schmales literarisches Werk der Ingeborg Lüscher, dessen Originalität eine eigene Würdigung verdienen würde. Dazu gehören ‹Dokumentation über A.S.› zu Armand Schulthess, und ‹Der unerhörte Tourist – Laurenz Pfautz›.

Ingeborg Lüscher Damit ich überhaupt von Schulthess erfuhr, brauchte es eine Kette von zusammenhängenden Ereignissen, die mindestens sechs Jahre vorher begannen. Dann geschah es, dass eine Freundin mir ihren neuen Ehemann vorstellte, der erzählte, er sei einmal als Kind im Tessin gewesen, mit seinem Onkel bei einem Einsiedler, der Tausende von Informations tafeln über alle Wissensgebiete der Welt in die Bäume seines Waldes gehängt habe. Seinen Namen wusste er nicht mehr. Bei einer solchen Beschreibung entsteht natürlich gleich das farbigste Bild im Kopf und der Wunsch, das selber sehen zu wollen. Aber wo im Tessin? Mein Gast wusste es nicht. Aber ich wusste, dass ich mich auf die Suche machen würde.

Das Tal, in dem ich selber wohne, heisst Centovalli, Hundert Täler. In einem Seitental fand ich ihn tatsächlich. Und die fantastische Enzyklopädie war grandioser als alles, was ich mir vorgestellt hatte. Schulthess lebte noch, aber wenn ich ihm nahe kam, versteckte er sich. Ich brachte jede Woche wissenschaftliche Zeitschriften, den Spiegel und leere Konservendosen, aus deren Metall er seine Informationsträger schnitt, und legte sie ihm vor die Türe seines Hauses. Und dann, nach fast einem Jahr, gab es doch den ersten Kontakt, nachdem er mich mit Steinen fast erschlagen hätte und mich wenig später aufforderte, neben ihm an einem Abgrund zu stehen. Offenbar hatte ich die Initiation bestanden. Und von da an erwartete er meinen Besuch jede Woche.

Laurenz Pfautz trat in mein Leben, weil er in einer Universitätsbibliothek mein Buch über Armand Schulthess gelesen hatte und glaubte, dass ich auch für ihn Verständnis hätte. Pfautz war ein Heimatloser mit amerikanischem Pass und einigen Plastiktüten. Er roch nach Urin. Sein Überleben hing davon ab, wie lange ihn jemand ertrug. Er schrieb surreale Texte und verstand es, einen immer wieder in die Falle zu locken. Er war unerträglich und faszinierend und über ihn erfuhr ich die Grenzen meines Gutmenschseins.

Schulthess gab mir eine Ahnung von der Gratwanderung seines Lebens. Eine Wanderung, auf die ich mich selber nicht einlassen musste und die doch für mich Erfahrung wurde, genauso wie die Erfahrung meiner Grenzen bei Pfautz.

Annemarie Monteil Pfautz und Schulthess besetzten die dunkle Seite des Lebens, die dich anzieht, der du aber das Licht entgegensetzt. Die Farbe Gelb ist zu einer Art Markenzeichen für dich geworden.

Ingeborg Lüscher Der gelbe Schwefel fiel mir in einem grossen Glas in der Drogerie von Locarno auf. Ich kaufte alles, was drin war, schüttete es im Atelier in eine Wanne und labte mich daran. Man kann es nur so ausdrücken. Dieses Gelb! Naja, dann kam, was geschehen musste, ich malte damit. Zuerst Vulkanbilder, dann den Zehnerzyklus, eine über drei Meter hohe Abfolge von zehn Bildern, in denen Licht das Schwarze durchdringt und umgekehrt. Dann wurden die Bilder strenger und ein wenig kleiner, schliesslich kamen die ganz kleinen Skulpturen und «Schachteln», die nur noch bestäubt waren mit Schwefel, und dann wieder die grossen, strengen Blöcke in Schwarz und Gelb. Es ging lange, bis ich ein Schwarz fand, das, sagen wir's mal so: der «Persönlichkeit» des Gelb gewachsen war. Ich kaufte alle Schwarz im Handel auf, stellte selber Schwarz her, ging mir die Tintoretts in der Ca'Rezzonico in Venedig anschauen. Nichts. Bis ich entdeckte, dass die Lösung in der Oberfläche des Schwarz zu suchen war.

Annemarie Monteil Du machst es dem Publikum guten Willens nicht leicht. Du bietest keine Stileinheit an, die sofort erkennen liesse, dass ein Werk von dir stammt, was ja die Menschen bekanntlich in ihrem Kunstvertrauen und damit in ihrem positiven Urteil stärken würde. Du aber benutzt eine Vielzahl von Ausdrucksmitteln: Bilder, Bücher, Skulpturen, Installationen, Fotografien, Videos, Materialien wie Stein, Pulver, Pflanzen, Textil, Kunststoff, und alles in einer Selbstverständlichkeit, als seist du jeweils im ganz Eigenen.

Ingeborg Lüscher Die Arbeit hat nichts Strategisches, gerichtet auf das Ziel der Wiedererkennbarkeit für den Kunstmarkt, die Preise. Das hängt mit dem Aufscheinen der Ideen zusammen. Sie sind wie Sternschnuppen. Wenn ich sie wahrnehme, ist erst mal die freudige Überraschung da, dann die Frage: Was soll das? Ist es nötig, dass ich das mache? Wo würde die Arbeit in meinem Werk und in einem heutigen Kunstkontext stehen? Aber bevor noch diese Fragen kommen, ist es mir klar, auf welche Art die Arbeit ausgeführt werden soll. Ich hatte zum Beispiel einmal in einer Drogerie ein Stück honigfarbiger Glyzerinseife gekauft mit dem Gefühl, dass daraus etwas entstehen könnte. Das Stück lag sicher mehr als ein Jahr bei mir herum. Plötzlich, es war Abend, hatte ich den Wunsch, die Seife zu holen und vor eine Glühbirne zu halten. Und genauso plötzlich war der Begriff 'Bernsteinzimmer' da. Und das Gefühl: D a s mache ich. Mit dieser Seife. Keine Ahnung, natürlich, von den Schwierigkeiten, die sich stellen würden, und den 9000 Stück, die es dafür brauchte.

Annemarie Monteil Deine Sternschnuppenideen führen oft zu fantasievollen formalen und technischen Lösungen. Dass seit einiger Zeit Video dazu kommt, ist unerwartet. Gab es eine Sternschnuppe?

Ingeborg Lüscher Anfänglich nicht. Die Idee zu meinem ersten Video vor zwölf Jahren entstand in Peking, als ich mit chine-

sischen Freunden in einer Bar sass und sie das 'Bienchen-Spiel' spielten. Das ist unserem Schere-Stein-Papier-Spiel ähnlich. Aber die Chinesen spielen es mit einer solchen Leidenschaft, Erotik und Verrücktheit – sie rasteten total aus vor Spielfreude, die Flaschen des hochprozentigen King of Mongolia kreisten. Ich war fassungslos und dachte immer wieder: Und das sind C h i n e s e n ! Die stellt man sich bei uns ja wirklich anders vor! Ich wollte etwas davon in unsere Welt bringen und wusste, es gäbe dafür kein glaubhafteres Medium als Video.

Und wieder Leidenschaft: das euphorische tausendfache Johlen der Zuschauer, die sich übereinanderwerfenden Körper der Spieler nach einem geglückten Fussballtor – das war so ein Sternschnuppenerlebnis. Ich hatte nie ein Fussballspiel gesehen. Aber natürlich wusste ich etwa, was bei Toren los war. Nur dieses eine Mal – der Fernseher war zufällig an – erlebte ich die Szene in ihrer Ausserordentlichkeit der Leidenschaft und wusste: Das ist es! Ich lasse die Spieler der – damals – wichtigsten Schweizer Mannschaften, Grasshoppers und FC St. Gallen, in Massanzügen von Trussardi gegeneinander antreten.

Auf dem Fussballfeld erlebt man dieselben Qualitäten wie bei den CEOs der obersten Etagen: hartes Training, absoluten Siegeswillen, Fouls, Tricks, Fantasie, Charisma, Geld und Macht. So sausen während des Spiels die Mobiltelefone durch die Luft, ein Aktenkoffer fällt vom Himmel, platzt auf, mal fällt der Ball, mal ein Laptop ins Tor.

Annemarie Monteil Du hast die «Fusionitis» von Firmen schon vor zehn Jahren karikiert.

Ingeborg Lüscher Ja, sie machte mir Angst.

Annemarie Monteil Spiegelt sich in deinem ganzen Werk nicht ein halbes Jahrhundert Zeitgeschichte, geprägt von deinen Erlebnissen: von der rauchenden Generation der 60er Jahre, den Stummelarbeiten, über Sinnsuche, Magie, Emanzipation

bis zur globalen Wirtschaftspolitik und – in jüngster Zeit – zur Sorge um die Natur?

Ingeborg Lüscher Ja: In ‚The game is over‘, der Dreikanal-Video-Installation, zeige ich die von Menschen unberührte Schönheit der Natur. Doch Auslöser für die Arbeit war der verdammte zynische Satz von George W. Bush: «The game is over», mit dem er den Irakkrieg ankündigte. Mein Zorn, die Verzweiflung, meine Ohnmacht waren grenzenlos. Ich bin eben ein Kriegskind, die Angst vor dem Krieg ist in meine Zellen eingebrannt. So erlebt man im Video das Kippen zwischen Schönheit und Bedrohung: die Schönheit unserer Welt gegenüber der Bedrohung durch politische Ereignisse und Strukturen.

Wir haben gedreht in der Einsamkeit der Arktis, im Gott-hardmassiv, in Sandwüsten und wuchtigen Felsaufwerfungen des Death Valley; Blüten, liches Laub im Frühling, der Wasserfall von Foroglio, und dann dröhnende Panzer auf dem Waffenplatz in Thun. Die Bilder der Schönheit sind stumm, eines nach dem anderen. Unerwartet dann das gewaltige Getöse der Panzer und George W.'s Stimme im Originalton, «The game is over», dann wieder Schönheit ... und so fort.

Annemarie Monteil Hier wird die Lüscher, sonst den Geheimnissen dieser Welt auf der Spur, hochaktuell. Wird das Alterswerk ein politisches sein?

Ingeborg Lüscher Meine erste politische Arbeit liegt mehr als 40 Jahre zurück. Ich fuhr mit meinem damaligen Freund, einem Kommunisten(!), im kleinen Volkswagen von hier nach Persien und dort bis an die afghanische Grenze. Das war während der 2'500-Jahrfeier. Der Schah hatte gerade sein Buch *Im Dienste meines Landes* veröffentlicht, ein Hohn gegenüber allem, was ich da erlebte. Ausserdem: In Berlin hatte der persische Geheimdienst den Mann meiner Freundin ermordet,

der im Untergrund gearbeitet hatte. Ich las Bücher von Niromand und spendete jeden Monat zehn Franken an den persischen Widerstand. Es war die grösste Summe, die ich entbehren konnte. Auf dieser Reise entstanden ‚Die persischen Füsse‘, Fotos von Menschen – bei uns hätten sie Schuhe getragen, dort waren es Gummifetzen, Lumpen, whatever.

Das damals war ein Aufwachen. Deshalb kann ich es bis heute nicht hören, wenn man einen Menschen als Wirtschaftsflüchtling bezeichnet, der die Klage seines Kindes, «Papa, ich hab Hunger», nicht mehr erträgt.

Annemarie Monteil Auch deine jüngste Arbeit gilt den Bedrohten, den Opfern der Macht, die du in Israel und Palästina gesucht und besucht hast. Allerdings setzt du auch hier eigene Vorzeichen. Während heute Anklagen und Empörung von beiden Seiten üblich sind, gehst du zu Menschen, die ihre Liebsten verloren haben, und fragst, ob sie verzeihen könnten.

Ingeborg Lüscher Ja, es gibt diese drei Aufforderungen: D e n k e , wer du bist, deinen Namen, deine Herkunft! – D e n k e , was die andere Seite dir angetan hat! – D e n k e , kannst du das vergeben?

Wir haben in Schwarzweiss gedreht und nur die Gesichter. In Karlsruhe, im ZKM, jetzt diesen Frühling, war die erste Projektion. Das Gesicht jedes einzelnen 3,6 Meter hoch. Die Zuschauer waren totenstill, keine Bewegung, höchstens mal, wenn der eine oder andere sich die Tränen wuschelte. Das ist meine Form der Empörung.

Ich wollte, dass Schüler in die Ausstellung kommen. Mir war wichtig, dass junge Menschen davon erfahren. Im Museum war man nicht begeistert, weil Schüler sich angeblich oft albern aufführen. Es war dann alles andere als das. Die Arbeit heisst ja ‚Die andere Seite‘. Jede Seite ist die andere für die eine. Der Wahnsinn des Tötens bleibt derselbe. Und auch der Schmerz.

INGEBORG LÜSCHER

wurde 1936 im sächsischen Freiberg, Deutschland, geboren. Sie wächst in Berlin auf und beginnt dort eine Karriere als Schauspielerin in Theater und Fernsehen. Der Wechsel zur bildenden Kunst vollzieht sich nach Dreharbeiten in Prag, wo sie die Vorbereitungen zum Prager Frühling miterlebt. Sie arbeitet als Autodidaktin. Durch ihre Dokumentation über ‚A.S. – der grösste Vogel kann nicht fliegen‘, das Buch erscheint bei DuMont Schauberg, wird sie 1972 zur documenta 5 eingeladen und begegnet Harald Szeemann; er wird ihr Lebenspartner, mit dem sie später die Tochter Una hat. Lüscher schreibt weitere Bücher und bereist Japan; es entsteht die erste Dokumentation über Omikuji, erschienen bei Suhrkamp/Insel. Sie malt, fotografiert, macht Skulpturen und Videos.

Sie wird zu Einzelausstellungen in Museen eingeladen, u.a. nach Paris (ARC 2 Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), Solothurn (Kunstmuseum), Philadelphia (Goldie Paley Gallery, Moore College of Art and Design), Málaga (Museo Diputación Provincial); Genf (Musée d'Art et d'Histoire), Wiesbaden (Museum Wiesbaden), Den Haag (Gemeentemuseum), Aarau (Aargauer Kunsthaus), Ljubljana (Museum of Modern Art, Mala Galerija), Zürich (Völkerkundemuseum), Moskau (NCCA National Center of Contemporary Art), Wien (MAK Museum für angewandte Kunst), Rovereto (MaRT Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto), Chemnitz (Kunstmuseum), Luzern (Kunstmuseum) und Karlsruhe (ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie).

Sie nimmt ein zweites Mal an einer documenta teil, ausserdem an Biennalen und Festivals u.a. in Sydney, Venedig, Lyon, Kwangju, Moskau, Kiew, Mailand, Genf, Malindi, Solothurn und Locarno.

1999 entsteht ihr erstes Video, das sie mit ihrem chinesischen Namen Ying-bo signiert, weitere folgen.

Ingeborg Lüscher lehrt an verschiedenen Kunstakademien und wird 1984 zur Pataphysikerin ernannt. Sie lebt seit 1967 in dem Dorf Tegna im Tessin.

ANNEMARIE MONTEIL-SCHÖPFER

ist am 20. Dezember 1925 in Solothurn geboren, wo sie die Schulen bis zur Matura besuchte. 1948 Studien an der Sorbonne und der Ecole du Louvre in Paris. Rückkehr in die Schweiz, zwei Töchter kommen zur Welt.

