



Prix

MERET



PRIX MERET OPPENHEIM 2015

 Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra



OPPENHEIM

Award

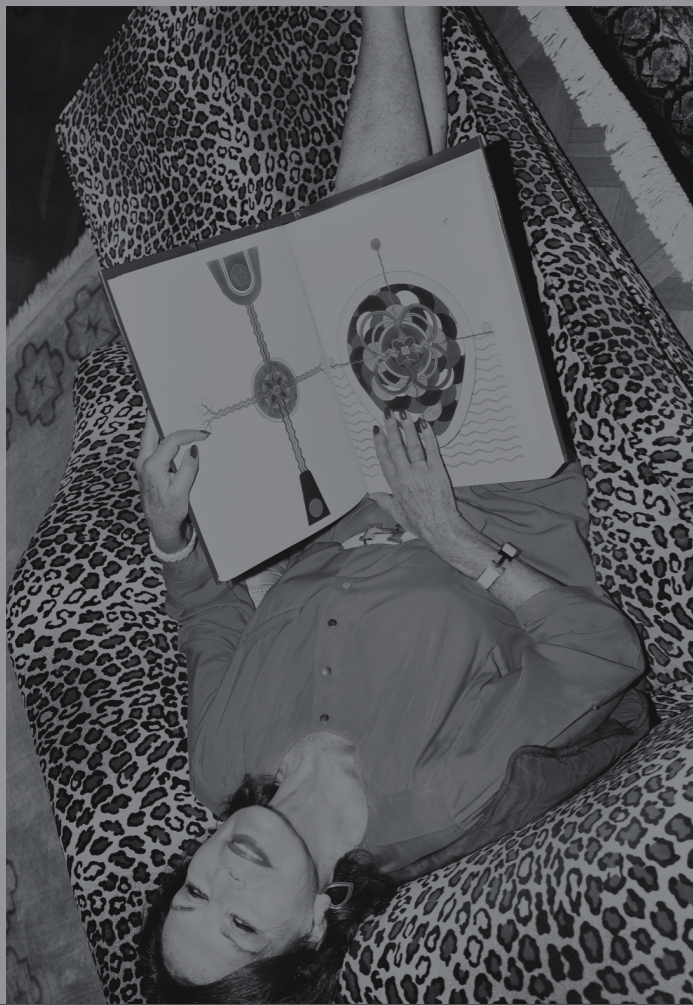


Grand Prix suisse d'art /

Gran Premio svizzero d'arte 2015

Schweizer Grand Prix Kunst /

Swiss Grand Award for Art 2015



2015
MERET OPPENHEIM
PRIX



Schweizer Grand Prix Kunst /
Swiss Grand Award for Art 2015

Christoph Büchel

Olivier Mosset

SWISS GRAND AWARD FOR ART 2015

Premio
Prix

MERET
OPPENHEIM

Preis
Award



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Grand Prix suisse d'art /
Gran Premio svizzero d'arte 2015

Urs Stahel

Stauer/Hasler

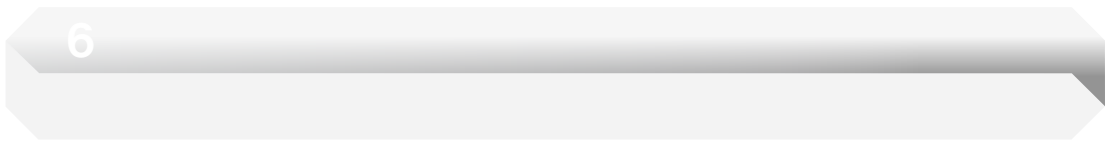
PRIX MERET OPPENHEIM 2015











8
Vorwort / Préface /
Prefazione / Preface

10
Einleitung / Introduction /
Introduzione / Introduction

14
Bauen, Forschen, Lehren
Beat Schläpfer im Gespräch
mit Astrid Stauer und
Thomas Hasler

32
«Mich hat immer Fotografie
interessiert, die sich hart an
der Realität reibt»
Martin Jaeggi im Gespräch
mit Urs Stahel

38
Christoph Büchel oder
der Versuch Widersprüche
zu vereinen
Dr. Elizabeth Teissier

54
Olivier Mosset:
une conversation
Lionel Bovier et Christophe
Cherix s'entretiennent avec
Olivier Mosset



Schweizer Grand Prix Kunst

Grand Prix suisse d'art

PRIX MERET OPPENHEIM 2015

Gran Premio svizzero d'arte

Swiss Grand Award for Art

Prix Meret Oppenheim – une neue Wende

Anhaltendes Leuchten. Der Schweizer Grand Prix Kunst / Prix Meret Oppenheim wurde vom Bundesamt für Kultur (BAK) in Zusammenarbeit mit der Eidgenössischen Kunstkommission ins Leben gerufen. Die Auszeichnung würdigt Kunstschaffende, Architektinnen und Architekten, Kuratorinnen und Kuratoren, Forschende sowie Kunstkritikerinnen und Kunstkritiker, die das Schweizer Kulturschaffen über die geographischen und zeitlichen Grenzen hinweg bekannt machen und zum Leuchten bringen. Dieses Jahr wurden die Künstler Christoph Büchel und Olivier Mosset, der Kurator Urs Stahel und die Architekturschaffenden Astrid Stauffer und Thomas Hasler für die Brillanz und Nachhaltigkeit ihrer Beiträge zur Schweizer Architektur und Kunstgeschichte beziehungsweise Kunst ausgezeichnet.

Anlässlich der fünfzehnten Ausgabe wird der Schweizer Grand Prix

Kunst / Prix Meret Oppenheim neu gestaltet, um ihn einem weiteren Publikum zugänglich zu machen. Unter anderem erhält er so an der Ausstellung der Swiss Art Awards einen eigenen Raum, in dem seine Geschichte sowie die Preisträgerin und Preisträger dieses Jahres vorgestellt werden. Wir freuen uns über diese unmittelbare Nähe zu den Schweizer Kunstpreisen. Der Zusammenschluss der beiden wichtigsten Kunstauszeichnungen des Bundes ermöglicht Fachleuten und Laien, bedeutende Akteure der Kunstszene zu treffen: die vielversprechenden Talente, die Koryphäen wie auch die aufstrebenden Neulinge.

Die Publikation, die Sie in den Händen halten, wurde in enger Zusammenarbeit mit der Preisträgerin und den Preisträgern ausgearbeitet.

Das 2003 aufgezeichnete Gespräch zwischen Olivier Mosset, Lionel Bovier und Christophe Cherix wurde für das vorliegende Werk neu herausgegeben.

Christoph Büchel meidet zwar seit über zehn Jahren jegliche Interviews, hat jedoch ebenfalls an dieser Publikation mitgewirkt mit einem Beitrag, der «im Sinne von Meret Oppenheim» gewesen wäre.

Urs Stahel hat sich mit Martin Jaeggi über die verschiedenen prägenden Momente in seiner Laufbahn als Kurator für Fotografie unterhalten.

Stauffer / Hasler schliesslich haben sich Beat Schläpfer anvertraut und mit ihm über ihr Schaffen, ihren Unterricht und ihre Forschung im Architekturbereich diskutiert.

Herzlichen Glückwunsch an die Preisträgerin und die Preisträger! Das BAK dankt den Autorinnen und Autoren sowie den Übersetzerinnen und Übersetzern, der Grafikerin Marietta Eugster, der Fotografin Mathilde Agius, Jessie Fischer und ihrem Team für die Filmporträts und Manuela Schlumpf für die hervorragende Organisation. •

Léa Fluck
Kulturschaffen, Kunstförderung

8

Prix Meret Oppenheim – un nouveau tournant

La lumière des étoiles fixes. Le Grand Prix suisse d'art / Prix Meret Oppenheim a été créé par l'Office fédéral de la culture (OFC) en collaboration avec la Commission fédérale d'art. Il honore des artistes, architectes, commissaires, chercheurs et critiques qui font rayonner la création suisse au-delà de nos frontières et à travers les années. Les artistes Christoph Büchel et Olivier Mosset, le commissaire Urs Stahel et les architectes Astrid Stauffer et Thomas Hasler ont été distingués pour leur contribution brillante et continue à l'histoire de l'art et de l'architecture suisse.

Pour cette quinzième édition, le Grand Prix suisse d'art / Prix Meret Oppenheim revoit sa formule et s'ouvre au public. Présent au sein de l'exposition des Swiss Art Awards, le Grand Prix suisse d'art / Prix Meret Oppenheim reçoit un espace qui retrace son histoire et met en

lumière les lauréats de 2015. Nous nous réjouissons de cette proximité avec les Prix suisses d'art. La réunion des deux récompenses de la Confédération permet au public amateur et professionnel de rencontrer tous les acteurs phares de la scène artistique: les talents prometteurs; les astres les plus confirmés et les valeurs montantes.

La publication que vous tenez entre vos mains a été réalisée en étroite collaboration avec les lauréats.

La conversation de 2003 entre Olivier Mosset, Lionel Bovier et Christophe Cherix, a été rééditée une décennie plus tard pour le présent ouvrage.

Christoph Büchel, qui fuit les interviews depuis une dizaine d'années, a souhaité participer à la publication à travers une contribution que «n'aurait pas reniée Meret Oppenheim».

Urs Stahel s'est entretenu avec Martin Jaeggi sur les divers moments de sa carrière de commissaire spécialisé en photographie.

Le duo Stauffer / Hasler s'est confié à Beat Schläpfer sur ses activités de création, d'enseignements et de recherche en architecture.