Beim Unterrichten des Fachs ‚Kunstabstrachtung‘ an der Gewerbeschule Solothurn lernt sie die Reaktionen junger Menschen kennen. Wesentliche Einsichten zu Kunst und Handwerk verdankt sie den Kontakten mit Künstlern, Architekten und Sammlern.

Seit 1955 schreibt sie Texte zu Geschehnissen und Fragen der bildenden Kunst, ab 1970 als vollamtliche Kunstkritikerin für Zeitungen, Zeitschriften und Lexika in der Schweiz und in Deutschland. Autorin von Büchern und Katalogen über Künstlerinnen, Künstler, Museen.

Sie lebt und arbeitet in Basel.



EINFACH IST NICHT EINFACH EINFACH – C'EST SIMPLEMENT PAS SIMPLE

Theodora Vischer im Gespräch mit Guido Nussbaum

Guido Nussbaum, Fotograf, Bildhauer, heute vor allem Maler. Seine Bilder und Bildfindungen sind einfach, klar, gut zum Anschauen und dabei oft rätselhaft, mehrdeutig. Sie haben eine gewisse Leichtfüssigkeit, Witz, und setzen sich doch mit Nachdruck fest, prägen sich ein. Es sind eher Statements als Geschichten – bildliche natürlich, nicht diskursive. Daneben Guido Nussbaum als Mensch: immer wach, selbstkritisch und kritisch, dabei grosszügig und offen, so wie im Gespräch im Juli 2011 in seinem Atelier in der Nähe von Basel.

Guido Nussbaum Als Erstes möchte ich gerne sagen, wie ich es empfinde, dass ich im hohen Alter einen eidgenössischen Preis erhalten habe. Mir ist dabei eine Liederzeile aus der ›Dreigroschenoper‹ in den Sinn gekommen, «ja, renn nur nach dem Glück», – ja, ich habe den Prix Meret Oppenheim als Glücksfall empfunden – aber da heisst es dann weiter, «renn nur nach dem Glück, doch renne nicht zu sehr, denn alle rennen nach dem Glück, das Glück rennt hinterher». Da ist wie öfters bei Brecht eine Portion Ironie oder Sarkasmus dabei, denn der Glaube ans breit postulierte Projekt des ›Pursuit of Happiness‹ ist doch irgendwie unreflektiert naiv. Aber lustig oder verführerisch ist die Vorstellung dennoch, dass, wenn der Erfolg ausbleibt, dies darauf beruht, dass man zu weit vorausgerannt ist, dass man also bloss ein wenig Tempo herausnehmen, ein bisschen stehen bleiben müsste, damit dieser Erfolg, hier im Sinn von Bekanntwerden, sich einstellt. Ich weiss aber gar nicht, was Erfolg genau ist und soll, ich weiss bloss, dass man angesichts der heute immens angewachsenen Zahl von Kunstschaffenden schon rein statistisch nicht damit rechnen kann, als wichtiger Künstler breit wahrgenommen zu werden, zumal wenn man sich innerlich gegen das marktwirtschaftliche Konkurrenzprimat sträubt.

Theodora Vischer Beeindruckend bei Deiner Arbeit ist, dass Du mit einer klaren Bildsprache arbeitest, die – jedenfalls auf den ersten Blick – gut zu lesen ist. War das von Anfang an Deine Absicht, wolltest Du, dass man versteht, was Du mit den Bildern zu sagen hast, oder hat sich das so ergeben?

Guido Nussbaum Ich glaube, das zweite stimmt eher. Als junger Mensch hat man höchstens Vorbilder, man hat Verhaltensmuster, denen man mehr oder weniger folgt, auch das Originellsein ist eigentlich nur ein Verhaltensmuster, das ein bisschen schwieriger zu erfüllen ist. Aber der Wunsch nach einer, wie Du sagst, klaren Bildsprache, man könnte auch sagen, einfachen, simplen, oder sogar plumpen Bildsprache, das ist eine Errungenschaft meiner Arbeit. Ich bin ja nicht direkt Künstler geworden, ich habe nie gedacht, dass ich Künstler würde, ich wollte Grafiker werden, dann habe ich eine Fotografinlehre in der Fotofachklasse gemacht, bin rausgeflogen dort, und dann hat mir Heiny Widmer, ein wichtiger Aargauer Kunstvermittler, den ich sehr geschätzt habe, geraten, das Zeichenlehrerdiplom zu machen. Ich ging immer davon aus, dass ich nicht von Kunst würde leben können – es ist ja auch jetzt noch so. Ich bin ein 68er. Ich bin 1948 geboren und war knapp zwanzig, als ich in Zürich in die Fotoklasse ging, mitten im Trubel, und ich glaube, dieses Postulat, dass die Kunst nicht elitär sein soll, das hat mich dort geprägt. Aber ich habe auch damals schon gemerkt, dass rein politische Kunst, also nur politische Kunst, es nicht bringt. Gleichzeitig mit der marxistischen Philosophie der 68er entdeckte ich die Konzeptkunst. Die Hinterfragung der Medien war in meiner Arbeit denn auch wichtiger. Trotzdem, der Versuch, das Elitäre zu meiden und das Einfache zu suchen, was ja eigentlich das Schwierigste ist, hat in jener Zeit angefangen.

Theodora Vischer Von dort hast Du also mitgenommen, dass Du dich einfach und nicht elitär ausdrücken möchtest.

Guido Nussbaum Ja, ‹elitär› ist ein Gegensatz zu ‹einfach›. Es gäbe aber auch noch das Raunen, auch das ist ein Gegensatz zum Einfachen, dieses Ungefähre, das darauf vertraut, dass es dann schon irgendwie verstanden würde. Ich habe ziemlich früh auch nicht mehr an expressive Mittel geglaubt.

Theodora Vischer ‹Elitär› ist heute ja oft auch wieder negativ besetzt. Wenn man sagen möchte: Hör auf zu denken! Wenn man will, dass die Leute nicht denken, dann sagt man: Das ist elitärer Unsinn.

Guido Nussbaum Man muss da vielleicht differenzieren. Das gebildet Elitäre, das sehr viel Wissen voraussetzt, ist zwar eine Art Herrschaftsposition. Eine solche Herrschaft finde ich aber akzeptabel; Bildung finde ich etwas Erstrebenswertes, etwas, was heute viel zu wenig beachtet wird. Heute wird Gewicht gelegt auf das Vernetztsein und nicht auf das Gebildetsein, und darum sind so viele Leute, zum Glück nicht alle, wirklich ostentativ ungebildet, obwohl oder weil sie an entscheidenden Posten sitzen, in der Gesellschaft, Wirtschaft und Politik im Allgemeinen, in der Sparte Kunst im Besonderen.

Theodora Vischer Lass mich auf die Einfachheit deiner Bildsprache zurückkommen mit der Frage: Welches Publikum möchtest Du ansprechen? Als Du angefangen hast, hast Du dir da überhaupt überlegt, dass Du mit Deiner Arbeit ein Publikum ansprechen möchtest, oder hast Du einfach einmal Kunst machen wollen?

Guido Nussbaum Nein, ich will Mitstreiterinnen und Mitstreiter ansprechen, also mögliche Verbündete. Man arbeitet an einer Sprache. Ich kann nicht sagen, dass ich das ‹Volk› ansprechen will; ich habe eine gewisse mich beunruhigende Verachtung für das Volksempfinden, für die Meinung der Mehrheit, zu der ich mich als Kommunist in der Schweiz sowieso immer weniger

zählen kann, wenn ich sehe, wie da gewählt, abgestimmt und konsumiert wird. Aber trotzdem wäre das ein Ziel, denn ich glaube schon, dass Kunst im weitesten Sinn – und man kann mich da auslachen – erzieherische Aufgaben hat. Aber gefühls-mässig oder direkt will man Mitstreiterinnen und Mitstreiter ansprechen, man will verstanden werden im Diskurs. Man will niemanden bekehren, sondern kollektiv im Diskurs eine Sprache entwickeln, das heisst, man will verstanden werden und man will auch verstehen. Dazu gehörte auch, dass es einen veröffentlichten Diskurs gab, in Form von guten Zeitschriften und Publikationen. Auch in der Schweiz gab es bessere Zeitschriften als heute, und dadurch wurde die Diskussion auch breiter geführt. Das war interessant, und da wollte ich mitmachen. Es geht auch nicht nur darum, dass man verstanden wird, sondern man will ja Aussagen machen, die Rückmeldungen oder Rückfragen provozieren.

Theodora Vischer Was sagen denn diese Aussagen, was ist die Botschaft?

Guido Nussbaum Eine klare Botschaft hatte ich nie. Es ging aber trotzdem um Klarheit, es ging darum, dass die Sprache und damit die Aussage klar und reflektiert war, aber eine Botschaft? – Da setze ich ein Fragezeichen. Es ging mir um eine Klarheit, von der ich hoffte, dass sie provozieren würde. Das heisst, sie musste nicht überzeugen, sondern provozieren, indem sie demonstrativ auf Verschleierung verzichtete. Da kommt mir die Neonarbeit von Bruce Nauman in den Sinn, der schon früh ein wichtiger Leuchtturm meiner Bildung war. Er hat 1967 in der Form einer spiralförmigen, leuchtenden Neonreklame den Satz «The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths» in das Fenster seines Ateliers, eines ehemaligen Lebensmittelladens, gehängt. Das wurde natürlich gerne missverstanden. In einer Radiosendung hat vor zwei, drei Jahren ein Zürcher Professor der Kunstgeschichte den Satz dahingehend übersetzt,

dass der wirkliche Künstler mystische Wahrheiten aufstellen würde. Aber das Gegenteil ist der Fall, der wahrhafte Künstler hilft entschleiern, «to reveal», enthüllen. Wenn etwas mystifiziert wird, wird es verschleiert; durch das Entschleiern wird eine Sache zwar nicht sofort klar, aber sie steht zur Disposition, man kann über sie reden. Vielleicht habe ich mich bemüht, eine klare Sprache zu entwickeln, um dem Verschleiern etwas entgegenzusetzen.

Theodora Vischer Du hast vorhin das Gespräch über inhaltliche Fragen in der breiteren Öffentlichkeit erwähnt, das von Zeitschriften und Publikationen gefördert wurde und an dem Du auch mit Deiner Arbeit teilnehmen wolltest. Heute haben sich solche Auseinandersetzungen in andere Bereiche verlagert, und mit der Kunst werden oft Aufgaben oder Funktionen verbunden, die nichts damit zu tun haben.

Guido Nussbaum Das ist richtig und hat ja schon früh angefangen. Zum Beispiel ist mir der kommerzielle Aspekt der Kunst, der heute medial so im Vordergrund steht, schon lange ein Dorn im Auge. Das hat mich schon sehr früh mal aufgeregt: Ich habe zwischen 1975 und 1983 in der Bezirksschule von Aarburg Zeichenunterricht erteilt, und dazu gehörte auch Kunstbetrachtung. Das war eigentlich sehr gut, weil die jungen Leute sich auch aktiv beteiligt haben. Nur dann diese ärgerliche Frage immer am Schluss, nachdem man sorgfältig ein Bild oder ein Werk betrachtet und auseinandergenommen hatte: «Aber Herr Nussbaum, sagen Sie uns doch bitte: Wie hoch ist der Preis dieses Kunstwerkes?». Das war der Anlass, dass ich aus dieser Verärgerung heraus und um der Frage zuvorzukommen, eine ganze Serie von Bildern gemalt habe, auf denen nur der Preis draufsteht, damit dieses unsägliche Fragen nach dem Preis erledigt ist und man dann über Malerei und über die Bilder reden kann.

Theodora Vischer Dein Bildvokabular ist gegenständlich und realistisch und arbeitet mit entsprechenden rhetorischen Mitteln. Eines davon ist der betonte Einsatz von Kontrasten wie positiv-negativ oder dunkel-hell.

Guido Nussbaum Das mit den Kontrasten kommt einerseits natürlich auch von meiner vorhin angesprochenen Bildung als Dialektiker, aus der marxistischen Philosophie, dem Denken in Widersprüchen. Ich glaube schon, dass das ein Element der von Dir erwähnten Klarheit ist, dass man in einem Bild erkennen kann: Da wird ein Widerspruch herausgearbeitet, kann sein hell-dunkel, kann sein positiv-negativ. Das hat mir allerdings schon sehr früh eingeleuchtet, schon im Vorkurs in Luzern, dass die Positiv-Negativ- oder Hell-Dunkel-Kontraste eine wichtige Sache sind.

Dass ich gegenständlich arbeite, wurde vermutlich verstärkt durch meine Beschäftigung mit der Fotografie. In Zürich, wo ich an der Kunstgewerbeschule die Fotoklasse besuchte, war die etablierte Kunst abstrakt beziehungsweise konkret, was ich mir eher aus Distanz angesehen und zu verstehen versucht habe. Mehr als mit den offiziellen, habe ich mich mit den weniger braven und geordneten Künstlern der «Kleinen Wahnwelten» verwandt gefühlt – der Begriff stammt von Paul Nizon.

Theodora Vischer Kannst Du das ein wenig ausführen?

Guido Nussbaum Ausführen? Vielleicht erzählen oder aufzählen. Schon drei, vier Jahre vor 1968 kam ich als Sohn eines Bahnarbeiters, er war früh gestorben, aus dem ländlichen Freiamt nach Luzern in die Kunstgewerbeschule, und innert kurzer Zeit wurde ich mit meiner jugendlichen Unschuld im dortigen künstlerischen Biotop in einen berausenden Strudel gerissen, und zwar innerhalb und ausserhalb der Schule. Es gab da die Bohemiens und die Beatniks, die Pop-Adepten und die Maudits, die Poeten und die Kunst-Leben-Synthetiker, die Ungehorsamen

und die Träumer, die Utopisten und die Fantasten, die Mitläufer und die Aussteiger, die Übertreiber und die Untertreiber, die Jazzmusikhörer und Kinogänger, die Eigensinnigen und die Unsinnigen, die Publikumsbeschimpfer, die Beckmann- und Soutine-Kenner, die Romanikbewunderer und die Gotikanbeter, die Moravagine- und die Camus-Leser und so weiter, fast alle natürlich im Schweizer Miniaturformat. Der pessimistische Marxist Max von Moos hat mich mit seiner argumentierenden Souveränität besonders beeindruckt, aber auch ein Theatererlebnis, das Stück «Marat/Sade» von Peter Weiss ... Du siehst, Kontraste habe ich schon früh vorgefunden, die waren angelegt in meinem nichtakademischen Bildungsweg, und dann, nach 68 der Wunsch, mir diszipliniert die marxistische Philosophie anzueignen, der stand ja auch irgendwie im Kontrast zu meiner Affinität zu Vielfalt und Freiheit, und zu allem kam noch der Mann-Frau-Kontrast. Vielleicht mystifiziere ich hier meine Kunstinitiation, aber den Wunsch, mit dem Gegensatz «vielfältige Inputs – einfache Outputs» zu arbeiten, gibts bei mir immer noch.

Theodora Vischer Ein anderes Mittel, das Du gerne einsetzt, ist der Witz.

Guido Nussbaum Der Witz ist nicht der Sinn der Sache, eher eine Taktik, eine Technik, um eine Kommunikation zu bewerkstelligen, damit sie überhaupt stattfinden kann. Wenn Dir eine Person begegnet und Du merkst, sie ist so bierernst und was sie sagt, bietet überhaupt keine Möglichkeit zu lachen, dann wirst Du mit diesem Menschen nicht ins Gespräch treten wollen. Es geht auch um Verführung oder um Anmutung. In diesem Spannungsfeld – zwischen Anmutung und Zumutung – möchte ich meine Sachen platzieren. Es soll anmuten, es soll nicht per se abstossen. Das möchte ich nicht.

Theodora Vischer Ist denn das Bild überhaupt – wie der Witz – eher ein Instrument, ein Mittel, als «der Sinn der Sache»?

Guido Nussbaum Ich vermute, ein gutes Bild ist mehr als nur ein Mittel, es ist eine Macht. Ich glaube auch nicht, dass die Abbildfunktion der finale Sinn der Bilder ist. Bilder machen Sinn, insofern wir damit verbindlich kommunizieren, aber was der eigentliche Sinn von künstlerischen Bildern ist, kann ich nicht sagen. Vielleicht liegt ihr Sinn in ihrer Persistenz. Das Bild wird sinnvoll, wenn es die Sprache hinterfragt, mit der wir kommunizieren. Wenn ich zum Beispiel in einer Wolke ein Schaukelpferd sehe, und Du siehst vielleicht ein Bild von ... Runge, sagen wir, einen Engel von Runge, dann ist diese unterschiedliche Projektion doch interessant; aber auch das Reden über das Schaukelpferd ist interessant, auch das Reden über den Engel von Runge. So gesehen ist der Sinn von Kunst nicht zuletzt, Katalysator für Gespräche zu sein. Ich glaube, es ist die Hoffnung dabei, durch die Arbeit am Bild nicht nur über das Bild oder die Kunst zu reden, sondern auch über die Dinge und Verhältnisse.

Theodora Vischer Du blickst jetzt auf 35, 40 Jahre künstlerische Arbeit zurück. In dieser Zeit ist zahlenmässig nicht ein riesiges Werk entstanden, aber ein ungemein homogenes und konsequentes. Ich sehe zwei Grundmodelle in Deiner Arbeit: Das eine ist die Figur, die Du selber bist, und manchmal noch Deine Frau Patricia; und dann gibt es mittendrin einen Wechsel, den man zuerst gar nicht als solchen wahrgenommen hat, in dessen Folge nicht mehr die Figur das Modell ist, sondern die Weltkugel. Wie soll man das verstehen?

Guido Nussbaum Das mit dem Wechsel stimmt, diese Zäsur wird mir eigentlich erst jetzt bewusst. Es gibt in meiner Kunstproduktion der letzten 20 Jahre diese zwei Grundmodelle oder Kategorien von Modell. Dass ich mich selber als Figurenmodell gewählt habe, da waren sicher Künstler wie Bruce Nauman wichtig, der sich als Modell für seine Performances und Plastiken genommen hat, ohne dabei als Individuum oder

Persönlichkeit aufzutreten; oder auch Pieter Laurens Mol, den Jean-Christophe Ammann früh in Basel gezeigt hat. Ich habe aber auch aus Kommoditätsgründen mich selbst als Modell genommen, das heisst hier als Vorlage. Auch habe ich Schwierigkeiten, Weisungen zu erteilen, ich habe darum auch nie Assistenten brauchen können. Ich bin ja auch nie ganz sicher, was es wird, wenn ich mit einer Arbeit anfangen, und darum ist es viel einfacher, mit sich selbst zu arbeiten. Und wenn es eine weibliche Figur sein soll, ist es Patricia, sie hat die Freundlichkeit gehabt und sich da zur Verfügung gestellt. Wir konnten dann auch über die Sachen reden, sie war nicht nur Modell, oft auch Partnerin. Warum ich von den Figurenbildern abgekommen bin? Ich weiss es nicht, sicher nicht nur, weil mein Äusseres immer unansehnlicher wird. Nach der Aarauer Ausstellung *Travaux publics et privés*, 1997, hab ich, mit Ausnahme des zwei, drei Jahre später erfolgten Updatings der Fotoarbeit 'Hochhaus' von 1981, fast keine Bilder mehr gemacht, die meinen Körper oder Körperteile zeigen. Vielleicht muss ich das als Rückzug interpretieren.

Und dann die fast ausschliessliche Beschäftigung mit der Weltkugel. Man redet oft von Weltbild, da kann aber nicht die Weltkugel gemeint sein, sie ist eben kein Bild, sie ist ein Modell, ein Instrument der Seefahrt und des Imperialismus, der Welt der Besitzaufzeichnung, der Entdeckungen von Europa aus. Es gibt in meiner Werkgeschichte einen deutlich auszumachenden Moment für das Erscheinen dieses Modells, nämlich 1988 die interaktive Videoplastik mit dem Titel 'Heim-Welt', die insofern für mich weiterführend war, als ich das Motiv Weltkugel in die Malerei übernommen habe. Die 'Heim-Welt', die sich schon lange in der Emanuel Hoffmann-Stiftung befindet, deren Sammlung im von Dir bis vor Kurzem geleiteten Schaulager aufbewahrt wird, war ein Versuch, dem allgemeinen Manipulator Fernsehen eine künstlerische Form zu geben, durch eine Kombination der plastisch-realen Form des üblichen Fernsehgeräts mit dem auf dem Bildschirm auffallend oft – zum Beispiel beim Vorspann zu Tagesschauen oder Wetterberichten – erscheinenden Topos

der Weltkugel. Die bewerkstelligte Closed-Circuit-Installation war als medienkritische Skulptur konzipiert: Die von fünf auf einen Schulglobus gerichteten Camcordern aufgenommenen Bilder werden simultan per Kabel auf eine Gruppe von Fernsehgeräten übertragen, die ihrerseits – der Wölbung ihrer Bildschirme entsprechend – kugelförmig zusammenmontiert sind. Von den gewölbten Pseudobildern der TV-Bildschirme kam ich in der Folge auf eine Werkgruppe von Gips- oder Tonreliefs, und ausgehend von diesen Bildfindungen eben auf die geografischen Bilder, zuerst auf rechteckigen Bildträgern, später fast ausschliesslich auf runden. Gut am geografischen Thema finde ich auch die Möglichkeit, damit sehr viele Betrachter ansprechen zu können, in der Annahme, dass sie zu wissen meinen, was dargestellt ist.

Theodora Vischer Man schaut gern und arglos darauf.

Guido Nussbaum Eben, ich will ja über etwas reden, will niemanden erschrecken im eigentlichen Sinne. Aber es sind dann natürlich doch die grossen Probleme und Kriege, die mit dem Globus angesprochen sind. Recht unerwartet hat mich das Weltmodell als Bildthema dann zu wirklich malerischen Erkundungen verführt, langsam habe ich begonnen, mich auch als Farbentdecker, als Farbauftrager zu verstehen. Das war früher nie der Fall, diese Freude an der Sinnlichkeit, am Farbwechsel, am Wissen, wie Verschiedenes einen anmuten kann, eine Farbe, eine Konstellation. Das hat mich sehr beschäftigt in der letzten Zeit. Dieses Moment von sinnlicher Arbeit und Perzeption möchte ich nicht missen. Trotzdem: es geht mir nicht nur um beglückendes Tun und um Wahrnehmung, es geht ja um mehr.

Theodora Vischer Mich interessiert noch einmal der Modellwechsel, den Du mit dem Übergang von der Figur zur Weltkugel vorgenommen hast. Spielte da auch ein Moment der Distanznahme eine Rolle?

Guido Nussbaum Meinst Du die Distanz zum Menschlichen, Allzumenschlichen, Privaten? Flucht in die Teleskopie? Wenn eine solche Distanznahme in meiner Themenwahl feststellbar ist, war sie mir nie bewusst. Aber sie findet meiner Wahrnehmung nach in unserer Gesellschaft statt. Es gibt spürbar den Wunsch, sich zu isolieren, nichts zu tun zu haben mit Problemen oder Prozessen, an der Öffentlichkeit weniger teilzunehmen, leider auch bei mir.

Theodora Vischer Hat sich mit den Bildmotiven auch Deine Technik verändert?

Guido Nussbaum Meine eigentlich nicht. Aber ich habe natürlich auch festgestellt, dass mit der Elektronik und der Digitalisierung eine ungemeine Erweiterung der bildschaffenden Verfahren in Gang gekommen ist, nicht primär in der Kunst, sondern in der Wissenschaft und in der Wirtschaft, in der Gesellschaft ganz allgemein. Ich hatte jedoch nie Lust, da mitzuziehen, und hab vielleicht auch aus Trotz, nebst der analogen Fotografie und der handwerklichen Herstellung von Objekten, für meine Bilder die doch eher traditionelle Technik der Ölmalerei gewählt. Natürlich hab ich die Bilder oft nach fotografischen Vorlagen komponiert, ich habe diese Vorlagen auch verformt und collageartig montiert, wie René Magritte zum Beispiel. Aber als dann Photoshop kam und diese Manipulationen alle so einfach wurden, hat mich das irgendwie gestört. Ich lasse bis heute die Finger von der computergesteuerten Bildfindung. Einfach ist nicht einfach einfach. Auch bei der Formfindung der Weltkugeln gehe ich technisch eher traditionell vor. Festland- und Meerflächen sind meist farblich voneinander abgesetzt. Diese Formen male ich zuerst auf richtige Kugeln, die ich dann nach allen Seiten gedreht fotografisch abbilde, ab und zu auch abzeichne, und diese Fotos sind mir dann Bildvorlage. Aber auch hier muss ich konstatieren, dass die Verbreitung der digitalen Bildschaffung mich überholt hat, jeder hat heute Google Earth auf seinem

Computer. Aber ich werde mich hüten, mich dieses Programms zu bedienen. Ich bin nicht fundamentalistisch gegen Computerbilder und Computerkunst eingestellt, sie scheinen mir bloss ein wenig unkreativ. Ich habe ja vor 20 bis 30 Jahren auch vier, fünf Videos gemacht, und das Internet könnte vielleicht auch für mich eine kreativ-kommunikative Ebene werden. Aber ich habe etwas Fischiges an mir entdeckt: Ich habe Angst vor Netzen. Jedenfalls möchte ich nicht immer nur bei meinen Weltkugeln bleiben. Sehr gerne setze ich mich auch mit andern Aufgaben auseinander, zum Beispiel mit Kunst am Bau oder im öffentlichen Raum.

Theodora Vischer Über die Jahre hinweg sind mehrere wichtige Werke aufgrund eines Auftrags oder Anlasses von Aussen entstanden. Auffallend dabei ist, dass in diesen Arbeiten kaum je die beiden Modelle Figur und Weltkugel vorkommen, sondern dass Du Dich dann in ganz andere Bereiche begibst. Ich denke zum Beispiel an die Serie der Verkehrstafeln oder an die Bahnhofsuhr an der Kaufmännischen Berufsschule in Baden, oder auch an die installative Arbeit ›Rheinische Symphonie‹ in einem Haus, das direkt am Rhein liegt. Wieso fällt es Dir so leicht, die beiden Motive zu verlassen, sobald Du von Aussen angefragt wirst?

Guido Nussbaum Die von Dir so genannten Motive sind ja nicht die ganze Botschaft eines Werks, ebenso wenig wie es seine Technik oder seine Machart ist. Die beiden Motive Figur und Weltkugel sind Aufgaben, die ich mir selbst gestellt habe, mir selbst organisierte Fragestellungen. Wenn nun aber eine Anfrage oder Aufgabe von aussen kommt, ist das natürlich ein Erfolg. Ob so eine Arbeit auch gut wird, kann man nicht zum Voraus sagen, aber zwei Momente tragen sicher dazu bei: einerseits eine intelligente Aufgabenstellung und eine gute Verständigung mit den Fragenden und andererseits ein gewisser Erfahrungsschatz aus der bisher geleisteten Praxis. Im Falle der Tonträgerplastik

beim Wohnhaus am Basler Rheinufer trafen beide Umstände zu, ich konnte mit den Auftraggebern kreativ über den Auftrag reden, und ich konnte mich an vor längerer Zeit von mir gemachten medienkritischen Werken orientieren. Die Badener Uhr ist nicht so weit entfernt von meinen Weltkugel-Tondi, denn das analoge Zifferblatt verhält sich analog zur Weltumdrehung. Übrigens bezeichnete man bis ins 18. Jahrhundert die Weltumdrehung mit dem Begriff Revolution.

Theodora Vischer Lass uns zum Schluss noch über das Künstlersein sprechen. Was bedeutet es für Dich und was heisst es in Deinem Fall? Als wir wegen dieses Gesprächs zusammen telefoniert haben, hast Du das Thema der Integration oder Nichtintegration als Künstler angesprochen.

Guido Nussbaum Künstler zu sein ist natürlich primär einmal lächerlich. Eigentlich hat man keine Rechtfertigung. Ich habe das Gefühl, mein Künstlersein sei nicht eine Berufung, sondern eine Notlösung. Es ist einem nicht nur wohl; man hat grosse Freiheiten als Künstler, vielleicht, aber das ist eine Pseudofreiheit. Aber man hat ab und zu auch das Gefühl, insofern überflüssig zu sein, als man zu Berufsleuten gehört, von denen es eh zu viele gibt.

Theodora Vischer Was heisst das aber für die Frage nach der Integration oder Nichtintegration. Als Künstler, so stelle ich mir das vor, bewegt man sich wohl immer zwischen den beiden Polen. Aber man kann es ja auch ein wenig steuern, zum Beispiel, indem man eine Lehrtätigkeit übernimmt oder indem man dezidiert so etwas nicht tun möchte.

Guido Nussbaum Integration ist, glaube ich, ein menschliches Grundbedürfnis. Jeder hat sie nötig. Ich meine damit nicht Anpassung, sondern Zughörigkeit bei den Auseinandersetzungen und Diskursen, trotz allem Aussenseitertum. Für mich bedeutet

Integration nicht einfach, im Gespräch zu sein, Beachtung zu finden, sondern Integration wäre, dass man selbstverständlich mitarbeiten kann. Das hab ich auch im gesellschaftlichen Leben nicht. Das Kollektiv ist ein Traum von mir, die Realität ist: Ich arbeite allein. Ich habe in den letzten zehn Jahren immer ein wenig das Gefühl gehabt, ich, das heisst meine Arbeit, sei etwas unterschätzt; jetzt aber, nach dem Meret-Oppenheim-Preis, habe ich fast eher das Gefühl, ich sei etwas überschätzt. Und der Verdacht, überschätzt zu sein, ist beängstigender und verunsichernder als der Verdacht, unterschätzt zu sein. Paradox zu dieser Einschätzung meine ich aber, wir Künstler, überhaupt die Kulturschaffenden, sollten wieder etwas selbstbewusster werden und uns wieder mehr engagieren, gemeinsam an Widerständen und an Utopien arbeiten.