Sincères félicitations à la lauréate et aux lauréats! L'OFC remercie également les auteurs et les traducteurs; la graphiste Marietta Eugster; la photographe Mathilde Agius; Jessie Fischer et son équipe pour les portraits filmés ainsi que Manuela Schlumpf pour avoir orchestré le tout avec brio. •

Léa Fluck
Création culturelle,
encouragement à l'art

Il Prix Meret Oppenheim – a una svolta

La luce delle stelle fisse. Il Gran Premio svizzero d'arte / Prix Meret Oppenheim è stato creato dall'Ufficio federale della cultura (UFC) in collaborazione con la Commissione federale d'arte. Rende omaggio ad artisti, architetti, curatori, ricercatori e critici che fanno risplendere la produzione artistica svizzera nello spazio e nel tempo. Gli artisti Christoph Büchel e Olivier Mosset, il curatore Urs Stahel e gli architetti Astrid Stauffer e Thomas Hasler ricevono questa distinzione per il loro contributo brillante e costante alla storia dell'arte e dell'architettura svizzera.

Per la quindicesima edizione, il Gran Premio svizzero d'arte / Prix Meret Oppenheim rivede la sua formula e si apre al pubblico: all'interno della mostra Swiss Art Awards gli è riservato uno spazio in cui ripercorre la sua storia e presenta la vincitrice e i vincitori dell'edizione 2015. Questa prossimità fisica

con i Premi svizzeri d'arte ci riempie di soddisfazione. La congiunzione di queste due distinzioni della Confederazione permette al pubblico di appassionati e di professionisti di confrontarsi con i protagonisti del panorama artistico della Svizzera, con i nuovi talenti, gli astri nascenti e i rappresentanti affermati.

Il volume che avete tra le mani è stato realizzato in stretta collaborazione con la vincitrice e i vincitori del Prix Meret Oppenheim.

La conversazione condotta nel 2003 tra Olivier Mosset, Lionel Bovier e Christophe Cherix è stata ripubblicata per l'occasione, dodici anni più tardi. Christoph Büchel, che si sottrae alle interviste da una decina di anni, ha voluto partecipare alla pubblicazione attraverso un contributo che «Meret Oppenheim avrebbe approvato».

Urs Stahel si è intrattenuto con Martin Jaeggi sulle tappe della sua carriera di curatore della fotografia.

Il duo Stauffer / Hasler ha parlato con Beat Schläpfer delle sue

attività di creazione, insegnamento e ricerca in architettura.

Vivissime felicitazioni alla vincitrice e ai vincitori! L'UFC ringrazia anche gli autori e i traduttori, la grafica Marietta Eugster, la fotografa Mathilde Agius, Jessie Fischer e la sua équipe per i ritratti filmati e Manuela Schlumpf per aver coordinato tutto con brio. •

Léa Fluck
Produzione culturale,
Promozione dell'arte

9

Prix Meret Oppenheim – A New Phase

The steady glow of starlight. The Swiss Grand Award for Art / Prix Meret Oppenheim was created by the Federal Office of Culture in conjunction with the Federal Art Committee. It honours artists, architects, curators, scholars and critics who have helped Swiss art and culture to shine, nationally and internationally, over the course of many years. This year the artists Christoph Büchel and Olivier Mosset, the curator Urs Stahel and the architects Astrid Stauffer and Thomas Hasler are receiving the award in recognition of their brilliant and sustained contribution to the history of art and architecture in Switzerland.

For its 15th edition, the The Swiss Grand Award for Art / Prix Meret Oppenheim has been updated and opened to the public. Now part of the Swiss Art Awards exhibition, the The Swiss Grand Award for Art / Prix Meret Oppenheim enjoys a

dedicated space in which to look back on its history and to highlight the 2015 winners. We are delighted about this close cooperation with the Swiss Art Awards. Bringing together these two swiss awards has made it possible for both amateur and professional audiences to meet all the key players on the artistic scene: talented newcomers, rising stars, and established figures.

This publication was created in close collaboration with the award-winners.

A conversation from 2003 between Olivier Mosset, Lionel Bovier and Christophe Cherix has been adapted for publication here a decade later.

Christoph Büchel, who has avoided doing interviews for the past ten years, wished to make a contribution to the publication "in the spirit of Meret Oppenheim".

Urs Stahel reminisced with Martin Jaeggi about various episodes in his career as a curator of photography.

And the duo Stauffer / Hasler spoke to Beat Schläpfer about their

activities designing, teaching and researching architecture.

Our heartfelt congratulations to the winners! The Federal Office of Culture would like to thank the authors and the translators, as well as the following people: Marietta Eugster for the graphic design; Mathilde Agius for the photographs; Jessie Fischer and her team for the filmed portraits and Manuela Schlumpf for her excellent work in coordinating the project. •

Léa Fluck
Cultural Production, Art Promotion

Einleitung

Die Eidgenössische Kunstkommission hat dieses Jahr dem Bundesamt für Kultur fünf Persönlichkeiten für den Schweizer Grand Prix Kunst / Prix Meret Oppenheim vorgeschlagen und freut sich mit der Preisträgerin und den Preisträgern Christoph Büchel, Olivier Mosset, Urs Stahel, Astrid Stauffer und Thomas Hasler über ihre Auszeichnung.

Es werden gleich zwei Künstler mit dem Prix Meret Oppenheim geehrt, deren Werk als radikal bezeichnet werden kann.

Da ist einmal OLIVIER MOSSET, eine jener Künstlerpersönlichkeiten, die in den 1960er-Jahren die Entwicklung der Kunst massgeblich beeinflusst haben. Zusammen mit seinen damaligen Weggefährten Buren, Parmentier und Toroni, mit denen er sich zeitweilig zur Gruppe BMPT zusammengeschlossen hatte, mischte er die damalige

Pariser Kunstszene auf, indem er alles, was Malerei – die Kunst – damals ausmachte, konsequent und radikal hinterfragte. Obschon er das Medium damals wie heute als «objektiv reaktionär» beschreibt, steht die Malerei immer noch im Zentrum seines Schaffens. Denn die grundlegenden, malereispezifischen Fragen, beispielsweise wie die Farbe auf die Leinwand gelangt, haben ihn nie losgelassen. Mosset malt gegen die Tatsache an, nicht mehr malen zu können, das heisst im Wissen darum, dass Malerei allem voran konzeptuelle Reflexion über Kunst ist. Sein Einfluss ist in vielen künstlerischen Positionen, auch in der Schweiz, spürbar – nicht zuletzt, weil er für den Austausch und für Kooperationen mit Kunstschaffenden jüngerer Generationen immer offen geblieben ist.

Die Arbeit von CHRISTOPH BÜCHEL ist nicht weniger radikal, wenn auch auf eine ganz andere Weise. Büchel setzt mit seinen ausufernden, labyrinthischen Rauminstallationen die Proportionen und die Identität bestehender

(Ausstellungs-)Räume ausser Kraft und komponiert mit der präzise inszenierten, scheinbar unendlichen Akkumulation von Dingen ein Gefüge inhaltlicher Indizien, das uns oft auf falsche Fährten führt. Seine Szenarien können als räumliche Psychogramme einer Gesellschaft verstanden werden, die von latenter Verunsicherung und schwelendem Unbehagen, von totalitären Ideologien und terroristischer Selbstgerechtigkeit geprägt ist. Bei jedem seiner in Dimension und Aufwand meist spektakulären Projekte geht Büchel aufs Ganze, lotet kompromisslos die Grenzen des Machbaren aus und überschreitet sie mit berechenbarer Regelmässigkeit. Er hat damit im Bereich der begehbaren Installationskunst ganz neue Massstäbe gesetzt. Wie kaum einem anderen gelingt es ihm, die Betrachter zur aktiven Beteiligung herauszufordern und sie psychologisch invasiven Situationen auszusetzen, so dass sie keine andere Wahl haben, als Position zu beziehen.

10

Mit URS STAHEL wird eine Persönlichkeit ausgezeichnet, die für die Geschichte der Fotografie-Vermittlung von grösster Bedeutung ist. Als Gründungsdirektor des 1993 ins Leben gerufenen Fotomuseums Winterthur hat er eine Institution aufgebaut und während 20 Jahren geleitet, die weltweit Vorbildcharakter hat, was das Ausstellen und Rezipieren von Fotografie angeht. Programmatisch erweiterte er das Verständnis von Fotografie (das nicht nur in der Schweiz bis in die späten 1980er-Jahre von der Liebe zur Schwarz-Weiss-Fotografie geprägt war) und bewies, dass man mit dieser «flachen, unhaptischen Ware» richtige Ausstellungen machen kann. Begleitet wurden diese von sorgfältig recherchierten Publikationen, die weit über den Anspruch eines klassischen Kataloges hinausreichen. Urs Stahel interessierte sich stets für Arbeiten, die sich mit der Bildproduktion selbst beschäftigen oder mit der Frage nach der Wirkung von und dem Umgang mit Bildern. Dieser Blick-

winkel ermöglichte es ihm, ein viel beachtetes Ausstellungsprogramm zu konzipieren, in dem Fotografie unterschiedlicher Zeiten und Genres – darunter auch viele künstlerische Positionen – ganz selbstverständlich Platz hatte.

Schliesslich wird der Prix Meret Oppenheim den Architekturschaffenden ASTRID STAUFER und THOMAS HASLER verliehen. Ihr Zugang zur Architektur definiert sich über ein gesamtheitliches Denken, das Bauen, Forschen und Lehren als synergetische, einander bedingende Standbeine versteht. Neben der intensiven Bautätigkeit im Kontext ihres Büros Stauffer & Hasler Architekten forschen sie, publizieren ihre Erkenntnisse in Artikeln und unterrichten mit grossem Engagement. Aktuell tun sie dies an der Technischen Universität Wien, wo sie mit ihrer Methode des «synchronen Entwurfsprozesses» arbeiten – der Übersetzung von räumlicher Form in Sprache und vice versa. Im Zentrum ihrer Auseinandersetzung mit Architektur steht für Stauffer / Hasler die schlüs-

sige Konstruktion, die den Ausdruck eines Bauwerkes bestimmt. Weit weg von globalen Trends schöpfen sie aus dem Lokalen und betreten bewusst immer wieder Neuland. Sie suchen die Herausforderung in der Konfrontation mit unterschiedlichen Materialien und Konstruktionsweisen, untersuchen diese umfassend und vertiefend, um damit zu neuen Erkenntnissen zu gelangen und eigene Wege zu gehen. •

Nadia Schneider Willen,
Präsidentin der Eidgenössischen
Kunstkommission

Introduction

Cette année, la Commission fédérale d'art a proposé à l'Office fédéral de la culture cinq personnalités pour le Grand Prix suisse d'art / Prix Meret Oppenheim; elle partage la joie des cinq lauréats Christoph Büchel, Olivier Mosset, Urs Stahel, Astrid Stauffer et Thomas Hasler.

Le Prix Meret Oppenheim distingue deux artistes dont l'œuvre peut être qualifiée de radicale.

Je parlerai d'abord d'OLIVIER MOSSET, une des personnalités artistiques qui a eu une influence déterminante sur l'évolution de l'art dans les années 1960. Associé à ses compagnons d'alors, Buren, Parmentier et Toroni au sein du groupe BMPT, il a fait souffler un vent turbulent sur la scène artistique parisienne en mettant fondamentalement et systématiquement en question tout ce qui constituait la peinture et l'art de l'époque.

Quand bien même il la considère, aujourd'hui comme hier, «objectivement réactionnaire», la peinture reste au centre de son travail, car il n'a jamais cessé de se poser les questions spécifiques à cet art, celle par exemple concernant la «manière dont une toile se peignait». Mosset peint «contre le fait de ne pas pouvoir peindre», c'est-à-dire tout en sachant que la peinture est avant tout une réflexion conceptuelle sur l'art. L'influence de Mosset reste palpable sur de nombreuses positions artistiques, en Suisse aussi, notamment en raison du fait qu'il est toujours resté ouvert aux échanges et à la coopération avec les artistes des jeunes générations.

Le travail de CHRISTOPH BÜCHEL n'est pas moins radical, mais à sa façon très personnelle. Avec ses installations exubérantes et labyrinthiques, Büchel abolit les proportions et l'identité des espaces (d'exposition) existants et à l'aide d'une accumulation quasi infinie de choses mises en scène de façon précise com-

pose un ensemble d'indices qui nous emmènent souvent sur une fausse piste. Ses scénarios peuvent être compris comme des psychogrammes spatiaux, psychogrammes d'une société marquée par une anxiété latente et un malaise diffus, par des idéologies totalitaires et un moralisme terroriste. Pour chacun de ses projets, qui, par leurs dimensions et l'investissement qu'ils réclament, ont souvent quelque chose de spectaculaire, Büchel joue le tout pour le tout, arpente sans compromis les limites du faisable et les dépasse avec une sorte de régularité prévisible. Il a créé de tout nouveaux critères dans l'art de l'installation praticable. Il réussit comme personne à arracher le spectateur à sa contemplation pour en faire un participant actif, à l'exposer psychologiquement à des situations invasives, en sorte qu'il ne reste à celui-ci d'autre choix que de prendre position.

URS STAHEL est une personnalité de grande importance pour l'histoire de la médiation de

11

la photographie. Directeur dès la fondation en 1993 du musée de la photographie de Winterthur, il a développé et dirigé pendant 20 ans une institution exemplaire dans le monde entier pour l'exposition et la réception de la photographie. Il a réussi à faire mieux comprendre la photographie (qui, et pas seulement en Suisse, était marquée par l'amour du noir-blanc jusqu'à la fin des années 1980) et à prouver que l'on peut mettre sur pied de véritables expositions de cette «marchandise plane qui échappe au toucher». Ces expositions se sont toujours accompagnées de publications particulièrement abouties, bien au-delà de ce qu'on attend du catalogue classique. Urs Stahel s'est toujours intéressé à des travaux traitant de la production, de l'impact ou de la gestion de l'image. Cet angle de vue lui a permis de concevoir un programme d'expositions dans lequel la photographie de périodes et de genres différents (parmi lesquels de nombreuses positions artistiques) a trouvé naturellement place.

Le Prix Meret Oppenheim va aussi aux architectes ASTRID STAUFER et THOMAS HASLER. Leur approche de l'architecture se définit à travers une conception globale qui fait de la construction, de la recherche et de l'enseignement un ensemble où chaque élément, de par les synergies qu'il crée, est en interdépendance avec les autres. A côté d'une activité professionnelle intense au sein de leur bureau Stauffer & Hasler Architectes, ils font des recherches, publient leurs résultats dans des articles et enseignent avec beaucoup d'engagement, comme actuellement à l'Université technique de Vienne où ils travaillent avec leur méthode dite de «conduite de projet synchrone», la traduction de la dimension spatiale dans le langage et vice-versa. Au cœur de leur relation à l'architecture, on trouve la construction elle-même, ce qui donne son expression au bâtiment. Bien loin des trends globaux, ils puisent leur inspiration dans des éléments locaux et ne cessent de s'aventurer dans des contrées

nouvelles. Ils relèvent le défi que représente la confrontation avec des matériaux et des modes de construction différents qu'ils étudient dans le détail; les expériences qu'ils en retirent leur permettent de trouver et d'ouvrir leurs propres voies. •

Nadia Schneider Willen,
présidente de la Commission
fédérale d'art

Prefazione

La Commissione federale d'arte accoglie con soddisfazione l'attribuzione del Gran Premio svizzero d'arte / Prix Meret Oppenheim di quest'anno alle cinque personalità che aveva proposto all'Ufficio federale della cultura e si congratula con la vincitrice e i vincitori Christoph Büchel, Olivier Mosset, Urs Stahel, Astrid Stauffer e Thomas Hasler.

Questo riconoscimento onora ben due artisti la cui opera può essere considerata radicale. Uno di loro è OLIVIER MOSSET, una delle personalità che hanno influenzato in modo determinante lo sviluppo dell'arte negli anni 1960. Mosset, insieme ai suoi compagni di viaggio di allora Buren, Parmentier e Toroni, con i quali aveva costituito per un certo periodo il gruppo BMPT, ha agitato la scena artistica di Parigi di quel tempo mettendo in discussione in modo sistematico

e radicale tutto ciò che costituiva il sistema della pittura e dell'arte. Benché Mosset la consideri, oggi come ieri, «oggettivamente reazionaria», la pittura continua ad essere al centro della sua opera. Infatti, gli interrogativi fondamentali e specifici, per esempio la maniera di dipingere su una tela, non l'hanno mai abbandonato. Mosset dipinge contro il fatto di non poter dipingere, ovvero nella consapevolezza che la pittura è anzitutto una riflessione concettuale sull'arte. Il suo influsso si ritrova in diverse posizioni artistiche, anche in Svizzera, tra l'altro perché Mosset è sempre rimasto aperto agli scambi e alle collaborazioni con artisti più giovani.

Il secondo artista è CHRISTOPH BÜCHEL, il cui lavoro, seppur molto diverso da quello di Mosset, non è meno radicale. Con le sue installazioni spaziali debordanti e labirintiche, Büchel sconvolge le proporzioni e l'identità degli spazi (espositivi) esistenti e compone, attraverso un accumulo di cose studiate nei dettagli e apparen-

temente infinito, una struttura di indizi contenutistici che spesso disorientano. I suoi scenari possono essere letti come psicogrammi di una società caratterizzata da un'incertezza latente e da un disagio silenzioso, da ideologie totalitarie e da un moralismo terroristico. In ogni suo progetto, solitamente spettacolare per dimensioni e dispendio, Büchel gioca il tutto per tutto mettendo alla prova senza compromessi i confini del possibile e oltrepassandoli con calcolabile regolarità. Con la sua opera ha fissato parametri totalmente nuovi nell'ambito delle installazioni percorribili di ampie dimensioni. Come nessun altro, riesce a invogliare lo spettatore a partecipare attivamente esponendolo a situazioni psicologicamente invasive che non gli lasciano altra scelta se non quella di prendere posizione.

Con URS STAHHEL viene premiata una personalità che occupa un ruolo di prim'ordine nella storia della mediazione fotografica. Per vent'anni ha diretto, fin dalla sua fondazione nel 1993, il Museo

12

della fotografia di Winterthur, facendone un'istituzione ritenuta esemplare nel mondo intero per le sue mostre e la sua percezione della fotografia. Attraverso i suoi programmi espositivi, Stahel ha contribuito a una comprensione più ampia della fotografia (caratterizzata fino alla fine degli anni 1980, non solo in Svizzera, dall'amore per gli scatti in bianco e nero) e ha saputo dimostrare che anche con quegli «oggetti piatti e impercettibili al tatto» era possibile creare delle mostre vere e proprie. Le sue esposizioni sono sempre state accompagnate da pubblicazioni accuratamente ricercate che superano di gran lunga i requisiti del catalogo classico. Ad interessare Stahel sono i lavori che si occupano della produzione stessa della fotografia o che indagano l'approccio alle immagini e il loro effetto. Questa prospettiva gli ha permesso di concepire un programma di mostre molto seguito, in cui ha saputo dare spazio con grande naturalezza alla fotografia di epoche e generi

molto diversi e di varie posizioni artistiche.