Theodora Vischer Ich stelle mir einfach vor, dass das Künstlersein eine schwierige Sache ist, nicht in Bezug auf das Kunst-Machen, sondern darauf, sein Leben zu leben. Ich hab diese Erzählung von Tschchow gelesen, die du erwähnt hast, 'Der Bischof'. Für mich war bemerkenswert, dass er so erstaunt war, dass man ihn nicht mehr als den Peter, der er doch eigentlich auch noch war, gesehen hat, sondern immer nur als den Bischof, sogar im Sterben. Und ich hab mich gefragt, ob das auch etwas ist, worüber Du staunst, dass man als Künstler in unserer Gesellschaft so anders wahrgenommen wird als andere Menschen?

Guido Nussbaum Die Bischof-Erzählung von Tschchow hat mich beeindruckt durch ihre abgeklärte, unpathetische und trotzdem menschliche, eben vielleicht staunende Haltung zum Leben und Sterben, zum Beachtet- und Vergessenwerden. Ein wirklich grossartiges Kunstwerk in kurzer Form und lang anhaltendem Inhalt. Es gibt schon Kunstwerke, die sind echte Lebenshilfe, ohne Belehrung oder Betäubung zu sein. Ein Kunstwerk sollte in jedem, der sich damit beschäftigt, ob er

es macht, geniesst, darüber redet oder darüber nachdenkt, nicht zu einer abschliessenden Erkenntnis führen, sondern zu einer Öffnung. Eben zu einer Entschleierung.

GUIDO NUSSBAUM

ist 1948 in Muri, Aargau, geboren. Zwei Jahre nach dem Vorkurs an der Kunstgewerbeschule Luzern besuchte er 1967–69 die Fotoklasse an der Kunstgewerbeschule in Zürich. Nach der Weiterbildung zum Zeichenlehrer in Luzern und Zürich, 1973–75, wirkte er sieben Jahre lang als Fachlehrer an der Bezirksschule Aarburg. Er ist mit der Kunsthistorikerin Patricia Nussbaum-Allain verheiratet. Seit 1982 lebt er in Basel, wo er 1987–1992 an der Mal- und Bildhauerfachklasse der Schule für Gestaltung unterrichtete. Guido Nussbaum stellt seit 1981 regelmässig in der Galerie Stampa aus. Repräsentative Ausstellungen fanden 1987 in der Kunsthalle Basel und zehn Jahre später im Aargauer Kunsthaus, Aarau, statt.

THEODORA VISCHER

ist Ausstellungs- und Museumskuratorin aus Basel. Neben freien Engagements im In- und Ausland war sie an mehreren Institutionen in Basel in unterschiedlichen Funktionen tätig, zuletzt als Gründungsdirektorin des Schaulagers (2001–2010). Seit Anfang 2011 ist sie Senior Curator at Large bei der Fondation Beyeler.



DIE POESIE DER LOGIK

Francesco Buzzi im Gespräch mit Silvia Gmür

Die Architektin Silvia Gmür zeichnet sich durch ein radikales und strenges, gleichzeitig poetisches Werk aus, das die Essenz des architektonischen Tuns ständig hinterfragt. In ihrer langen Karriere entwickelte sich eine ›recherche patiente‹ einer zugleich eigenständigen, universalen, zeitgenössischen und tief in der Geschichte verwurzelten Sprache, die sich dem Raum des Menschen widmet.

Ihre Bauten zeigen dank eines intensiven Reflexions- und Verfeinerungsprozesses, der auf die Übereinstimmung von Denken, Theorie und Konstruktion abzielt, eine Elementarität, die komplexer ist, als sie der Betrachter auf den ersten Blick wahrnimmt. Fern der ephemeren Strömungen der Zeit erinnert uns ihre Arbeit daran, dass Architektur immer noch Architektur sein darf und soll. Die Grundprinzipien und Konstanten der beispielhaften Lebensarbeit der Architektin sind die sich treu bleibende moralische Haltung, das ebenso klare wie logische Denken, das ständige Suchen und Hinterfragen des eigenen Schaffens und die Verankerung in der konkreten Welt der Konstruktion.

Das Gespräch fand in der Casa ai Pozzi in Minusio an einem heissen Nachmittag im Juni 2011 statt.

Francesco Buzzi Wenn man deine Verwandtschaft und ihre Herkunft wie auch die wichtige Begegnung mit Livio Vacchini betrachtet, spürt man in deiner Architektur eine starke Spannung, ein dialektisches Interesse für die südliche Architektur. Insbesondere kommen mir beispielsweise der venezianische Barock oder die Tessiner Tendenz in den Sinn, aber auch die Antike und die alte wie die zeitgenössische Architektur Südamerikas.

Wie interagieren diese unterschiedlichen Standpunkte mit deinem Basler Background? Wie stark haben sie deine persönliche architektonische Entwicklung beeinflusst?

Silvia Gmür Es gibt keine Architektur ohne Wurzeln, ohne Hintergrund. Die unmittelbare Umgebung spielt in meinem Fall eine untergeord-

nete Rolle. Die Jahre in den USA, wo ich bald nach dem Studium hinzog, haben mich durch wichtige Begegnungen wesentlich mehr und langfristiger geprägt. In meinem Arbeitsfeld war Louis Kahn sehr präsent, denn wir arbeiteten bei Mitchell/Giurgola in New York an gemeinsamen Universitätscampusprojekten. Die vielen Reisen durch die USA brachten mir die amerikanischen Giganten näher: Frank Lloyd Wright, Louis Sullivan, Mies van der Rohe, Marcel Breuer und natürlich Louis Kahn. Auch die Landschaft und die Städte Amerikas können nicht ohne prägende Wirkung bleiben. Während dieser Jahre unternahmen wir mehrere intensive und zum Teil auch monatelange Reisen nach Mexiko, Guatemala und Südamerika. Durch Freunde in New York waren wir auf die präkolumbianischen Kulturen vorbereitet worden. Die Begegnungen mit Kulturen, die vor 1500 Jahren – und weit früher, wenn man die olmekische Kultur einbezieht – in unvorstellbaren geistigen und physischen Kraftakten Städtebau betrieben und architektonische Meisterwerke bauten, diese Begegnungen haben ihre tief greifende, fast schockierende Wirkung für mich nie verloren. Ich bin in den letzten Jahren noch mehrmals nach Mexiko und Guatemala zurückgekehrt und beschäftige mich auch jetzt noch mit den Prinzipien, die hinter den grossen Städten wie Teotihuacan, Monte Alban, Uxmal, Chichen Itza, Palenque und Tikal stehen.

Als ich anschliessend in die Schweiz zurückkehrte, in den 70er Jahren, konnten mich die Themen und Debatten, die damals an der ETHZ und in Architektenkreisen diskutiert wurden, nicht berühren – ich musste zuerst das Erlebte verdauen.

Francesco Buzzi So war deine Arbeit von Anfang an nicht an der blossen Aktualität interessiert, sondern an ihren eigenen Wurzeln, sozusagen an der Geschichte?

Silvia Gmür Um nochmals auf die Wurzeln zurückzukommen: Jeder Architekt wählt aus dem riesigen Fundus der Architekturgeschichte das aus, was seinen Interessen am meisten entspricht. Diese Auswahl geschieht wissentlich, aber ebenso sehr intuitiv. Der intuitive Anteil basiert möglicherweise auf seiner Prädisposition, vielleicht auch auf seiner Herkunft. «You only see what you are looking for.»

Mich hat die griechische, osmanische und präkolumbianische Architektur besonders beeindruckt. Die Geschichte gehört jedoch nicht der Vergangenheit an, sondern ist heute. Die uns bekannten Bauwerke stammen aus ca. 8000 Jahren Baukultur und sind bis heute präsent. Geschichte ist nichts Statisches, sondern ein Motor für unsere Imagination. Sie ermöglicht uns, Analogien zwischen weit auseinanderliegenden Werken und Ideen herzustellen und diese zu vernetzen. In diesem Sinne dient sie uns nicht als Vorbild, sondern als Übungsfeld unserer Kreativität. Sie gehört der Realität wie auch der Traumwelt an. Nimm Sinan als Beispiel: Die Klarheit, mit der er seine Kuppelstrukturen technisch und räumlich entwickelt hat, basiert auf präziser Kenntnis von Statik und Konstruktion. Aber das Ziel, das er verfolgte, war ein Traum: Der kristalline, in seinen einzelnen Teilen klar erfassbare Raum als Einheit, Synthese. 1500 Jahre früher entstand das Pantheon, ca. 300 Jahre später folgten die Diokletiansthermen, beide in Rom, und 1000 Jahre vor dem osmanischen Architekten Sinan die Hagia Sophia in Konstantinopel. Dort setzt Sinan an und entwickelt ein eigenes Programm, eine unverkennbare Identität. Bei Louis Khan findest du Analogien in vielen seiner Projekte. Geschichte ist kein Pflichtfach für Architekturschulen, sondern der Boden, auf dem unsere Fantasie wächst.

Francesco Buzzi Du hast dich vor ein paar Jahren folgendermassen geäussert: «Die Themen, die am Anfang der Geschichte der Architektur und vor jedem aktuellen Projekt stehen, sind: das Element, das Ganze, die Dualität, die Komplementarität, die Einheit, die Arithmetik und die Harmonie, Regeln und die Freiheit.» Könntest du uns dies aufgrund eines deiner Projekte erklären?

Silvia Gmür Die Auseinandersetzung mit dem Wesen von Einheit, Vielfalt, Dualität, Komplementarität, Arithmetik, Harmonie, Regel und Freiheit steht am Anfang des architektonischen Denkens. Sie wird in den frühesten Beispielen der Architekturgeschichte dokumentiert. Einige Beispiele: Das Hereion im kleinasiatischen Samos, ein lang gestrecktes Einraumgebäude aus Steinmauern mit zentraler Holzpfostenreihe, ca. 800 v. Chr.; das Heroon in Lefkandi, ein Langbau mit Apsis und zentraler Stützen-

reihe, 9.–8. Jahrhundert v. Chr.; die église des Jacobins in Toulouse, 1230–1385 n. Chr. (identischer Typus). Livio Vacchinis Haus in Costa und mein Haus Ai Pozzi gehören zur gleichen Familie. In der Dualität ist das Thema des Gleichgewichtes und der Harmonie enthalten, ebenso die Frage der Symmetrie oder Asymmetrie. Ein weiteres Grundproblem ist für mich der Umgang mit den Regeln der architektonischen Ordnung. Auch hier sind viele Interpretationsmöglichkeiten offen. Für diese Frage ist die Interaktion zwischen Kontext – z.B. Stadt – und Projekt ausschlaggebend.

Francesco Buzzi Siehst du deine Arbeit in der Kontinuität, im Dialog und in der Auseinandersetzung mit diesen Bauten und ihren Traditionen? Inwieweit unterscheidet sie sich von diesen Beispielen? Siehst du dich eher als «moderne» Architektin, das heisst, arbeitest du mit einer Tabula-rasa-Methode oder gehst du von eigenen, der aktuellen Zeit entsprechenden Prinzipien aus?

Silvia Gmür Architektur ist Kontinuität. Unsere heutige Gesellschaft, Politik, Kultur und Baukultur bestehen aus einer Gegenwart mit all den Sedimenten der Vergangenheit. Unsere Arbeit besteht darin, ein weiteres Sediment anzufügen. Selbstverständlich sehe ich mich als Architektin unserer Zeit, aber der Begriff «heutig» oder «modern» hat im Zusammenhang mit einer jahrtausendealten Geschichte wenig Bedeutung.

Francesco Buzzi Können wir also bei deinen Arbeiten von Konstanten sprechen? Oder hat sich dein Werk, deine Haltung fortentwickelt, und wenn ja, wie? Zum Beispiel in den letzten Jahren?

Silvia Gmür Die Konstanten zeigen sich mit der Zeit. Sie sind ja nicht a priori klar. Paul Valéry's Phèdre sagt in *Eupalinos ou l'architecte*: «... je suis né plusieurs, et [...] je suis mort, un seul». Am Anfang eines Architektenlebens muss man sich seinen Weg, seine Themen und seine Botschaften wählen. Das ist ein sehr schwieriger Prozess und fordert Zeit. Konstanten und Entwicklung schliessen sich jedoch keinesfalls aus; ich bin überzeugt, dass es gerade für eine intelligente Entwicklung Konstanten braucht, die man eben auf neues Potenzial untersucht.

Francesco Buzzi Wie beginnst du ein Projekt? Ist der Startpunkt immer gleich oder abhängig von der jeweiligen Landschaft und dem Kunden? Wie interagieren Architekt, Umwelt und Bewohner in deinen Projekten? Könntest du deine «Methode» oder die Art der Entwicklung eines Entwurfes erklären?

Silvia Gmür Deine Frage bezieht sich auf eine mögliche Entwurfsstrategie. Wir haben Prinzipien, nach welchen wir mit jedem neuen Projekt in den Entwurfsprozess einsteigen. Ob die Projekte klein oder gross, privat oder öffentlich sind, spielt dabei keine Rolle. Für uns erfordert jegliche Praxis eine Theorie, und beide sind eng verbunden, agieren dialektisch. Es handelt sich nicht darum, eine Doktrin oder unumstössliche Regel zu etablieren, sondern die Instrumente zum Verständnis einer Aufgabenstellung zu definieren. Eine Theorie wird erst zur Doktrin, wenn sie sich vor der Realität verschliesst. Ein Entwurfsprozess muss aber offen sein, alle wichtigen Komponenten einschliessen. Dazu gehören die Bestimmung des Projektes, die Auftraggeber und Benutzer, der Bauplatz im weitesten Kontext, die zur Verfügung stehenden Mittel und Techniken. Zwischen Theorie und Praxis besteht eine Komplementarität, die auch zulässt, dass die Erkenntnisse, die sich aus der Theorie ergeben, diese relativieren.

Beim Projektbeginn wollen wir uns jedoch von jeglichen Erfahrungen, Lösungen und Bildern befreien, um die Aufgabe als solche, als eigenständige Notwendigkeit, zu begreifen. Wir fangen sozusagen bei Null an und suchen zuerst das Essenzielle, das Wesen eines Themas. Und der Mensch steht dabei im Zentrum der Überlegungen. Erst danach stellt sich die Frage der Form, die eine Konsequenz der Typologiewahl und der entsprechenden Struktur ist. Und dann stellt sich die Frage des Programms. In diesem ganzen Prozess, der mehrere Tage andauern kann, sind zwei Aspekte massgebend: das logische Denken und das poetische Denken, das Messbare (Konstruktion, Programm, Funktion) und das Unmessbare (Wirkung auf den Menschen, psychologische Faktoren, die Wirkung von Raum und Licht etc.). Das Messbare kann als objektive Komponente und das nicht Messbare als subjektiver Anteil verstanden werden.

Carlos Martí Arís schreibt in seinem Band *La centina e l'arco. Pensiero, teoria, progetto in architettura*: «La scienza cerca di spiegare il mondo, l'arte cerca di comprenderlo. Soltanto che, oltre alla conoscenza esplicativa basata nel pensiero logico, esiste anche una conoscenza comprensiva basata sul pensiero poetico. Per questa ragione, i problemi artistici non hanno una soluzione univoca, ma diverse soluzioni possibili».

Francesco Buzzi In deiner architektonischen Arbeit zitierst du oft die Antike als Referenz. Du erwähnst beispielsweise eine Mogularchitektur mit quadratischem Grundriss und konzentrischer Abwicklung im Zusammenhang mit dem neuen Institut für Pathologie und Rechtsmedizin in St. Gallen, oder nennst die präkolumbianische Architektur in Montalban, wo der Bau aus der Erfindung eines vollkommenen horizontalen Raums durch den Einschnitt im Berg entsteht, als Quelle, die zu deinem Projekt *Casa ai Pozzi in Minusio* weiterleitet.