Il Prix Meret Oppenheim viene attribuito inoltre agli architetti ASTRID STAUFER e THOMAS HASLER. Il loro approccio all'architettura si definisce attraverso una concezione globale che considera la costruzione, la ricerca e l'insegnamento pilastri sinergicamente interdipendenti. Infatti, accanto ai numerosi progetti che curano nel loro studio Stauffer & Hasler Architekten, i due architetti fanno ricerca, pubblicano articoli sui risultati ottenuti e insegnano con grande impegno. Attualmente presso la Technische Universität di Vienna, dove applicano il metodo del «processo progettuale sincronico», che consiste nel tradurre le forme spaziali in linguaggio e viceversa. L'approccio all'architettura di Stauffer / Hasler è incentrato sulla costruzione coerente, che determina l'aspetto di un edificio. Prendendo le distanze dalle tendenze globali, attingono alle tradizioni locali ed esplorano consapevolmente anche terre

sconosciute. Cercano le sfide nel confronto con materiali e metodi di costruzione diversi, che studiano approfonditamente per giungere a nuove conclusioni e percorrere nuove vie. •

Nadia Schneider Willen,
presidente della Commissione
federale d'arte

Introduction

This year, the Federal Art Committee nominated five candidates to the Federal Office of Culture for the Swiss Grand Award for Art / Prix Meret Oppenheim and congratulates the recipients Christoph Büchel, Olivier Mosset, Urs Stahel, Astrid Staufer and Thomas Hasler on their awards.

Two artists whose work can be described as radical are to be simultaneously honoured with the Prix Meret Oppenheim.

One is OLIVIER MOSSET, one of those artists who significantly influenced the development of art in the 1960s. Together with his companions Buren, Parmentier and Toroni, with whom he temporarily established the group BMPT, Mosset created uproar in the Paris art scene by resolutely and radically interrogating everything that painting as art was taken to mean. Although he described painting,

then as now, as “objectively reactionary”, painting still persists at the centre of his practice. For he has remained in the grip of those fundamental questions specific to painting—for example, how colour is applied to canvas. Mosset paints against the impossibility of painting, with the full knowledge that painting is, before all else, a conceptual reflection upon art. His influence on many artists in Switzerland and elsewhere is perceptible, not least because he is always open to exchange and cooperation with artists of younger generations.

The work of CHRISTOPH BÜCHEL is just as radical, albeit in a totally different way. With his sprawling, labyrinthine installations, Büchel annuls the proportions and identities of existing (exhibition) spaces. He combines with the precisely staged, apparently endless accumulation of things a weave of substantial indices that often lead us astray. His scenarios can be understood as spatial psychogrammes of

a society that is characterised by latent insecurity and growing unease, by totalitarian ideologies and terrorist self-righteousness. Büchel goes all out with each of his projects, often spectacular in both scale and rigor. He searches out the limits of the possible and oversteps them with predictable regularity. He has thereby set an entirely new standard for installation art. Like very few others he has succeeded in challenging viewers to active participation, and exposed them to psychologically invasive situations, so that they have no other choice than to take a position.

With URS STAHEL, a person of great importance to the history of the reception of photography is recognized. After founding the Fotomuseum Winterthur in 1993, over the course of two decades Stahel directed and grew the institution into an international model for the exhibition of photography. He systematically extended the understanding of photography (that in Switzerland and elsewhere was limited until the late

13

1980s to a love of black and white photography) and proved that it was possible to make real exhibitions from these “flat, unhaptic products”. These exhibitions were accompanied by carefully researched publications, that went far beyond the scope of typical catalogues. Urs Stahel was consistently interested in works that dealt reflexively with the production of pictures, or with the question of the effect of, and interaction with, images. This perspective made it possible for him to conceive of a highly-regarded programme of exhibitions, in which photography of varying times and genres—including many artistic positions—took its place as a matter of course.

Finally, the Prix Meret Oppenheim has also been bestowed on the architects ASTRID STAUFER and THOMAS HASLER. Their approach to architecture defines itself as a holistic approach that understands building, research and teaching as synergistic, mutually dependent activities. As well as the intensive architectural

production in the context of their studio Staufer & Hasler Architects they undertake research, publish their discoveries in articles and teach with great engagement. At present they are teaching at the Technical University in Vienna (TUW), where they work with their method of “synchronous design process”—the translation of spatial forms into language, and vice versa. At the heart of their engagement with architecture, Staufer / Hasler stand for coherent construction that determines the expression of a building. Far removed from global trends, they draw inspiration from local conditions, and consciously explore new territory. They seek challenges in the confrontation with various materials and methods of construction, and investigate these comprehensively and deeply, in order to achieve new insights and develop new methods. •

Nadia Schneider Willen,
President of the Federal Art
Commission





Bauen, Forschen, Lehren

Beat Schläpfer im Gespräch mit Astrid Stauffer
und Thomas Hasler

Astrid Stauffer und Thomas Hasler arbeiten seit 1994 gemeinsam in ihrem Architekturbüro in Frauenfeld. Sie sind bekannt geworden für Bauprojekte, die sich stets mit den lokalen Gegebenheiten auseinandersetzen und profunde Reflexion mit theoretischer und praxisbezogener Forschungsarbeit verbinden. Hinzu kommt eine ausgedehnte Lehrtätigkeit, die Studierenden von Genf und Winterthur über Zürich und Lausanne bis nach Wien zugute gekommen ist und weiterhin zugutekommt. Zudem publizieren sie regelmässig zu unterschiedlichsten Themen. Diese Vielseitigkeit an sich ist schon etwas Besonderes. Ein spezielles Kennzeichen der Tätigkeit von Stauffer / Hasler ist aber auch die Art und Weise, wie sie die verschiedenen Bereiche miteinander interagieren lassen. Forschung tritt mit Projektarbeit, Projektarbeit mit Lehrtätigkeit in Beziehung. Bauen, Forschen, Lehren sind gut dokumentiert.

16

Beat Schläpfer: Beginnen wir mit dem Aussergewöhnlichen, der Bedeutung, die ihr der Sprache beimisst. Reden und Schreiben über Architektur – weshalb?

Ihr setzt Sprache somit aus der Erkenntnis heraus ein, dass euch die anderen Instrumente nicht ganz genügen oder einfach zu dominant sind?

Astrid Stauffer: Ich vermute, es gibt ein gängiges Klischee darüber, was die Voraussetzungen für die Architekturausbildung sind: gut zeichnen und rechnen zu können. Das Zeichnen versinnbildlicht die schöpferischen Aspekte des Berufes, das Rechnen die technischen. Und tatsächlich scheint unser Beruf heute darauf reduziert, gute Ideen zu haben, sie technisch zu verwalten und Bilder zu produzieren. Dabei geht der wichtigste Faktor vergessen: Vitruv erwähnt als erste Voraussetzung für die Ausübung des Architektenberufs die Schriftkunde, also die Befähigung, sich sprachlich ausdrücken zu können. Erst dann folgen bei ihm das Zeichnen, die Geometrie und die Arithmetik, die Geschichte, die Philosophie usw. Unserer Meinung nach kommt die sprachliche Ausdrucksfähigkeit als Vehikel zur Bewusstseins-schärfung in unserer Disziplin ab und zu etwas zu kurz... Dieser Entwicklung möchten wir in der Lehre, aber auch in der Reflexion unserer eigenen Planungsschritte etwas entgegenhalten.

Thomas Hasler: Dahinter steht eigentlich die Suche nach einer Logik. Die einen verstehen Zeichnen einfach als blosses Zeichnen, Aquarellieren, wolkig, als künstlerischen Ausdruck. Andererseits kann ein Bild auch eine Logik enthalten: Indem es eine Konstruktion zeigt, wird es zum Ausdruck einer Logik – und das verbindet es mit unseren Gegenständen, den Gebäuden. Und wenn die Logik nicht in Worte zu fassen ist, fehlt sie auch oft.

AS Man muss auf unserem Feld allerdings vorsichtig sein mit dem Begriff der Logik, denn es gibt oft die Tendenz zu einer Art Pseudo-Konstruktionslogik. Sie krankt am Glauben, dass alles analysierbar sei, alles nur logisch «konstruiert» werden müsse, um zur richtigen Lösung zu gelangen... Da lobe ich mir Aldo Rossi: Nach ihm werden gute Lösungen genährt durch das ständige Springen zwischen der Ratio, also der objektiven Ebene, und der Emotion, also der subjektiven Wahrnehmung, die persönlich gefiltert ist und auf eigenen Erfahrungen basiert. Für dieses Hin- und Herspringen ist die schriftliche Sprache ein gutes Instrument, weil sie auch emotionale Momente des Denkens, des Entwickelns und Gestaltens gut transportieren kann. Sprache wird in der Lehre durchaus nicht nur als bewusstseins-schärfendes Instrument eingesetzt, sondern auch als Entwicklungsmotor. Sie kann in der Entwicklung von Raum und Struktur helfen, Vorstellungen zu erzeugen und zu zentrieren.

Ich möchte an die Erkenntnis von Aldo Rossi anschliessen, die Asi erwähnt hat, und sie mit einer Beobachtung von Pierre Thomé konfrontieren. Pierre Thomé, der Zeichnungstheoretiker, Spezialist für Graphic Novel und nicht fiktionale Illustration sowie Mitbegründer des Comic-Magazins *Strapazin*, schreibt: «Wenn wir uns beim Zeichnen beobachten, dann ändert sich dadurch unser Denken und mit dem Denken wiederum die Zeichnung. Das ist ein bisschen, wie wenn man zwischen zwei Spiegeln steht und sich das eigene Spiegelbild unendlich wiederholt. Wenn man den Arm hebt, kommt es einem vor, als käme es dabei zu einer winzigen Verzögerung, als könnte man sich in der Vergangenheit sehen. Unter diesem Aspekt wird die Zeichnung zum magischen Spiegel unseres Denkens.»

TH Zwischen zwei Spiegeln, das gefällt mir, ein schönes Bild. – Mit dieser gegenseitigen Beeinflussung kann ich sehr viel anfangen, mit dieser Differenz zwischen den Instrumenten. Es bestätigt eine Erfahrung, die wir auch mit den Studierenden machen. Was gezeichnet wird, ist nicht genau das Gleiche wie

17

das, was gedacht wird... Und diese Differenz ermöglicht das Hin- und Herspiegeln. Im Idealfall ergibt sich dadurch ein Hebel zu weiteren Erkenntnissen. Das Verfahren gleicht dem eines Bergsteigers, der sich in einem Kamin von einem Fels gegen den andern stemmt und so emporsteigt.

Wir haben beim Zeichnen die Hand-skizze auf der einen, die Computer-zeichnung auf der anderen Seite. Entsprechen dem auch auf sprachlicher Ebene zwei verschiedene Funktionen?

AS Auch die Sprache verlangt – wie der Computer – vom ersten Schritt an grosse Präzision, es sei denn, und diesen Trick nutzen wir oft, man verwendet sie «literarisch». Dadurch erhält sie eine ähnliche Dynamik wie die Handskizze, bewegt sich allerdings auf einer anderen Ebene. Wenn eine unserer Studentinnen schreibt, «Mein Gebäude steigt aus dem Rebberg auf und feiert», dann malt, skizziert, suggeriert sie mit diesem Satz den Ausdruck ihres Projektes. Der Satz hilft uns jenseits der Zeichenstriche beim Einkreisen der Wirkung. Das ständige Springen zwischen Zeichnung, Text und Modell hilft uns aber auch bei der Betreuung der Studierenden. Manche können das eine besser, manche das andere. So finden wir auf verschiedenen Ebenen Zugang zu ihnen, um sie zu fördern und zu unterstützen, und wir können sie im «synchronen Entwurfsprozess», wie wir unser Verfahren nennen, dort abholen, wo sie am Produktivsten sind.

Ihr öffnet Türen da, wo ihr vermutet, die Studierenden fänden am besten herein ...

AS Genau, aber die Sprache dient uns nicht nur als Entwurfsmotor, sondern vorab zur Bewusstseins-schärfung. Dazu gehört

das Lesen, das Sich-Informieren. Eigentlich ist alles, was wir schaffen, seit Jahrhunderten vorhanden, und unsere Aufgabe ist es, es neu zu arrangieren und zu interpretieren. Das Kennenlernen des architekturgeschichtlichen Wissens und der Literatur dient der Aneignung eines Fundus für die eigene Tätigkeit... In meinem zweiten Studienjahr legte ich dem mich damals begleitenden Assistenten, Marcel Meili, eine Grundrissgrafik als Konzept eines Entwurfes vor. Er fragte mich, aus welchen Gründen ich diese Rechtecke so und nicht anders zueinander in Beziehung gesetzt hätte. «Keine Ahnung, einfach so aus meinem Bauch heraus», antwortete ich, worauf er mich fragte: «Und du möchtest nicht wissen, wie das alles dort hineingeraten ist? – Wenn du es erfahren willst, empfehle ich dir dieses Buch über den russischen Konstruktivismus, das dir die Regeln der Komposition auslegen wird.» So bin ich in diese Welt eingestiegen, in der man den Dingen auf den Grund gehen will.

Die Assistenten sind die wichtigsten Lehrer...

AS Die Assistenten sind die zentralen Figuren in der Entwicklung, denn der Professor steht weit oben, weit weg von der konkreten Zeichnungsarbeit.

Und deine wichtigsten Lehrer, Vorbilder, Thomas?

TH Bei mir war das etwas anders. Es entwickelte sich etappenweise, zu Beginn mit einer Schreinerlehre. Ich hatte einen Lehrmeister, der lehrte mich etwas ganz Interessantes, nämlich, dass Zeit keine Rolle spielt. Es ging ausschliesslich um Qualität. Die Zeit war ihm gleichgültig bis zur Nachlässigkeit. Er war immer zu spät. Dafür war er berüchtigt. Es konnte passieren, dass jemand Möbel für ein Schlafzimmer bestellt hatte – sowas wurde damals oft noch nach Mass angefertigt – und er sie auf Weihnachten versprochen hatte. Als Weihnachten kam, war das Schlaf-

18

zimmer nicht da, und der Kunde beschwerte sich: «Jetzt ist doch Weihnachten!» – Da sagte er bloss: «Ist doch noch manches Mal Weihnachten!» Die Zeit spielte überhaupt keine Rolle. Wichtig war, dass die Arbeit gut gemacht war... Danach arbeitete ich in Amerika in einer Schreinerei. Es war das pure Gegenteil. Dort war Zeit das Wichtigste, Qualität war völlig gleichgültig. Dem Kunden etwas Gutes zu liefern, war Geldverschwendung, denn es hätte zu viel Zeit gekostet... eine bittere Lehre.

Wie bist du denn überhaupt zur Architektur gekommen?

TH Es waren eher Zufälle, die mich in diese Richtung lenkten, die bewusste Entscheidung für die Architektur basierte dann stark auf der gewonnenen Begeisterung. Dazu möchte ich einen Namen nennen, Heinrich Helfenstein, der nicht Architekt, sondern Historiker ist. Als Lehrer weckte er in mir die Begeisterung für das Lesen der Landschaft – der Kulturlandschaft und ihrer Geschichtlichkeit. Das war etwas Entscheidendes.

Nach dem Studium seid ihr selber sehr rasch in die Lehrtätigkeit eingestiegen. Gab es da Brüche gegenüber der eigenen Ausbildung, oder seht ihr das eher als Kontinuum?

TH Asi und ich hatten teilweise verschiedene Bezugspersonen. Auch für mich war Marcel Meili wichtig, der uns begeisterte und mitriss, später auch Markus Peter. Entscheidend war aber, dass ich mit der Forschungsarbeit begann und mich mit Rudolf Schwarz beschäftigte. Schwarz (1897–1961) gilt gemeinhin als deutscher Kirchenbauer. Aber fast wichtiger scheint mir seine Tätigkeit als Autor von Texten zum Verhältnis von Menschenwerk und Weltenbau. Da lernte ich eine ganz neue Welt kennen, und hier kam Bruno Reichlin ins Spiel. Das Gestalthafte, Poetische

wurde wichtig. Gestalthaftes Schreiben, gestalthaftes Sprechen, in diesen Kosmos bin ich eingetaucht, eine Philosophie, die ja besonders zu Anfang des 20. Jahrhunderts weit verbreitet war und zu der es ganze Bibliotheken gibt, etwa die Schriften von Ernst Cassirer, um nur einen zu nennen. Der von dir zitierte Satz, Asi, mit dem Bau, der aus dem Rebberg steigt und feiert, könnte aus seiner Welt stammen.

AS Für mich war es befruchtend, in den 1980er-Jahren studieren zu können, einer Zeit, in der sich neue Positionen formierten. Am Lehrstuhl von Mario Campi waren Figuren mit unterschiedlichsten Haltungen vereint. Ihre Positionen wurden ständig verhandelt, was mir eine zentrale Erkenntnis eröffnete, nämlich, dass es in unserem «Handwerk» keine allgemeingültigen, verbindlichen Regelwerke gibt und wir stattdessen unsere Positionierung aus einer gefilterten Wahrnehmung der Realität selber vornehmen. Jeder getroffene – subjektive – Grundentscheid hat seine Konsequenzen und bestimmt in der Folge die weiteren Schritte. Diese in eigener Erfahrung gewonnenen Methoden versuchen wir zu vermitteln, um Studierende zu autonomen Denkern, zu kultivierten und intelligenten Gestaltern zu machen.

AS Nach unserer getrennten Tätigkeit als Assistenten an der ETH Zürich unterrichtete Thomas vorerst in Genf, während ich in Winterthur an der Zürcher Fachhochschule tätig war. Parallel zum Aufbau unseres gemeinsamen Büros operierten wir in der Lehre also zunächst einzeln, bis wir gemeinsam zuerst an die ETH Zürich, dann als Professoren an die ETH Lausanne (EPFL) und schliesslich an die TU Wien berufen wurden. In Lausanne funktionierte unsere Methode einerseits aufgrund der Klassengrößen optimal, aber auch deshalb, weil wir uns produktiv aufgeteilt

Und welche Erfahrungen habt ihr damit gemacht? An ganz unterschiedlichen Ausbildungsstätten? In Genf und Winterthur, in Zürich, Lausanne und Wien?

19

hatten. Thomas bearbeitete im ersten der beiden Semester die städtebaulichen Aspekte einer Aufgabe, während ich im folgenden Halbjahr den Ausdruck und das Innenleben der Bauten weiterentwickelte.

Unterstützt wurden wir von sehr engagierten Mitarbeitern, darunter einer Assistentin, die sich ausschliesslich der Textarbeit widmete. Weil die Studierenden darin ungenügend geübt sind, muss man diese Schiene besonders fördern, sonst verliert sie sich ständig. Wir stellten Texte in einer Sammlung zusammen, ordneten sie nach Themen, lasen sie vor, mieteten ein Theater und engagierten Schauspieler, welche die Texte auf der Bühne vortrugen. So entstanden «Satzzündungen» für die Entwurfsarbeit, die mit wenigen Worten den Charakter des Projektes erfassen sollten: «Un cocon caché en plein ville». Im Gegensatz zu den Deutschschweizern, die sich mit Texten eher schwer taten, stiessen wir bei den Romands auf eine grosse Liebe zum sprachlichen Ausdruck, zu einer hochartifizialen Sprachartistik.

TH Und das war etwas, was in Wien natürlich nicht ging – es war von Anfang an klar, dass sich dies nicht so realisieren liesse – bei 750 Studierenden im Grundkurs, also etwa 30 Klassen (*lacht*). Die Lausanner Methode blieb einzigartig.