Diese Inspiration entfaltet in Minusio einen schöpferischen Einfall: Das Gebäude richtet sich gegen den Hang und schafft somit eine neue, unübliche Art räumlicher Beziehung. Man könnte es so formulieren: Du betrachtest die Vergangenheit, um die Gegenwart neu zu erfinden. Ist dein Werk in dieser Hinsicht Wiedererfindung oder Variation? Kannst du noch etwas über dein persönliches Verhältnis zu diesen Architekturen erläutern?

Silvia Gmür Die Antike vermittelt mir die Kenntnis der Urtypen. Dies ist wichtig bei meiner Suche nach dem Essenziellen. Die osmanische Architektur (Nordafrika, Spanien, Indien) inspiriert mich in ihrem Umgang mit Struktur und Licht und der Fassade als Filter, ebenso in ihrem genialen Umgang mit Geometrie und Raum. Die präkolumbianischen Stätten sind ein unglaublich reicher Fundus für die Interpretationsmöglichkeiten der Stadtgestalt, des Ortes, des Sakralen und des Säkularen. Diese Beispiele sind viel mehr als Vorbilder, es sind Denkmodelle, die neue Interpretationen ermöglichen. Alle unsere Bauten sind ein Resultat der Auseinandersetzung mit der Architekturgeschichte unter Einbezug der Gegenwart.

Für das Haus *Ai Pozzi* waren meine Diskussionen mit Livio Vacchini über sein Haus in Costa wichtig sowie der Umstand, dass ich viele Jahre in diesem Haus gelebt habe. In meinem Projekt wollte ich das Problem der Interaktion zwischen der Topografie und dem Gebäude neu verstehen, das Gebäude so in den Hang setzen, dass dieser Hang zur Gegenfassade des Innenraums wird und dass die architektonische Ordnung für alle vier Fassaden gilt. Vacchini sagt in seinem Buch *Capolavori*: «Les trois modalités fondamentales de l'acte de construire: modifier la croute terrestre, s'élever et couronner vers le ciel.» Er zitiert auch die Worte von Jorge Luis Borges vor den Pyramiden von Gizeh: «A quelques trois ou quatre cents mètres de la Pyramide, je me baissai, je pris une poignée de sable, le laissai tomber sans bruit un peu plus loin, et je dis à voix basse: Je suis en train de modifier le Sahara.»

Francesco Buzzi Deine Arbeit ist eine Antwort auf diese Meisterwerke der Vergangenheit und eine programmatische Rückkehr zu den Grundsätzen der Architektur. Bist du am Archaischen an sich interessiert?

Silvia Gmür Das Archaische ist immer relevant in der Suche nach den Archetypen. Es ist das Essenzielle, wo die Arbeit ansetzt. Nicht aus Liebe zum Primitiven, sondern zur Synthese. Und es ist der Boden, auf dem eine Weiterentwicklung möglich ist.

Francesco Buzzi Der Raumplan und auch die Art, wie die Räume verwendet werden, sind das Ergebnis einer typologischen Kristallisierung und Verdeutlichung in der Geschichte, die heute teilweise verloren gegangen ist. Deine Arbeit scheint sich aber öfters an solchen Beispielen der Vergangenheit zu orientieren. Die Typologie betrifft nicht zuletzt auch die Art, wie man deine Räume durchquert und wahrnimmt. Greifst du diese Typologien deswegen bewusst auf oder sind deine Entwürfe eher das Ergebnis eines logischen Denkprozesses? Welchen Wert besitzt die Erfahrung des Raums für dich? Beinhaltet dein Entwerfen phänomenologische Ansätze?

Silvia Gmür Raum und Typologie gehören zusammen, sind interaktiv. Da die Typologie die Struktur und die Raumorganisation bestimmt, ist die Raumerfahrung von ihr abhängig. Ein entscheidender Faktor ist auch der Bezug zwischen Raum und Licht, Struktur und Licht. Auch dieser wird durch die Wahl des Typus vorgegeben. Aber eine Typologie darf nicht als etwas Starres angesehen werden. Sie erlaubt vielfältige Variationen, und in diesen sehe ich das kreative Potenzial, das der Architekt nutzen kann. Der Ausgangspunkt ist also eine klare Raumordnung (Typologie), die in einem gewissen Sinne objektiv ist, und in deren vielfältigen Variationsmöglichkeiten liegt die subjektive Interpretation des Architekten. Ohne Ordnung als Ausgangspunkt resultiert nur Chaos, und ohne Regeln gibt es keine Freiheit.

Francesco Buzzi Du hast Projekte in ganz unterschiedlichen Regionen durchgeführt: in der deutschsprachigen Schweiz, in Griechenland wie im Tessin. Wie wichtig ist für dich der ‚genius loci‘, der Charakter des Ortes, und wie interagiert er mit deinem Entwurf?

Silvia Gmür Topos und Architektur stehen in einem dialektischen Bezug. Der Architekt sucht den ‚genius loci‘ nicht, sondern er erfindet ihn. Ein Bau verändert den Ort, er thematisiert seine spezifischen Eigenschaften. Ich glaube nicht, dass Topos und Architektur symbiotisch sind, sondern dass sie interagieren durch ihre Andersartigkeit. Architektur ist Artefakt und unterscheidet sich vom Begriff des Natürlichen. Ein Gebäude hat die Abgrenzung eines individuellen Raums von der Umwelt zum Ziel, dies bedeutet immer einen Eingriff. Harmonie entsteht nicht allein durch Anpassung, sondern ebenso durch die Vereinigung von Gegensätzlichem zu einem Ganzen. Selbstverständlich beeinflusst der Kontext das Projekt, im Sinne eines Dialoges.

Francesco Buzzi In dieser Hinsicht, wie überlegst du dir eine Fassade? Welches ist für dich ihre Funktion? Vertritt sie die städtische repräsentative Funktion des Dialoges mit dem Kontext oder ist sie bei dir eher Konsequenz eines projekteigenen, strukturell-logischen und formalen Ausdrucks?

Silvia Gmür Die Fassade hat drei Aspekte: Sie ist der Übergang vom privaten zum öffentlichen Raum und stellt insofern gegenüber dem Kontext (Stadt, Agglomeration oder Landschaft) eine Präsenz dar. Zum Zweiten ist sie der Filter für den Bezug des Innenraums zum Licht, sie bestimmt den Charakter des Lichteinfalls und die Qualität des Raumes. Drittens ist sie die physische Grenze zwischen innen und aussen und unterliegt den technischen Anforderungen solcher Grenzen. Eine gute Fassade verbindet diese Eigenschaften zu einer Synthese. Eine Fassade in der Stadt muss kommunikationsfähig sein. Paul Valéry sagt in *Eupalinos*, dass es stumme und singende Gebäude gebe. Dies scheint mir sehr zutreffend. Die Fassade ist auch ein Gesicht des Gebäudes: sie bringt sein Innenleben zum Ausdruck und macht seine Eigenschaften ablesbar. Insofern ist die Gestalt der Fassade für uns sehr wichtig, aber sie entsteht nicht primär aus formalen oder ästhetischen Kriterien, sondern als Ausdruck der erwähnten Synthese zwischen Ausdruck und Notwendigkeit. Form und Ästhetik sind Resultat davon.

Francesco Buzzi Die Projekte, die du in deiner langen Karriere realisiert hast, bewegen sich hauptsächlich zwischen einzelnen Wohnprojekten und öffentlichen Bauten im Rahmen des Gesundheitswesens. In gewissem Sinne muss ein Krankenhaus oder ein Labor streng funktionalen und technischen Kriterien folgen, genau wie eine Wohnanlage sich innerhalb der Grenzen einer immer gleichbleibenden funktionalen Benutzung bewegt. Wie gross ist die Bewegungsfreiheit eines Projekts? Gibt es einen Unterschied im Ansatz dieser beiden Situationen?

Silvia Gmür Deine Frage bezieht sich auf die Abhängigkeit zwischen Architektur und Funktion. Funktion ist temporär, Gebäude sind für eine bestimmte Dauer konzipiert. Gute Architektur zeichnet sich durch ihre Unabhängigkeit von einer spezifischen Nutzung aus und durch die Fähigkeit, Veränderungen zuzulassen. Ein Grossteil der historischen Bausubstanz belegt diese Tatsache. Die in umfassendem Sinne verstandene Nutzungseignung eines Gebäudes hängt von der gewählten Typologie ab, Typologie verstanden als Raumstruktur.

Die Eigenart des Spitalbaus – im Unterschied beispielsweise zum Wohnungsbau – liegt in seiner inhärenten Notwendigkeit zur Veränderung und Erweiterung. Kein Raumprogramm für ein Spital ist länger gültig als fünf Jahre, verantwortlich dafür sind die medizinischen und gesundheitspolitischen Bedingungen. Die Antwort auf diese Problematik liegt in der Erarbeitung von Raumsystemen, die in sich veränderbar und erweiterbar sind, in einer einfachen, logischen Organisations- und Erschliessungsstruktur. Die notwendige Vernetzbarkeit der einzelnen Bereiche gehört ebenfalls zur Komplexität des Spitalbaus. Was uns an dieser speziellen Aufgabenstellung interessiert, ist, eine Synthese all dieser Anforderungen zu finden. Und wenn diese Synthese richtig ist, beinhaltet sie einen grossen Freiraum für das Projekt.

Francesco Buzzì Hat deine Erfahrung beim Bauen, beim «Machen», in deinem architektonischen Ansatz etwas geändert? Ist für dich die Erfahrung eine Hemmung oder ein kreatives Potenzial?

Wenn Erfahrung mit Wissen gleichgesetzt wird, als etwas Statisches, ist keine Entwicklung mehr möglich. Erfahrung soll Freiheit vermitteln. Freiheit ist Kreativität. Die Erfahrung kann hilfreich sein im Umgang mit komplexen Problemen, trotzdem ist jedes neue Projekt ein Neuanfang und der Entwurfsprozess führt über viele Fehler und Irrwege zum Ziel. Immer ist das Verstehen wichtiger als das Wissen.

Francesco Buzzì Die Nutzung der Geometrie, die wiederholte Anwendung von gegensätzlichen Grundformen und deren Dialog mit dem Licht, die Anwendung von Wiederholungen und die rhythmischen Inszenierungen, all diese Aspekte finden sich immer wieder in deinem Werk. Insbesondere erscheint häufig die Verwendung der Diagonale, welche als Element des Kontrastes aber auch der selbstverständlichen Verbindung der Teile funktioniert und daher als Element der Einheit. Kannst du uns dies etwas erläutern?

Silvia Gmür «L'architecture est le jeu, savant, correct et magnifique des volumes sous la lumière.» Das ist doch eine Urbotschaft, die Le Corbusier uns Architekten mitgegeben hat. Warum wurde für die dorische Säule

die Kannelierung entdeckt? Weshalb besteht das Observatorium in Jaipur aus geometrischen Formen mit scharfen Kanten? Ohne Licht gibt es keine Architektur, keinen Raum, keine Dimension. Das Licht birgt viele Geheimnisse. Auch nach langer, intensiver Beschäftigung mit dem Phänomen Licht bleibt es mysteriös, voller Überraschungen. Bei jedem neuen Bau entdecken wir Lichtspiele, die wir nicht vorhersehen konnten. Diese Momente empfinde ich als Geschenke des Lichtes an uns!

Jede Form setzt sich aus verschiedenen Teilformen zusammen. Wir haben eine Vorliebe für die einfachen Geometrien, die Grundformen. Die Diagonale bestimmt die Proportionen (Goldener Schnitt, logarithmische Spirale) und ist deshalb in jeder Grundform enthalten. Geometrie ist einerseits Mathematik, andererseits stellt sie den Bezug zum organischen Wachstum in der Natur her (D'Arcy Wentworth Thompson, *On Growth and Form*, und Matila Ghyka, *The Geometry of Art and Life*). In der Projektierung der Institute für Rechtsmedizin und Pathologie in St.Gallen haben wir entdeckt, dass der Sonnenschutz der Fassade durch diagonale Schnitte und das Aufklappen der äussersten Fassadenhaut am effizientesten wirkte. Über komplexe Berechnungen und Messungen haben wir dieses Prinzip präzisiert. Im Projekt *Ai Pozzi* war die diagonale Anordnung der zwei Stützen statisch die einzig richtige Lösung, da sich mit den Auskragungen ein steifes System im Gleichgewicht ergab. Durch die Präsenz der Diagonale kann die Dynamik des Raumes gesteigert werden, die Bewegung als vierte Raumdimension wird erlebbar.

Francesco Buzzì Wir begegnen in letzter Zeit oft dem Begriff der Atmosphäre als Ausgangspunkt eines Projekts. Hältst du das für möglich? Entwickelt sich Atmosphäre nicht eher aus der Struktur, aus einem schlüssigen Konzept und aus dem Verhältnis von Licht und Raum?

Silvia Gmür Atmosphäre und Schönheit sind Resultate eines Entwurfsprozesses, weder Ausgangspunkt noch Ziel. Im Diskurs um die «Stimmung» scheint es mir, dass das Thema von der falschen Seite her aufgerollt wird, was nur zu einer vordergründigen Betrachtung führen kann.

Francesco Buzzi Heute, obwohl auf einer anderen Ebene als in den 68er Diskussionen, erhalten die Frage nach den sozialpolitischen Verpflichtungen des Architekten, sein Verhalten gegenüber dem öffentlichen Raum – insbesondere in den suburbanen Regionen – und die ökologische Verantwortung neues Gewicht.

Vielleicht kann man es einerseits als Befreiung von einer konservativen und mediatischen Vision betrachten, die die Architektur als Konsumobjekt und ästhetische Tatsache sieht, aber andererseits auch als Kritik gegen eine selbständige architektonische Sprache, die manche auch als formalistisch und egozentrisch bezeichnen.

Welchen Standpunkt nimmst du in dieser Diskussion ein?

Silvia Gmür Da der Architekt im öffentlichen Raum und für die Öffentlichkeit arbeitet, kann er sich der Verantwortung nicht entziehen. Das war schon immer so. Aber das rasante Wachstum, insbesondere der Agglomerationen, und die Verdichtung verschärfen die Probleme. Wir müssen die Probleme im grossen Zusammenhang sehen und uns in Interessensgruppen zusammenschliessen, um politisch etwas zu erreichen. Die Öffentlichkeit muss sensibilisiert werden, die Politiker müssen unter Druck kommen. Wir haben Standesverbände, Kommissionen etc., in denen wir aktiv sein können, und Schulen und Preisgerichte sind ebenfalls Plattformen für diese Diskussionen. Ich selbst habe auf diese Weise meine Überzeugungen immer stark vertreten. Vom Resultat darf man allerdings nicht zu viel erwarten, trotzdem braucht es diesen Widerstand gegen das Laisser-faire.