AS Wir passen unsere Methode des sogenannten «synchronen Entwerfens» immer wieder neu den Bedingungen an: dem Ausbildungsstand, den Betreuungskapazitäten und vor allem der Anzahl der Studierenden. In Winterthur, einer Fachhochschule

Ihr müsst sehr flexibel reagieren, wenn ihr 750 Studierenden im Grundstudium gegenübersteht. Erfindet ihr eure Methode immer wieder neu?

mit Studierenden, die mehrheitlich aus der Baupraxis stammen, wurde das synchrone Entwerfen erstmals als solches benannt; es ging dort primär um das parallele Bearbeiten von unterschiedlichen Massstäben – um das ständige Springen vom grössten städtebaulichen Massstab zum kleinsten Detail. An der ETH Zürich mutierte die synchrone Projektarbeit zum Springen zwischen den Entwurfsinstrumenten Text, Modell und Zeichnung. In Lausanne konnten wir beide Ansätze zusammenführen und weiter schärfen. Und in Wien schliesslich kann sich unsere Lehrmethode – zwar unter erschwerten Bedingungen aufgrund drastisch hoher Teilnehmerzahlen – über mehrere Semester hinweg entwickeln.

TH Die Frage war, wie man pädagogisch vorgehen könne, damit überhaupt etwas ankommt? Der Einstieg geschieht über die Vorlesung – im Audimax: Wie vermittelt man Inhalte, noch dazu bei dieser sehr gemischten Zuhörerschaft, viele aus dem Osten mit mangelnden Fremdsprachenkenntnissen? Der Weg führt wieder über eine Bipolarität, diesmal über das möglichst genaue Sprechen über Architektur und das laufende Skizzieren durch die Studenten. Später, nach den Prüfungen, gibt es immer wieder positive Rückmeldungen, wie: *«Ich möchte mich vielmals bedanken für den Hinweis, dass man zeichnen soll, denn so konnte ich mir die Bauten und Konstruktionen später auch merken.»*

AS Mit unserer Biografie vor Augen, kann man sich fragen, weshalb wir eigentlich fast alle vier Jahre die Hochschule wechseln ...

Könnte man sich fragen, ja.

AS Dem ist nicht so, weil es uns irgendwo nicht gefallen hätte, sondern weil wir genau diese Modifikationen der Lehrmethode unter sehr unterschiedlichen Bedingungen als Herausforderung betrachtet haben. Im Laufe der Zeit konnten wir uns

20

wertvolle Kenntnisse, Erfahrungen und Strategien aneignen. So, wie wir auf der Basis einer entwerferischen Grundhaltung im Büro verschiedene Häuser projektieren, planen wir an den Hochschulen verschiedene Lehrhäuser. Der Kern bleibt immer derselbe, das Vermitteln einer Gleichzeitigkeit von Denken und Handeln – in der stufenweisen Aneignung der Komplexität, der wir in unserem Beruf gerecht werden müssen.

Es gibt fast keinen Bautypus, den ihr nicht schon bewältigt habt – Kinos, Spitäler, Amtshäuser, Rundfunkhäuser...

AS Wohnbauten, (*lacht*)
Kuhställe...

Schulhäuser ...

TH Gerichtsgebäude...

Man sieht, vom Spital bis zur Kirche, von der Geburt bis zur Abdankung, habt ihr euch mit fast allen Aspekten des menschlichen Lebens befasst.

AS Das ist es eigentlich, was mich am Beruf als Architektin interessiert. Es ist nicht nur die Freude am Raum als Abstraktum, an der Form als Skulptur. Der Beruf fasziniert mich, weil er uns in die Tiefen des Lebens hineinschauen lässt, und zwar in alle Aspekte, sehr detailliert. Weil wir uns ständig mit allen unterschiedlichen Funktionen und Aspekten – samt ihren geschichtlichen Hintergründen – tief auseinandersetzen müssen. Am Schluss verstehe ich meine Arbeit als ein Forschen über das Leben, die Existenz, das menschliche Dasein.



Brandhaus—Zürich-Opfikon, 2011





Sommerhaus—Thurgau, 2007





Bundesverwaltungsgericht — St. Gallen, 2012



Gibt es da Gemeinsamkeiten?
Oder ist jedes Gebäude wieder ein
Fall für sich, bei dem ihr von Grund
auf neu beginnt?

AS Das Verbindende, teils klarer, teils unterschwelliger, ist sicher unser Interesse am Ausdruck der Konstruktion, der aus den Bedingungen der jeweiligen Bauweise hervorgeht. Uns interessiert es, die Potenziale der verschiedenen Bauweisen auszuloten, das Materialtypische aus ihnen herauszukitzeln.

TH Es gibt ja auch immer diese konstruktive Logik in Kombination mit dem Material und dem Ausdruck. Man sucht den Ausdruck mit den Mitteln der Konstruktion, und diese hat wiederum sehr viel mit dem Nutzen zu tun. Vitruv brachte das auf die denkbar einfachste Formel. Es entspricht einem Grundbedürfnis des Menschen, einen Raum zu schaffen. Damit fängt es an, das ist gewissermassen die Bestellung. Diesen Raum gilt es zu bauen, das ist unsere Aufgabe, und dafür zu sorgen, dass er hält, dass er nützlich ist, dass er schön ist.

AS Bei einem Holzbau wie der Kantonsschule Wil ist das etwa in der additiven Fügungslogik gut sichtbar, bei einem verkleideten Massivbau, wie dem Kino RiffRaff in Zürich, etwas weniger. Aber auch dort gibt es die Thematik grosser Spannweiten in Form von abgehängten Scheiben, die aus der Logik der Konstruktion hervorgeht. Für uns ist es immer das Ziel, für den Charakter der Bauweise oder der Materialität einen adäquaten Ausdruck zu finden und die innere Atmosphäre daraus zu schöpfen.

Und im Idealfall gelingt ein Bau, wenn all das zusammenkommt.

Was ist euer Idealfall? Von welchem
Gebäude würdet ihr sagen, es ist
wirklich gelungen?

TH Ja, wo ist es gelungen? Nehmen wir zum Beispiel dieses Häuschen am Weiher. Auch da war es ein Versuch, eine Konstruktion zu entwickeln, die dann Form wird. Das Besondere bei jenem Haus war, dass es um einen Holzbau ging, da beim Holzbau die Konstruktion in der Regel stärker prägend ist. Dazu kam, dass

24

das Ganze auf einem Moorgrund stand, der wenig Gewicht tragen konnte, es musste leicht sein. Mit dem leichten Holzbau kann man auch Atmosphäre erzeugen. Und plötzlich gelingt es, dass es mit Hilfe von Stützen und Trägern zu Form und Ausdruck wird. Aber zu behaupten, dieser Ausdruck leite sich rein aus der Konstruktion ab, wäre vielleicht doch ein bisschen vermessen... Manchmal wird die Konstruktion auch ein bisschen benutzt. Doch wenn die Form am Schluss sprechend wird, dann wird vielleicht auch verziehen, dass man sich auch einmal *da hindurch gekratzt hat (er versucht sich hinter dem Hals durch an der entgegengesetzten Schulter zu kratzen)*... In jenem Fall ist es vermutlich gelungen, denn viele Leute sprechen uns darauf an, und sie sind ja der eigentliche Gradmesser. Das gelingt bei einigen Bauten und bei anderen vielleicht ein bisschen weniger.

AS Die Betrachter, etwa Fotografen, sprechen oft auf sehr äussere, formale Aspekte in unseren Werken an. Eine etwas bittere Erkenntnis, denn Raum ist auf den schnellen Bildern, die uns heute in den Medien entgegenblinken, nur sehr schwer erfassbar. Ideal wäre für uns die Vorstellung, dass jeder Mensch ohne konkrete Vorbildung gute Architektur in ihrer Vielschichtigkeit wahrnehmen kann. Doch diese «natürliche» Wahrnehmung des Betrachters wird heute – durch die rasante mediale Bilderflut und den Starkult – zunehmend deformiert.

Im Sinne einer Entdifferenzierung ...

AS Ja, eine Entdifferenzierung. Dadurch bleiben viele an dem hängen, was eigentlich untergeordnet, sekundär ist. Das finde

ich schade. Im Grunde sind doch die wirklich gelungenen Bauten jene, bei denen die Form nicht nur für sich spricht, sondern mit dem Raum und der Konstruktion in Einklang kommt und dadurch eine tiefe, berührende Wirkung erzeugt. Doch diesen Raumcharakter erfassen und vermitteln zu wollen, erweist sich als zunehmend schwierig. Wir leben in einer sehr formbetonten Zeit. Über Raum zu sprechen ist eine Herausforderung – teilweise schon unter Architekten, mehr aber noch in der Öffentlichkeit. Es fehlt oft das Vokabular.

Und dennoch gibt es doch dieses Wohlbefinden, dieses ganz primäre Wohlgefühl, in einem Raum zu sein, den man mag.

TH Ja, die Räume sind sehr wichtig, und das Wohlbefinden in ihnen muss man erleben. Da stellt sich eben auch ein Problem der Vermittlung. Beispielsweise das Bundesverwaltungsgericht, das wir 2012 einweihen konnten. Üblicherweise bleibt es Normalsterblichen verschlossen. Da kommt man gar nicht rein. Also können die meisten das Gebäude nicht von innen wahrnehmen, sondern sehen es nur von aussen, fertig.

Zum Thema Forschung, eine der Säulen eurer beruflichen Tätigkeit. Könnt ihr etwas zum Stellenwert der Forschung in eurer Arbeit sagen?

AS Für uns bedeutet Architekturforschung die Auseinandersetzung mit der Erzeugung von Wirkung: den Inhalten nachzugehen, zu schauen, wie Raumwirkung, Gestaltwirkung entsteht. Diese zu reflektieren, um damit auch die eigene Tätigkeit besser erfassen und kontrollieren zu können. Mindestens war dies der Grund, weshalb ich lange Jahre über den bis dato unbekanntem Mailänder Architekten Luigi Caccia Dominioni geforscht habe. Im mündlichen Austausch war er schwer zugänglich, was mich gezwungen hat, seine entwerferische Haltung und damit seine Entscheidungsfindung über das rückwärts Aufschlüsseln seiner

25

Bauten zu erschliessen – eigentlich eine Umkehrung des Prozesses, den wir sonst als entwerfende Architekten selber vollziehen.

TH Da muss ich noch einmal auf die Textarbeit zu sprechen kommen. Es gibt heute Architekten, die viel Bücherstudium betreiben und alte Bauten ansehen. Zu Beginn meines Studiums Ende der 1970er-Jahre wurde eine andere Haltung vermittelt. Aufgrund einer falsch verstandenen Moderne sagte man, die alten Bauten seien für die moderne Architektur ohne Bedeutung, alles, was vor 1920 entstand, sei irrelevant. Bis in die 1960er- und 70er-Jahre wurde das oft so gelehrt. Und nicht nur das, ich glaube, dass die meisten Architekten beispielsweise einen Barockraum kaum wirklich verstehen und aus ihm etwas lernen können. Das liegt wohl daran, dass sie von dieser «nicht mehr zeitgemässen» Bauweise überfordert sind. Ich will das nicht abwerten, aber es scheint so. Gleich verhält es sich mit den historischen Kirchenbauten. Man kann sie als historischen Fundus nicht nutzen, um auf heutige Bauten zu kommen.

AS Wieso nicht? Das ist mir nun echt neu – das würde ich nicht so pessimistisch sehen...

TH Wenn die Form zu direkt präsent ist, kann sie etwas verstellen und man kann damit wenig anfangen. Doch es gibt die Möglichkeit, Inhalte umzuformen. In der strukturellen Beschreibung eines historischen Baus fällt vieles weg, so etwa die ganze Ornamentik, der gesamte Bereich, der der damaligen Zeit verhaftet ist. Stellen wir uns vor, jemand beschreibt einen bestimmten Raum, zum Beispiel eine barocke Kirche, oder er

nimmt einen literarischen Text: «Hoch oben durch die Fenster wallte ein Sonnenstrom herein, und setzte den ruhig erhabenen Raum in warmes Feuer», wie es in einer von Stifters Erzählungen heisst (*Das alte Siegel*, 1843). Durch die Formulierung wird Erkenntnis möglich. Das wäre eine analoge Übertragung mittels Sprache, die anschliessend eine Rückübertragung in zeitgemässe Architekturformen zulässt. Das ist etwas Spannendes – sozusagen eine Übersetzungstätigkeit, hin und wieder zurück, die eine Weiterbeschäftigung zulässt, ja überhaupt erst ermöglicht. Ein Aspekt, den ich in der Forschung gelernt habe.

Traditionen leben weiter, allerdings sind ihre Einflüsse oft nur indirekt spürbar.

AS Ja, aus derselben geschichtlichen Tradition heraus ergeben sich die möglichen Regelwerke und Kombinationen, ebenso wie die bewussten Abweichungen davon. Sie umreissen unseren Spielraum. Es liegt in meiner Hand, ja es ist sogar meine Aufgabe, an dieser Geschichte bewusst und individuell weiterzuschreiben, sie also interpretierend weiterzuentwickeln, dabei aber auch die kollektiven Verbindlichkeiten zu respektieren und lesbar zu machen.

Von der dänischen Lyrikerin Inger Christensen gibt es einen strahlenden Text zum Wesen der Schönheit und zur Qualität von Literatur, der vielleicht auch auf die Architektur anwendbar ist. Der Titel lautet «Der Geheimniszustand»: «Wenn das Gedicht gut ist, haben die Worte so viel Energie, dass auch die schwersten Themen schweben können; wenn das Gedicht schlecht ist, beschwert es nicht nur alles, was der Leser hineinzulegen versucht, sondern auch sich selbst. Es gibt keine sicheren Methoden dafür, zu entscheiden, ob ein Gedicht schön oder banal, gut oder schlecht ist. Das Beste, was man in der Praxis tun kann, ist, die Mengen von Gedichten zu lesen, die von anderen geschrieben sind; aber auch wirklich die Gedichte zu lesen, die man selber schreibt, das heisst, sie die ganze Zeit, während man sie schreibt, umzuschreiben, bis sie zuletzt irgendein Licht zurückwerfen, irgendeine Einsicht, so als wären sie von anderen, von einem anderen geschrieben.»

26

TH Man könnte die gotischen Gewölbe so erklären, dass die Steine fliegen... Und das ist schön: «als wäre das Gedicht von einem anderen geschrieben» – die Gültigkeit, das Überindividuelle, was ja auch für die Architektur richtig wäre... ein anzustrebender Zustand.

AS Die Arbeitsweise des Lyrikers und die unsere unterscheiden sich sicher sehr. In der Architektur haben wir viel mehr Mittel, die wir ineinander hineinwirken lassen können: das Modell, die Skizze, den Computerplan, die Baustelle. Es ist eine Vielfalt von Instrumenten, die wir irgendwie zusammenführen müssen, und ich frage mich oft, wie das eigentlich möglich ist. Dazu die unzähligen verschiedenen Akteure: Bauherren, Mitarbeiter, Fachplaner, Spezialisten, Ämter usw. Beim Schreiben hingegen ist man allein. Aus diesem Grund bin ich an einer Formulierung hängengeblieben zur Frage, wie man es eigentlich in unserem Metier schafft, den «Text die ganze Zeit umzuschreiben», bis zuletzt der Plan, der Bau «ein Licht zurückwirft, irgendeine Einsicht, so als wäre sie von anderen, von einem anderen geschrieben» – entworfen?

Wie schafft man das eigentlich?

Ja, wie schafft ihr das eigentlich?

Kommt hinzu, dass ihr im Gegensatz zu Inger Christensen einen Termin einhalten müsst, der irgendwann abläuft – obwohl ja, wie Thomas Haslers erster Lehrmeister sagen würde, auch nächstes Jahr wieder Weihnachten ist...



27

Gibt es den Moment, wo man sagen kann, «Jetzt haben wirs!»?

Kennt ihr kein Beispiel, wo ihr hättet sagen können, jetzt wären wir bereit, morgen können wir starten, doch leider ist der Baubeginn erst auf ein halbes Jahr später terminiert?

Der Bezug zur Tradition ist nicht bei allen zeitgenössischen Architekten eine Selbstverständlichkeit. Versuchen wir deshalb ein Spiel: Ich nenne euch einige Namen und bitte um Stichworte zu ihnen. –

TH Nein, nein – der Vorteil beim Bauen ist, dass es irgendwann der Bau selbst ist, der den Takt angibt. Und dann weisst du, was du zu tun hast. Und hin und wieder passiert es, dass du «kurz vor Weihnachten» noch etwas änderst.

TH Bei dem wir schon alles wissen? Nein, nie.

AS Hm... (*schüttelt den Kopf*). Man kann immer jedes Detail noch verbessern, bis das Beil – oder der Hammer – auf der Baustelle fällt. Aber diese Frage nach dem Wie – wir müssten ja eigentlich ganz genau wissen, wie dieser Prozess funktioniert, wir haben doch 20 Jahre Übung darin. Aber wenn ich ihn beschreiben müsste – schön, wie Inger Christensen dies tut –, es käme einer Forschungsarbeit gleich, in Worte zu fassen, was dabei vorgeht.

TH Es ist eine Wolke, irgendwie musst du sie konkretisieren, und diese Konkretisierung geschieht nicht wie eins, zwei, drei, vier, fünf..., sondern in diesem Wolkenraum drin, und so wird das Bild immer schärfer – ein dreidimensionales Gebilde, das schrittweise Gestalt annimmt. Du musst einfach merken, wo du es schärfen musst – nicht nur an einer unteren Ecke und oben bleibt alles wolkig. Alles muss ins Gleichgewicht kommen, damit du keine bösen Überraschungen erlebst. Das ist der Entwurfsprozess.

28

Frank O. Gehry?

AS Der Bilbao-Effekt. Globalisierung. Schade, ein grosser Verlust für den kulturellen Reichtum. Unser Anliegen wäre es, aus dem Lokalen zu schöpfen. Wir möchten der Globalisierung, und damit der Langeweile, gerne etwas Attraktives entgegenhalten: das Spezifische, das Einmalige.

Peter Märkli?

AS Erstens beeindruckend in der Bescheidenheit der Darstellung seiner eigenen Entwicklung als Architekt, nämlich, «Zuerst habe ich *einen* Raum gebaut, dann zwei, dann drei...», ein schönes Bild unseres Handwerkes – nicht alles gleichzeitig können wollen, und wissen, nicht alles zu wissen. Zweitens sein kontinuierliches Spiel auf der Klaviatur der architektonischen Grammatik, auch wenn es eine völlig subjektive Interpretation dieser Grammatik ist.

Coop Himmelb(l)au?

TH Entstanden aus der Kunst der Provokation, die im Marketing endet. «Architektur muss brennen, Architektur muss wehtun, Architektur muss schneiden», das sind ihre Worte, aber eigentlich geht es um – Marketing. Eigentlich ein Missbrauch der Sprache, wenn Worte dazu herhalten müssen, der Provokation ein Mäntelchen zu verleihen. Die Begriffe werden für ganze Generationen gepachtet. Provokation patentiert!

Jean Nouvel?

AS Im Gegensatz dazu, eine starke Marke.

Peter Zumthor?

AS Langsamkeit, in einem schönen Sinn. Solidität. Tiefgang.

TH ... ein Inszenator von Atmosphäre ...
AS ... ein Krieger für Atmosphäre! Fast (*lacht*).

Tadao Ando?