Francesco Buzzi Schliesslich gibt es nicht nur die Beziehung zur Architekturgeschichte. Ich sehe sehr viele Parallelen zwischen deinem Werk und der Arbeit, der Theorie und den Methoden zahlreicher Künstler des 20. Jahrhunderts, und ich mag den kombinatorischen Versuch, an solche Methoden und Theorien anzuknüpfen: zum Beispiel an die Theorien über Rhythmus, Zitat, Kombination und Kontrast von Strawinsky, an die Haltung einiger Werke der abstrakten Mystiker, wie Rothko und Malewitsch, oder auch an die mathematische Poetik der Konkreten, wie Albers. Abstraktion ist

für dich ein Weg zur Mystik und zum Wissen, oder interessiert dich dieser Aspekt gar nicht so sehr?

Silvia Gmür In allen Künsten ist die Interaktion von Technik und Poetik ein Grundproblem – Le Corbusier sagte: « la technique est l'assiette du lyrisme ! ». Wir können in der Betrachtung von Malerei, Skulptur, Film und Video wichtige Anhaltspunkte für unsere Arbeit finden, genauso in der Musik. Igor Strawinskys *Poétique musicale* (Sechs Vorlesungen für Harvard, 1939–1940) ist nicht nur Kompositionsunterricht für Musiker, sondern kann genauso von Architekten angewendet werden. Der Begriff von Raum und Zeit wird von Steve Reich besonders thematisiert und auch Hans Werner Henze in seinem Buch *Musik und Mythos: Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik* 5. Kunst ist doch all das, was sich über die pure Notwendigkeit erhebt, und darin sind alle Künste miteinander verwandt. Die Themen, die mich besonders interessieren, wie Dualität, Einheit, Realität und Traum etc. – ich habe sie am Anfang erwähnt –, finde ich in vielen Werken bei Barnett Newman, Agnes Martin, Aurélie Nemours. Und als Inspirationsquelle hängt Guido Nussbaums 'Piero della Francesca' in meinem Arbeitsraum – Bildrealität als Traum, Dualität als Einheit!

Nachdem die unterschiedlichen Formen der Kunst in ihren Prinzipien so eng verbunden sind, ist es auch nur logisch, dass neue Kunstformen entstehen werden, die noch enger zusammen agieren. Das finde ich alles höchst inspirierend. Die Kunst als Ganzes, die Geschichte als ihre Entwicklung anzusehen und daraus ein eigenes Potenzial zu schöpfen – gibt es etwas Faszinierenderes? « Faire un projet signifie de s'adonner au plaisir de construire une pensée. » Mit diesem Credo Livio Vacchinis möchte ich schliessen.

SILVIA GMÜR

ist 1939 in Zürich geboren. Sie studierte von 1959 bis 1964 Architektur an der ETH Zürich. Ihre Wege als unselbständige Architektin führen von Zürich nach Paris, London und – von 1966 bis 1970 – nach New York, wo sie zusammen mit den Architekten Mitchell/Giurgola am Entwurf und der Ausführung eines Universitätsgebäudes und Studentenwohnheimes arbeitet. 1972 eröffnet sie ihr eigenes Architekturbüro in Basel. 1979 bis 1982 ist sie Assistentin bei Professor D. Schnebli und 1983 bis 1985 lehrt sie als Gastdozentin Architekturentwurf an der ETH Zürich. 1995 bis 2001 pflegt sie eine intensive Zusammenarbeit mit Livio Vacchini, mit Büros in Basel und Locarno. Seit 2003 arbeitet sie mit ihrem Sohn Reto Gmür zusammen und gründet mit ihm 2005 eine Partnerschaft.

Ihre zahlreichen Arbeiten reichen vom Wohnungsbau bis zum Spitalbau, so u. a.: Umbau des mittelalterlichen Engelhofes (14. Jh.) für das Germanistische, Slawistische und Nordische Institut der Universität Basel (1987–1990, Auszeichnung guter Bauten 1992, Kanton Basel-Stadt); Wohnhäuser in Küsnacht (1988–1989); Umbau Kantonsspital Basel, Klinikum 1 Ost (1989–1994); Alterszentrum Luzernerring Basel (1989–1997); Rätisches Kantons- und Regionalspital in Chur (1992–1999, 2001–2002, Auszeichnung guter Bauten 2001, Kanton Graubünden). Mit Livio Vacchini führt sie den Umbau Geschäftshaus Papyrus AG in Basel (1998–1999) aus; Drei Häuser in Beinwil (1995–1999); Umbau und Erweiterung Klinikum 1 West mit neuem OP-Trakt und neuer Frauenklinik in Basel (1997–2003, Auszeichnung guter Bauten 2002 und 2008, Kanton Basel-Stadt); Projekt für ein neues Rathaus mit Verwaltungszentrum in Nizza (2000); Projekt Neues Spital in Mestre, Venedig (2001).

Mit Reto Gmür realisiert sie den Neubau Mehrfamilienhaus Frobenstrasse, Basel (2003–2006, Auszeichnung guter Bauten 2008, Kanton Basel-Stadt); den Neubau Institut für Pathologie / Institut für Rechtsmedizin, Kantonsspital St. Gallen (2005–2011); das Zweifamilienhaus Casa ai Pozzi in Minusio (2009–2010).

Aktuell bearbeitet sie den Umbau und Neubau des Spitals Zollikerberg und den Neubau des Bürgerspitals in Solothurn.

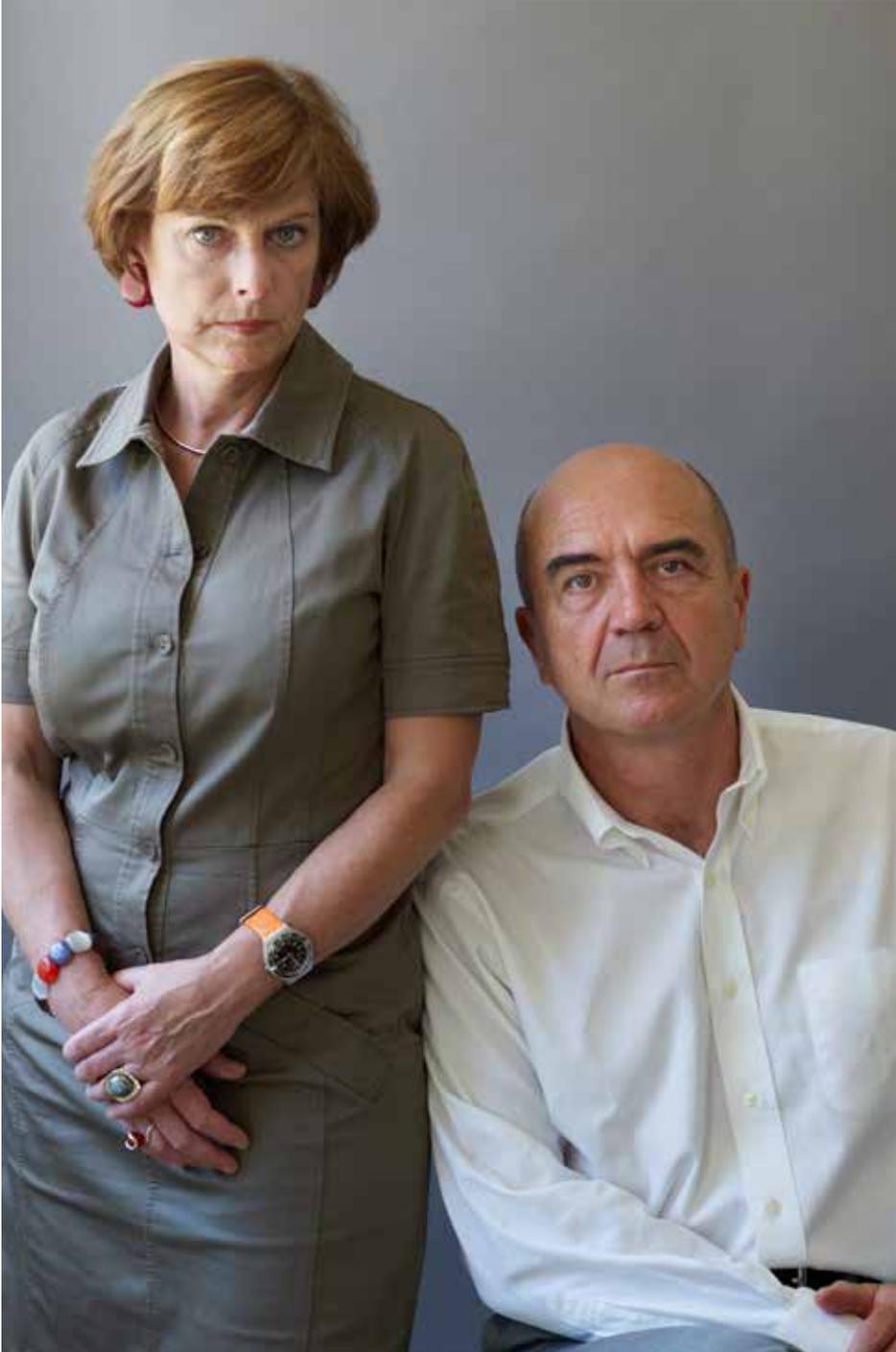
Parallel zur eigenen Architekturtätigkeit setzt sich Silvia Gmür in verschiedenen öffentlichen Bereichen ein: als Mitglied der Stadtbild-

kommission des Kantons Basel-Stadt von 1993 bis 2001, 1985 bis 1988 als Obfrau des BSA (Bund Schweizer Architekten) Ortsgruppe Basel und 2002 bis 2005 als Präsidentin des Zentralvorstandes BSA Schweiz.

FRANCESCO BUZZI

ist 1966 in Locarno geboren und arbeitet als selbständiger Architekt ETHZ BSA SIA. Nach einem Aufenthalt an der UCLA Berkeley, USA, macht er 1993 an der ETH Zürich sein Diplom als Architekt. 1989 beginnt er nach einem Praktikum bei Livio Vacchini eine Studienreise in Japan, die 1992 in eine Forschungsarbeit über Kazuo Shinohara mündet. 1995–2010 arbeitet er zusammen mit Britta Buzzi-Huppert in Locarno, wo das Architekturbüro buzzi e buzzi zahlreiche Wettbewerbsbeiträge verfasst und verschiedene Wohnbauten realisiert. 2011 gründet er buzzi studio di architettura.

An der Accademia di Architettura in Mendrisio ist er Assistent von Prof. Caruso St. John (2000–2001) und Diplomassistent von Prof. Jonathan Sergison (2008–2010). Neben seiner architektonischen Tätigkeit publiziert er verschiedene Schriften in der Fachpresse.



IMAGES D'ARCHITECTURE

Laurent Stalder en discussion avec Inès Lamunière et Patrick Devanthéry

L'architecture est régulièrement récompensée dans le cadre des Prix Meret Oppenheim, que décerne chaque année l'Office fédéral de la culture. Cette reconnaissance institutionnelle semble ainsi tenir pour acquis que l'architecture participe du domaine des arts. Ce rapprochement opéré implicitement par l'OFC peut certes être replacé dans une tradition humaniste, qui veut que l'architecture – toute question d'usage et de stabilité mise à part – doit atteindre à l'art. Il cache cependant aussi une tendance, bien plus préoccupante, qu'on pourrait qualifier de postmoderne, qui réduit l'architecture à une question visuelle ou plastique, et par là, le rôle de l'architecte à celui de simple plasticien.

A travers leur activité d'architectes, d'historiens, de critiques de l'architecture ou encore d'enseignants, Inès Lamunière et Patrick Devanthéry ont incarné avec succès tout au long de leur carrière une conception du métier qui s'oppose – en pratique comme en théorie – à cette fragmentation de la discipline.

Interview avec Inès Lamunière et Patrick Devanthéry, Carouge, le 1er juillet 2011

Laurent Stalder Que représente le prix Meret Oppenheim pour vous ?

Patrick Devanthéry Il représente beaucoup. C'est une forme de reconnaissance pour le travail que nous avons accompli jusqu'à présent dans un milieu professionnel somme toute assez dur. Je le vois vraiment comme un cadeau.

Inès Lamunière C'est un grand honneur de recevoir un prix décerné par une institution publique et de plus par un jury dont on ne connaît pas personnellement les membres. Pour une femme, recevoir un prix qui porte le nom de Meret Oppenheim renforce encore l'émotion.

Laurent Stalder C'est un prix fédéral. Il s'agit donc d'une reconnaissance institutionnelle.

Patrick Devanthéry La Suisse est une entité assez abstraite. Le prix l'est donc aussi. Mais, en même temps, il faut reconnaître que la culture, que l'art ou encore l'éducation, ne peuvent exister sans une forme de reconnaissance publique. C'est sous cet aspect-là, je pense, que l'Etat doit exister.

Inès Lamunière C'est une reconnaissance publique pour une génération d'architectes engagée, qui s'est posé des questions aussi bien au niveau théorique qu'en termes de projets, et qui a voulu le transmettre dans l'enseignement.

Laurent Stalder Contrairement à d'autres prix, le prix Meret Oppenheim honore un ou deux architectes parmi plusieurs artistes. Cela pose une série de questions. La première concerne la conception de l'architecture comme art. Quel rapport entretiennent aujourd'hui art et architecture ?

Inès Lamunière L'enseignement de l'architecture en Suisse se fait essentiellement dans les écoles polytechniques. L'aspect scientifique y est dominant, à la fois dans l'enseignement et dans la recherche. La dimension esthétique est donc reléguée en Suisse à nos pratiques professionnelles, privées. Pourtant, l'art et l'architecture sont des disciplines voisines, qui participent les deux du domaine de l'esthétique. Le prix est donc aussi une récompense pour un travail que nous avons mené hors des institutions, en privé.

Patrick Devanthéry Que ce soit un prix artistique a aussi de l'importance au niveau de la méthode parce qu'il nous force à repenser la fonction de l'architecture par rapport à l'art. La société souvent s'y dérobe. L'architecture n'est que rarement vue comme un art, ou alors uniquement pour des opérations de très grand prestige. Les « bonnes architectures » seraient des architectures à caractère artistique, des architectures flamboyantes. A travers une telle conception de la relation entre art et architecture notre métier perd énormément. En effet, chaque bâtiment, même le plus simple, devrait avoir une dimension esthétique. La question de la beauté se pose toujours. Une façade est belle parce qu'elle est composée d'horizontales, de verticales, parce qu'elle est blanche ou parce qu'elle est noire. Ce sont des considérations esthétiques et non pas techniques.

Inès Lamunière Mais en même temps nous n'aimons pas nous considérer comme des artistes. Nous sommes des architectes.

Laurent Stalder Dans votre pratique cependant, le rapport à l'art visuel est très présent. Sous quelle forme se traduit-il ?

Inès Lamunière Notre démarche commence en fait autour d'une constellation plutôt littéraire. A la clinique psychiatrique d'Yverdon (2003), par exemple,

elle tournait autour de questions telles que : Qu'est-ce que la psychiatrie ? Qu'est-ce que la maladie ? Et puis il s'agit de transposer cette approche plutôt littéraire dans une suite d'espaces, de la matérialiser.

Le processus est donc en son début conceptuel et trouve sa matérialisation à travers la géométrie, en plan et en coupe. A l'intérieur de ce processus de réflexion des liens s'établissent, comme à Yverdon avec Rothko, à l'école primaire de Rolle (2003) avec les grands monochromes de l'expressionnisme abstrait, dans le cas de la tour TSR (2009), avec des projets cinétiques des années 60.

Le rapport aux arts plastiques nous permet donc une forme de vérification, de mesure, d'expérience commune. Il n'est pas analogique. Notre méthode n'est pas référentielle. Elle associe : des concepts autant que des choses, de manière parfois intuitive. C'est ce qui peut faire penser à une démarche artistique.

Patrick Devanthéry Notre monde est constitué de ce que l'on connaît, de ce que l'on sait, de ce qu'on a lu, de ce que l'on a aimé à travers l'histoire de l'art, à travers l'histoire de l'architecture. A certains moments certaines relations entre notre travail et ce monde s'établissent, se concrétisent, se mettent en place. Le béton à Yverdon, par exemple : c'est en même temps Petra en Jordanie, Painted Desert en Arizona et Rothko.

Rothko montre une manière de traiter la surface et de fusionner la couleur. Ce que Rothko fait dans la surface de la toile avec des pigments, nous le faisons dans l'espace et avec le béton. Dans la facture par contre, dans la superposition des couches de béton de différentes couleurs, on retrouve un aspect aléatoire, une maîtrise à l'intérieur de certaines limites, une idée de mesurer le hasard que l'on retrouve peut-être plus chez d'autres peintres. Ce qui distingue cependant l'architecture de la peinture, ce sont les trois dimensions. Quoi qu'il arrive, les angles tournent, la masse est là.

L'œuvre architecturale devient réelle quand il y a un objet. Comme architecte, on opère dans la réalité, le concret, le visible. Le concept seul n'aurait pas du tout la même valeur. C'est pourquoi l'œuvre de Giuseppe Pennone nous parle beaucoup, parce que les objets sont présents, construits et qu'ils nous touchent émotionnellement.

Inès Lamunière Et John Armleder nous intéresse, non seulement pour son discours métalinguistique sur l'art, mais aussi parce qu'il opère précisément à l'échelle d'une construction plastique.

Laurent Stalder Une autre relation entre art et architecture concerne les questions de la perception visuelle. En quoi influent-elles votre travail ?

Patrick Devanthery C'est un type de réflexion que nous avons développé il y a quelques années déjà, mais avant tout par rapport au cinéma : Qu'est-ce que la perception en mouvement, qu'est-ce que la séquence, qu'est-ce que la vitesse ? Nous avons beaucoup réfléchi à la manière dont la lumière crée un mouvement, ou comment certains mouvements sont captés par l'architecture. Au gymnase de Chamblandes à Pully (1996), par exemple, les bateaux qui passent sont découpés par la séquence des bandes verticales des fenêtres. Cependant, il existe des différences importantes entre le cinéma et l'architecture. Le cinéma juxtapose des séquences. L'architecture ne peut être séquentielle que dans sa conception. Quand on la parcourt à pied, en voiture ou en train, les séquences sont toujours simultanées.

Inès Lamunière Il y a des projets qui participent plus du mouvement, et d'autres qui s'intéressent plus à l'espace. La chambre que nous avons réalisée à Carouge (1990) n'était en fait qu'un simple espace carré avec vue sur jardin. Mais, nous avons travaillé aussi tout l'espace arrière. C'était une autre manière de travailler l'aspect filmique : le corps qui tourne, une présence phonique, un espace enveloppant.

Laurent Stalder Et le regard en mouvement, du train, de la voiture ?

Patrick Devanthery C'est plus la perception que nous avons du site que celle qu'on en aurait en voiture ou en train qui compte. Mais il se trouve que dans le cas de notre école de Pully par exemple, l'on ne découvre le site qu'en voiture. En suivant la route du lac, on ne voit jamais le lac, et, tout à coup, il y a une fenêtre qui s'ouvre. C'est ça.

Laurent Stalder Un autre aspect concerne votre rapport à l'image. Vous avez constitué de vos voyages, de vos rencontres, de vos visites une forme de « musée imaginaire ». Quel rôle tient l'image dans votre pratique ?

Patrick Devanthery Cette collection, c'est ce que nous sommes, autre chose que ce que nous serions ; ce sont des choses que nous avons appréciées, lues,

analysées. Elle nous force à aimer uniquement ce que nous avons vu, ce sur quoi nous nous sommes penchés ; elle nous permet de savoir, ce que nous allons pouvoir transmettre aux autres, et de cadrer, ce que nous allons transformer. C'est comme ça, on sait que ça s'est produit. Hyères – Mallet-Stevens, Barcelone – Mies, c'est comme ça ; l'horizontale, la paroi, la lumière qui passe dessus, une certaine qualité de matière.

L'appropriation par contre n'est pas du tout linéaire. Ce n'est pas parce que nous avons vu un objet dans une certaine situation que nous allons pouvoir le refaire de la même manière. Mais ces images nous permettent de mesurer ce à quoi nous sommes en train de réfléchir. Nous pouvons dire à nos clients, dans quelle direction nous allons, ce que nous cherchons. En fait, ces images nous permettent de communiquer.

Inès Lamunière Et elles établissent une culture commune. Ce sont 10 000 diapositives, une collection, un herbier, qui constituent un savoir commun. Certaines images restent, d'autres se chargent et se transforment. La photo d'un tombeau mycénien par exemple : c'est une photo que nous avons faite il y a 30 ans. Elle fait penser à la statuaire, elle fait penser à un espace clos, et chaque fois elle s'enrichit. Petit à petit, elle se charge de significations.

Patrick Devanthery Elle fait aussi penser à deux minutes de temps de pause, à ce que c'est que la lumière quand il y en a peu, à ce que c'est qu'une forme ronde que l'on voit dans l'ombre. C'est une forme de connaissance. Comme document, une photo n'a pas de valeur en soi.

Laurent Stalder Le sens étymologique de théorie, c'est observer de manière systématique. Ces images forment-elles un corpus théorique, qui guide les recherches dans le bureau ?

Inès Lamunière Pas assez au bureau, plus dans les cours, avec mes étudiants.

Patrick Devanthery Mais tes étudiants se retrouvent parfois au bureau ...

Laurent Stalder Ce qui me frappe dans cette collection d'images, c'est leurs origines multiples : Zabriskye Point, un champ de fleurs en Hollande, une strate géologique, un bloc de marbre, le pavillon de Barcelone, un atrium de John Portman, Taliesin West de Frank Lloyd Wright. Quelle est la structure de la collection ?

Patrick Devanthery Elle se constitue par rapports associatifs. Un signe se constitue et fonctionne uniquement par rapports associatifs. Et c'est cela que nous essayons de transmettre. La photo d'un champ de tulipes n'est pas une représentation de la nature, c'est celle d'un artefact.

Inès Lamunière Dans notre collection, il y a beaucoup de photos de la nature. Mais elle s'y trouve en tant que construction. Cette construction est soit « naturelle » soit artificielle. De même, l'art nous le pensons aussi comme une construction, en cela il se rapproche pour nous de la nature.

Laurent Stalder Le rapport à l'image serait donc parfois associatif, parfois de forme ?

Inès Lamunière Chaque projet est lié à une constellation de choses, de natures différentes : un tableau, un bout de texte. Faire un projet consiste à mettre ces fragments en rapport. Ce rapport est parfois de forme, parfois de contenu. Nous n'avons jamais voulu déterminer une quelconque hiérarchie entre eux.

Patrick Devanthery La construction fonctionne par rapports associatifs. Les objets par contre ont une qualité plastique. Dès lors, la question de l'adéquation est critique. Qu'est-ce qui légitime ces rapports associatifs ? Comment les définir ? En architecture, on est condamné à cela : on doit se légitimer.

Inès Lamunière On se doit de communiquer le processus.

Laurent Stalder Une des caractéristiques du musée imaginaire, c'est d'extrapoler les objets de leur contexte, qu'il soit historique ou géographique. Il y a un aplanissement aussi bien figuratif que littéral. Est-ce cela, le degré zéro dont vous parliez dans un de vos textes ?

Inès Lamunière Etrangement c'est un peu corbuséen dans ma pensée. Les objets ont une réaction poétique, émotionnelle, primitive. J'ai toujours pensé que c'était un degré zéro. Mais dans le texte mentionné, c'est autre chose, c'était une référence à Barthes ...

Patrick Devanthery ... *le degré zéro de l'écriture*. Comment peut-on réduire les choses jusqu'au point où le signe devient minimal, où il n'est plus que signe. A l'époque, c'était lié à une recherche de ces signes minimaux du langage de l'architecture, la fenêtre, la dalle, un matériau, une géométrie.

Laurent Stalder Votre rapport à l'image évolue au cours de votre carrière : d'abord dirigé vers une grammaire sémantique, votre intérêt se déplace vers une grammaire de la construction, et finalement dans vos derniers travaux vous vous intéressez à la dimension atmosphérique.

Patrick Devanthery Nous avons toujours eu un intérêt pour la dimension constructive, pour la manière dont les images sont construites. C'est lié à cette idée de musée imaginaire matérialisé. Quant à la question de l'atmosphère, c'est vrai, elle a pris de l'importance récemment. Cela ne veut pas dire que nous ne recherchons pas des émotions à travers les matériaux et la construction, mais l'exploit, la difficulté constructive nous intéresse moins. L'idée de l'atmosphère est productive. Un air rare ou plus sec, froid ou chaud détermine l'idée de l'espace qui va être mis en place.

Laurent Stalder Votre définition de l'atmosphère serait donc double : l'atmosphère comme ambiance et l'atmosphère comme climat ?

Inès Lamunière Certes, nous parlons de climat social ou météorologique. Mais ce n'est jamais immédiat. Jusqu'à présent, nous n'avons pas encore fait de projet, dont l'air serait le sujet. Par contre, le rapport sémantique nous intéresse. A l'école de Cressy (2006) près de Genève, par exemple, les lumières qui illuminent le bâtiment la nuit rappellent le climat qu'il a fait le jour. C'est une autre idée de mouvement en architecture. Le bâtiment est réactif par rapport au climat.

Patrick Devanthery Il y a quand même une différence entre le climat et l'atmosphère. À Cressy, l'ambiance change radicalement la nuit quand le bâtiment est tout bleu et que la seconde suivante, il est tout doré, tout rouge. C'est vraiment une sensation corporelle et spatiale qui donne une atmosphère changeante à l'espace public.

Laurent Stalder Dans certains projets cependant la question du climat ne reste pas métaphorique. A Payerne, par exemple, votre rénovation a permis une meilleure isolation thermique.

Patrick Devanthery Payerne (1998) était un premier pas vers cette alliance entre double peau en verre, et réactivité au climat, signe du temps et communication

ludique. Cressy a suivi dans cette même veine. Mais, plus importante dans cette approche est la bibliothèque du Fleuret (1999). Là un processus intégratif complet a opéré. La structure en béton armé apparent de grande dimension, associée à l'enveloppe vitrée et filtrée par les tissus de bronze, régule un climat unique et naturel, de jour comme de nuit. Les clapets et la position des volets en sont le signe minimal.

Laurent Stalder Le rapprochement entre art et architecture énoncé au début a cependant aussi une autre dimension. C'est la réduction de l'architecture à un problème visuel et l'architecte au rôle de plasticien, d'imagiste. C'est une vision de l'architecture défendue, paradoxalement, tant par les entrepreneurs que par les médias, tant par les institutions politiques que par le public.

Patrick Devanthery L'architecte comme façadier? Cette conception de l'architecture nous la réfutons. Mais je ne sais pas comment lutter contre cette évolution. Dans les faits, nous essayons de gagner nos projets sur la base de nos compétences, qui ne concernent pas uniquement la façade, qui ne sont pas uniquement du domaine de l'image. Au contraire, il s'agit de savoir comment organiser un programme, comment distribuer les volumes. Dans notre projet pour Philip Morris (2007) par exemple, il s'agissait d'interpréter le programme donné, de comprendre l'idée du bureau type et de l'exprimer finalement dans la façade. Certes avoir en façade une trame de 4m plutôt que 1,2m nous arrange, mais son expression est fondamentalement liée à l'organisation de l'espace qui la détermine. Lorsque l'on planifie un bureau ou une école, il s'agit de donner une réponse à un usage précis.

Si l'architecte devient façadier, dans 10 ans, il n'y aura plus d'architecte. Il n'y aura plus que des plasticiens, et on y perdra énormément. En France, nos clients ne nous demandent pas de plan, puisqu'il est fait par les ingénieurs ! De même, dans le cadre du logement social en Suisse, les plans sont donnés. On exige éventuellement de l'architecte, si c'est un projet urbain, de dessiner une façade. Dans les deux cas, les maîtres d'ouvrage se trompent. Lorsque nous nous plongeons sur un problème de logement, nous sommes capables d'apporter une plus-value d'au moins 10% – et ce n'est pas rien – tant sur le plan économique, que sur le plan qualitatif. L'architecture, ce n'est pas une surface, un plan ou une façade. Pour répondre à l'usage, l'on doit penser le plan avec son élévation. Ce qui

distingue l'architecte de l'ingénieur, c'est qu'il pense en trois dimensions. Mais effectivement, à travers le regard des médias, l'architecture est rendue plane.

Laurent Stalder Somme toute, un prix d'architecture décerné par l'Office fédéral de la culture serait plus approprié, mais aussi plus courageux et juste.

Patrick Devanthery Oui, certainement. Aujourd'hui, il serait très porteur.

Laurent Stalder Votre propre conception du métier d'architecte est à l'opposé d'une telle fragmentation de la discipline. Elle va de l'enseignement à l'écriture, à la rénovation, à l'urbanisme et à la politique. Vous avez débuté votre carrière par des recherches en histoire de l'architecture, à Rome.

Patrick Devanthery Sortis de nos études, nous ne savions rien. Rome nous a donné deux ans pour lire, pour réfléchir.

Inès Lamunière A Rome nous avons travaillé sur Santa Maria della Pace, dont l'architecte, Pietro da Cortona, est peintre. La visualisation du projet futur par les moyens de la perspective est donc au centre de son architecture. L'image permet la visualisation idéale, par contre la question de l'intégration dans le site se fait dans le plan. La géométrie permet de construire une image dans un contexte précis.

Patrick Devanthery Plus tard, cette étude sur la géométrie et le dessin devait prendre une grande importance dans notre travail. Certes la compréhension de la perspective comme forme symbolique, on la connaissait sur le plan intellectuel. Mais on ne la connaissait pas dans sa dimension physique et matérielle. Aujourd'hui encore, quand nous cherchons des effets visuels, nous savons comment les traduire en dessins géométriques. C'est comme pour un écrivain : Il sait exactement ce qu'il faut écrire pour faire pleurer le lecteur.

Laurent Stalder Un autre mode de réflexion est la revue FACES que vous fondez en 1985. Est-ce que FACES vous permettait un point de vue extérieur sur votre pratique?

Patrick Devanthery Pour être précis, nous n'avons pas fondé la revue, mais l'avons rejointe en 1987 pour le no 7. Nous avions peu de distance par rapport à FACES. Il s'agissait plutôt d'une couche de plus dans notre réflexion.

Laurent Stalder A travers FACES, avec des numéros sur Braillard, Le Corbusier, Tschumi ou Saugey vous découvrez aussi le patrimoine moderne en Suisse romande.

Inès Lamunière Ce n'était pas un travail patrimonial. Il s'agissait de parler de quatre ou cinq protagonistes d'intérêt et de comprendre leur conception de l'architecture ; donc de faire un choix et pas un relevé systématique égalisant. Il y avait certaines positions qu'il fallait comprendre. Ce que nous cherchons à connaître, ce sont les expériences spatiales et constructives. Les numéros historiques étaient donc un travail sur le langage moderne et sa matérialisation.

Patrick Devanthery Ce qui nous intéressait par exemple chez Saugey, c'était moins le personnage ou sa pensée, mais les quelques bâtiments qu'il fallait sauver, qu'il allait falloir restaurer, transformer à l'avenir. En ce sens, ce n'était pas du tout un travail systématique d'historien. De même, lors de la transformation des bains de Bellerive Plage à Ouchy, ce fut fabuleux de découvrir que Piccard en Suisse allemande quelques années plus tôt, avait conçu des écuries extrêmement fonctionnelles pour des vaches et qu'il avait appliqué le même principe d'organisation pour les vestiaires de la piscine. Ce genre de connaissances nous a permis de dire à nos clients pourquoi il fallait préserver certains éléments, ou comment il fallait agir en d'autres endroits.

Laurent Stalder Quel rôle ont ces projets de rénovation dans votre pratique ?

Patrick Devanthery Ce sont des projets à part entière, parce qu'une rénovation redonne 25 ans de vie à un bâtiment. Elle lui donne un nouveau sens. Mais il y a aussi beaucoup de rénovations où nous avons recherché une rénovation à expression identique, par exemple pour le béton des bains de Bellerive, ou celui de l'aula de l'EPFL. Pour y arriver, il faut beaucoup d'intelligence et beaucoup de savoir technique.

Inès Lamunière Ce sont cependant deux objets de qualité exceptionnelle. Ils étaient fortement dégradés. Leur sauvetage, puis le choix d'en faire un projet de restauration dans le sens le plus strict a été

déterminant. Ce choix les a rétabli dans une avant-garde de leur temps, qui les a fait paradoxalement entrer dans un débat contemporain : Saugey comme un objet de la déconstruction, Tschumi comme un objet du minimalisme structurel. En ce sens nous avons décidé – par le projet – d'en faire des pièces contemporaines. Heureusement, nous n'avons pas dû travailler sur la restauration d'un patrimoine de deuxième catégorie.

Patrick Devanthery Par contre, nous avons travaillé sur des objets plus banals de la modernité. Par exemple Payerne (1999), la Tour TSR, ou encore la rénovation du collège de Pully (1996-97), un de nos premiers projets de rénovation, qui a un parti pris radicalement différent. La rénovation de la façade a été le prétexte pour un nouveau projet de façade. Entre autres, nous avons pu mettre en place des nouvelles technologies de ventilation naturelle.

Laurent Stalder A contrario, chaque projet nouveau est un projet de rénovation, de réhabilitation, de transformation, de modification.

Inès Lamunière, Patrick Devanthery Oui, tout à fait.

Laurent Stalder Cette conception est cependant à l'opposé des tendances actuelles : D'un côté, protection du patrimoine et de l'autre architecture.

Patrick Devanthery La pure restauration se confronte au problème de la restitution de choses qui n'existaient plus. Comment est-ce qu'on les refait ? Ceux qui pensent que le patrimoine n'a pas besoin de projets sont voués à l'échec. Un bel exemple est la cathédrale de Lausanne. Il ne peut y avoir de reconstruction « scientifique » dans un bâtiment, dont seulement quatre pierres sont d'origine. Toute reconstruction est donc spéculative : « culturalisée ».

Inès Lamunière C'est la même chose pour l'immeuble Clarté. Il est vrai que depuis que l'immeuble est classé, tout le monde veut une reconstruction à la « Le Corbusier ». Strictement et au-delà du bon slogan, cela est impossible. Ce n'est pas sérieux. Dans notre intervention à l'immeuble Clarté de Le Corbusier, il y a eu une part de reconstruction, mais aussi une autre d'invention.

Patrick Devanthery Nous n'avons pas reconstitué du « Le Corbusier », parce que c'est impossible. De même la distinction explicite des nouvelles parties ou des parties reconstruites de celles originales, est peu propice. Nous nous sommes toujours dit qu'il y a un réel projet à faire, et c'est à cette aune que la rénovation se mesure. Bien sûr, l'intervention doit être ancrée sur le plan scientifique, mais c'est un projet, et c'est comme projet qu'elle doit être jugée. Ce serait très naïf que de croire le contraire.

Laurent Stalder Un autre domaine de votre pratique est celui de la politique, que ce soit au niveau institutionnel au sein de la Fédération Suisse des Architectes (FAS), ou au niveau académique comme professeurs d'architecture. Quel est le rôle politique de l'architecte ?

Patrick Devanthery Notre engagement dans ces institutions a commencé à notre retour à Genève (en 1984), à travers le groupe de la Société des Ingénieurs et Architectes (SIA) de Genève. Nous souffrions du manque de débat entre l'école et son enseignement académique d'un côté, et de l'autre la profession, qui bétonnait. Nous avons utilisé la SIA pour organiser un cycle de débat-conférences. Donc, notre engagement était au début culturel. Et puis j'ai été nommé au comité central de la SIA. J'y étais malheureux. C'était un regroupement de lobbyistes.

La FAS, c'est autre chose. Nous y sommes entrés parce que nous pensions que c'était important d'y être. Et puis, j'ai été nommé président. Pendant ma présidence nous avons essayé de renforcer la visibilité publique de l'architecture. Le rôle politique de l'architecte, ce n'est plus d'être dans un parti politique. Au contraire, il faut se battre contre cette inclusion par la politique.

Inès Lamunière Notre rôle politique comme architecte est de défendre l'architecture sur la place publique et d'en parler, d'être présent dans les médias, auprès des politiques, de prendre notre rôle de conseiller au sérieux.

Laurent Stalder Le combat pour l'architecture se fait donc moins par l'architecture qu'au niveau politique, légal, économique, institutionnel ?

Patrick Devanthery Notre rôle est de conseiller les hommes et femmes politiques, mais pas de faire de la politique.

Inès Lamunière Pendant longtemps, j'ai refusé de participer aux jurys de ces multiples prix, – acier, béton, développement durable – qui s'inventent tous les jours. Pourtant, je me suis rendu compte, qu'il fallait y aller, pour faire valoir la qualité. Il y a donc un aspect politique, qu'il faut prendre en compte.

Laurent Stalder Quelle forme prend l'engagement au sein de l'université ?

Inès Lamunière Le premier c'est l'enseignement. Enseigner, c'est verbaliser le projet d'architecture. Enseigner est un dialogue en soi il autorise une distance, en partie autocritique par rapport à la pratique. Le deuxième, c'est la recherche. Mettre ensemble des hypothèses théoriques extraites de projets d'architecture. Le thème que Patrick et moi avons développé à Harvard *Natural and Urban, Green and Grey* par exemple, réfléchit à la question du naturel dans l'architecture urbaine. L'engagement à l'université c'est aussi accepter et promouvoir des missions institutionnelles ponctuelles. Mais pour cela, malheureusement, je pense que je ne suis pas toujours une bonne diplomate. Je trouve nos structures académiques lourdes, très lourdes, trop lourdes, et pas assez innovantes.

Laurent Stalder Comment peut-on contrer la spécialisation du métier d'architecte à travers l'enseignement ?

Inès Lamunière A l'EPFL – et c'est ce que j'ai soutenu comme directrice – nous tentons d'intégrer le projet dans toutes les disciplines. Il n'y a plus de discipline cloisonnée : théorie, histoire, construction, art. Cela signifie que, d'un côté, le projet devient un instrument de recherche, et de l'autre, que les disciplines annexes participent au projet architectural.

Cette relation étroite entre les disciplines est menacée dans beaucoup d'universités et par là même, la spécificité de l'architecte et de ses compétences : la science de l'espace. Mes collègues scientifiques

le comprennent très bien. Au sein de la faculté d'architecture par contre, c'est très contesté. Pourtant, cela permet au projet d'être vraiment au centre de toutes les questions.

Patrick Devanthery Cela veut dire qu'un architecte est capable de se confronter à des problématiques complexes, de les analyser et puis d'en faire de l'architecture. Cela ne veut pas dire qu'ils seront de bons managers, mais ils seront par contre de bons intellectuels avec une vision générale de la discipline.

Inès Lamunière C'est pourquoi à Lausanne nous avons établi trois filières dans notre école doctorale : la filière théorie/histoire, la filière société/territoire, et une troisième filière, le projet complexe. Cette filière s'inscrit dans une tradition développée dans les travaux entre théorie et pratique de Venturi ou Koolhaas.

Laurent Stalder Une des revendications de votre génération pour retrouver cette position de l'architecte, est de vouloir une autonomie de la discipline avec son propre corpus de règles. Qu'est-ce que cela veut dire ?

Patrick Devanthery Nous croyons à l'idée qu'il existe une discipline et qu'elle a des constantes et ses propres règles. Elle s'exprime dans le travail quotidien à la table, avec les collaborateurs. C'est une forme de pragmatisme. Le danger est ici l'absence de remise en question. La question de l'innovation, de la distinction, c'est quelque chose de complètement différent. On revient à la question de l'adéquation de chaque projet avec une constellation d'exigences diverses. Cela exige une autre forme de pragmatisme : un nouveau mandat nous confronte à une série de questions complètement ouvertes et, à ce moment-là, on remet en question tout ce que l'on a pu imaginer jusqu'à présent. L'innovation découle des questions qui nous sont posées, ou qu'on se pose à travers les projets et non pas pour se démarquer.

Inès Lamunière Nous ne sommes pas particulièrement intéressés à remettre en question le programme. Ce qui est difficile, et fatiguant aussi en architecture, c'est le travail sur les conditions concrètes du bâtiment. Les possibilités de questionnement y sont limitées, puisqu'il

s'agit toujours de mêmes conditions typiques : structure, plans, portées, volume. Ce sont des questions qui sont étonnement peu présentes dans la discussion contemporaine.

Laurent Stalder Et quels seraient les instruments de l'architecte lorsque les questions posées sont fondamentalement nouvelles ?

Patrick Devanthery Le musée imaginaire des connaissances englobe techniques, sites, architectures, etc. Et l'œuvre architecturale aspire à devenir une œuvre artistique, qui émeut, évoque. Qui entre en dialogue avec le musée imaginaire existant.

Laurent Stalder Et en quoi consisterait alors l'autonomie de la discipline ?

Inès Lamunière L'architecte met en forme.

Patrick Devanthery Avec les outils de sa discipline, l'architecture.

Inès Lamunière C'est cette voie qui nous intéresse.

LAURENT STALDER

né à Lausanne en 1970, obtient son diplôme d'architecture à l'Ecole polytechnique fédérale de Zurich ETHZ en 1996. En 1996-97, il est boursier de l'Institut Suisse de recherches architecturales et archéologiques au Caire, de 1997 à 2001 assistant à l'institut gta de l'ETHZ et de 2002 à 2005 professeur assistant au département d'histoire de l'Université Laval, Canada. Depuis 2006, il est professeur de théorie de l'architecture à l'ETHZ. Parmi ses publications récentes : *Hermann Muthesius - das Landhaus als kulturgeschichtlicher Entwurf* (2008), *Valerio Olgiati* (2008) et *Der Schwellenatlas* (2009).

PATRICK DEVANTHERY

né à Sion en 1954, obtient son diplôme d'architecture à l'Ecole polytechnique fédérale de Lausanne en 1980. Il est membre de l'Institut Suisse de Rome en 1981-82 et devient maître-assistant à

l'Ecole d'architecture de l'Université de Genève où il dirige le cycle de conférences Patrimoine moderne et conservation en 1988-94. En 1996 et 1999, il est professeur invité à la Graduate School of Design de l'Université de Harvard. Il est co-rédacteur de la revue *FACES – Journal d'architectures*, à Genève de 1989 à 2004. Président de maints jurys de concours internationaux, il est président de la Fédération des Architectes Suisses (FAS) en 2005-2007.

INÈS LAMUNIÈRE

née à Genève en 1954, obtient son diplôme d'architecture à l'Ecole polytechnique fédérale de Lausanne en 1980. Elle est membre de l'Institut suisse de Rome (1981-83). Elle est co-rédactrice de la revue *FACES – Journal d'architectures*, à Genève, de 1989 à 2004. Elle est nommée professeure de théorie et projet de l'architecture à l'EPFZ en 1991, puis en 1994, à l'EPFL. En 1996, 1999 et 2008 elle est professeure invitée à la Graduate School of Design de l'Université de Harvard. De 2008 à 2011, elle est Directrice de la Section d'Architecture à l'EPFL.

Parallèlement à leurs activités d'enseignants et de critiques, ils créent et codirige dl-a, designlab-architecture s.a. Récemment, ils ont réalisé la tour de la Télévision suisse romande à Genève (2010), le centre Philip Morris International à Lausanne (2006-10), le bâtiment de la faculté des sciences de la vie à l'EPFL (2008). Le nouvel Opéra de Lausanne, un secteur du nouveau Quartier de l'Amphithéâtre à Metz et un quartier d'habitation intergénérationnel à Genève sont notamment en cours de construction.

Trois livres monographiques recensant l'ensemble de leurs projets : Joseph Abram, *Devanthery & Lamunière, « Fo(u)r examples »*, Birkhäuser-Verlag, Basel, 1996 / Joseph Abram, *Devanthery & Lamunière, « Pathfinders »*, Birkhäuser-Verlag, Basel, 2005 / Joseph Abram, Emmanuel Caille et al., *dl-a, Indetails*, Archibooks Editeurs, Paris, 2010

Site web www.dl-a.ch

2011 Eidgenössische Kunstkommission / Commission fédérale d'art / Commissione federale d'arte

Hans Rudolf Reust, Präsident / Président / Presidente

Marie-Antoinette Chiarenza, Peter Hubacher, Jean-Luc Manz, Hinrich Sachs,

Nadia Schneider, Nika Spalinger, Noah Stolz, Sarah Zürcher

Architektur / Architecture / Architettura: Geneviève Bonnard, Andreas Reuter

Herausgeber / Éditeur / Editore

Bundesamt für Kultur / Office fédéral de la culture / Ufficio federale della cultura

Hallwylstrasse 15, CH-3003 Bern

Übersetzungen / Traductions / Traduzioni

Servizio linguistico dell'UFC / Service linguistique de l'OFC

Redaktion / Rédaction / Redazione

Andreas Münch

Korrektorat / Relecture / Rilettura

Servizio linguistico dell'UFC / Service linguistique de l'OFC

Ursula Huser, Anna Niederhäuser, Suzanne Schmidt, Zürich

Gestaltung / Conception / Progetto grafico

Anne Hoffmann Graphic Design, Zürich

Fotografien / Photographies / Fotografie

Zsigmond Toth, Zürich

Schriften / Caractères / Caratteri

Imprint bold

Druck / Impression / Stampa

gdz AG, Zürich

Vertrieb / Diffusion / Diffusione

Schweizerischer Kunstverein, (Kunst-Bulletin), Postfach 8026, Zürich

ISBN 978-3-9523843-1-2

© 2011 Bundesamt für Kultur, Bern, und die Autorinnen und Autoren für ihre Texte
sowie Zsigmond Toth für die Fotografien.



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Département fédéral de l'intérieur DFI
Dipartimento federale dell'interno DFI
Departament federal da l'intern DFI
Bundesamt für Kultur BAK
Office fédéral de la culture OFC
Ufficio federale della cultura UFC
Uffizi federal da cultura UFC