AS Ein Sesam. Was man auf den Bildern sieht, ist vielversprechend, und man hofft, dass einen die Realität ebenso berührt. Sesam: einer der wenigen, der es schafft, zu widerlegen, was wir über die Unmöglichkeit gesagt haben, Raum mit Fotografie darzustellen.

TH Raumikone, Materialikone ...

Herzog & de Meuron?

TH Ein unendliches Feuerwerk – und ein immer grösseres Feuerwerk. Eine Erinnerung an einen «quatorze juillet» vor Jahren: Wir waren in Nizza, es gab ein grosses Feuerwerk, eindrücklich, eine Rakete nach der anderen, eine halbe Stunde lang, immer grösser, immer grösser ... 40 Minuten, es hörte nicht mehr auf ... Schliesslich die Bemerkung meines kleinen Sohnes, der es nicht mehr aushielt und schlafen gehen wollte: «und nun noch *eine* gute Rakete, dann können sie aufhören ...». (*Alle lachen.*)

Nach dieser kleinen Auflockerung:
Wie verhält ihr euch eigentlich
in eurem Berufsalltag? Ebenso
spielerisch? Seit 25 Jahren
kennt ihr euch und arbeitet in ver-
schiedensten Rollen zusammen.
Welches sind die Voraussetzungen,
dass sich der Elan nicht abnutzt,
dass die gemeinsame Arbeit leben-
dig bleibt?

29

Ihr seid einen langen Weg zusam-
men gegangen ...

AS Wir haben einen regelmässigen Austausch, sind sehr verschieden, ergänzen uns dadurch gut, aber selbstverständlich streiten wir auch. Damit wir überhaupt gemeinsam operieren können, müssen wir uns immer auch über psychologische Momente austauschen. Es geht nicht nur um Bauten, es geht auch darum, wie man miteinander verfährt, wie man sich gegenseitig nährt ... Ich erinnere mich nicht, dass wir uns einmal nicht getraut hätten, etwas zu fragen. Ich bin ein Mensch, der alles in Frage stellt, auch zwischen uns. Alles, immer wieder von Neuem. Das ist manchmal mühsam, nicht, Thomas?

TH Ja. Ist aber auch gut! Ich bin kein Oberflächler, aber manchmal (*lacht*) ist mir die Oberfläche auch recht ... Es gelingt aber selten!

AS Was man zu unserer Kooperation vielleicht noch ergänzen könnte und was dann den Bogen zum Anfang schlagen würde: Innerhalb der komplexen Strukturen eines grossen Büros wird die Sprache wieder zu einem ganz wichtigen Mittel. Wir können heute ja nicht mehr zu zweit alles selber zeichnen, entwerfen und skizzieren, wie wir das zu Beginn getan haben. Da kommt uns die bildhafte Sprache als zentrierendes Mittel im kommunikativen Austausch zu Gute. Sie kann – exakt wie in der Lehre – auch in der Praxis als Entwurfsmotor genutzt werden. Wie sich die Arbeit der Studierenden um einen Satz dreht, versammeln wir unsere Teammitglieder oft um verbale Konstrukte. Diese können eine grosse Bedeutung für den gemeinsamen Findungsprozess erlangen: Alle können miteinander an einem gemeinsamen Thema arbeiten.

Von daher sind unsere Standbeine wirklich synergetisch: Lehren, Forschen und Bauen. Das Wichtigste für uns beide ist jedoch der gegenseitige Respekt. Es bedeutet Arbeit, diesen Respekt ständig lebendig zu erhalten, weil wir ja auch ganz unterschiedliche Herkünfte, Neigungen, Charaktere, Umgangsweisen, Denkweisen, Lebensphilosophien haben. Aber daneben gibt es auch ganz viele Gemeinsamkeiten – wir müssen über die Gemeinsamkeiten reden und über die Differenzen.

TH Über Gemeinsamkeiten reden wir oft nicht einmal... die bilden einfach die Voraussetzung.

Zum Schluss ein kurzer Ausblick.

Habt ihr eine Ahnung, wo ihr in zehn Jahren stehen werdet? Gibt es wichtige Projekte, Ideen, die bisher zu kurz gekommen sind, auf die ihr neugierig seid?

TH Wir gehen nicht wirklich strategisch vor, im Sinne von: ich mache dieses und verzichte auf jenes; jenes würde mir schaden, dieses nützt mir. Wenn wir aber zu entscheiden haben zwischen Qualität und Nicht-Qualität, dann wissen wir, was wir zu tun haben.

AS Wir haben beide nie irgendeine «Karriere» im Kopf gehabt. Wir hätten uns im Traum nie vorstellen können, eines Tages aufzuwachen und 60 Mitarbeiter zu haben. Zu zweit haben wir angefangen, unten im Kämmerchen, und waren glücklich. Es hat sich alles einfach so ergeben. Wir haben stets versucht, an dem, woran wir arbeiteten, Freude zu haben, und das, was uns weniger Freude machte, nach Möglichkeit liegen zu lassen. Die Tatsache, stets drei – auch ökonomische – Standbeine zu haben, nämlich neben dem Büro das Lehren und das Schreiben, hat uns grosse Freiheit in unseren Entscheiden gegeben, eine sehr wertvolle Unabhängigkeit. Auch in dieser Hinsicht hat sich dieses Dreibein bewährt.

30

TH Ich möchte die Frage nach der Planung noch von einer anderen Seite her beantworten. Es gibt ja nicht nur die Planung, es gibt auch die täglichen Zwänge, die Notwendigkeiten... Du hast also ein Projekt, zu dem du ständig schauen, dessen klare Struktur du bewahren musst. Mit dem Entwurf scheint das Projekt zwar definiert, doch jetzt musst du es pflegen, musst dauernd schauen, dass es niemand verwässert. Man muss den Entwurf hüten. Rings herum, all diese vielen Leute mit spezifischen Kenntnissen und guten Absichten, die um den Plan herumschleichen und ihn zerstückeln könnten – die musst du fernhalten, besonders wichtig natürlich, bei langwierigen und grossen Projekten. Aber eine Strategie?

Vielleicht eher eine Mission...

AS Meine Strategie ist es, Freude zu haben (*lacht*). Endlich haben wir eine Differenz gefunden! Aber nochmals zurück zu dir, Thomas: Was würdest denn du dir wünschen für die Zukunft?

TH Hmm... irgendwo ist man ja auch ein wenig Weltverbesserer und hat ein Sendungsbewusstsein. In Büchners Novelle *Lenz* heisst es sinngemäss, Gott habe die Welt wohl gemacht, wie sie sein solle, und unser einziges Bestreben müsse deshalb sein, ihm ein wenig nachzuschaffen. Also muss der Berufsmann weiter dazu beitragen, und das beschäftigt mich. Wir sind momentan auch mit städtebaulichen Fragen befasst, und auch da habe ich das Gefühl, dass ich etwas hüten muss.

Schützen, hüten, bewahren ...

TH ... und verbessern. Hüten vor der Ignoranz der Technokraten beispielsweise ... zehn Jahre ... ein Mandat für zehn Jahre, um die Umwelt in eine gute Bahn zu lenken, ohne dass sie ständig von Technokraten bedroht wird, das wäre mein Wunsch.

AS Was für ein schöner Wunsch, etwas zu hüten. Und mein Wunsch wäre es, etwas weiterzugeben, das ich einmal bekommen habe!

Vielen Dank, das ist ein schöner, freundlicher Schluss.

Beat Schläpfer

Geb. 1952, Germanist und Historiker. Langjährige Tätigkeit als Dramaturg am Schauspielhaus Zürich. Sein Büro «Kulturelle Konzepte» in Zürich konzipiert und realisiert seit 1994 kulturelle Veranstaltungen und Symposien zu Fragen der Kultur, publiziert zu kulturellen und künstlerischen Themen und berät kulturelle Institutionen in Organisationsfragen. Seit 2000 leitet Beat Schläpfer den MAS Kulturmanagement Praxis an der Hochschule Luzern – Design & Kunst.

Astrid Stauffer

Geb. 1963 in Lausanne, lebt in Zürich. 1989 Diplom als Architektin an der ETH Zürich. Mitarbeit im Büro Meili, Peter in Zürich. Seit 1994 eigenes Büro mit Thomas Hasler in Frauenfeld. 1995–96 Assistentin am Lehrstuhl von Prof. Flora Ruchat, dann Dozentin und Leiterin des Zentrums Konstruktives Entwerfen an der Zürcher Hochschule Winterthur. 2002–04 gemeinsam mit Thomas Hasler Gastdozentin für Architektur an der ETH Zürich, ab 2007 Professorin an der ETH Lausanne und seit 2011 Professorin an der TU Wien. Seit 2009 Präsidentin der Redaktionskommission von *Werk, Bauen + Wohnen*, seit 2014 Mitglied des Baukollegiums der Stadt Zürich. Publiziert u. a. zum Werk des Mailänder Architekten Luigi Caccia Dominioni.

Thomas Hasler

Geb. 1957 im Kanton Thurgau, lebt in Frauenfeld. 1974–85 Grundausbildung (Schreinerlehre, Fachhochschulstudium). 1989 Diplom als Architekt an der ETH Zürich. Mitarbeit im Büro von Prof. Bruno Reichlin, Assistent bei Eraldo Consolascio an der ETHZ. 1990–97 Dissertation über Rudolf Schwarz an der ETHZ, parallel Unterrichtsassistenz bei Marcel Meili und Markus Peter an der ETHZ. Seit 1994 eigenes Büro mit Astrid Stauffer in Frauenfeld. 1999–2000 Gastprofessor an der Université de Genève. 2002–04 gemeinsam mit Astrid Stauffer Gastdozent für Architektur an der ETH Zürich, ab 2007 Professor an der ETH Lausanne und seit 2011 Professor an der TU Wien. Publiziert u. a. zum Werk des deutschen Kirchenbauers Rudolf Schwarz.

Realisierte Bauten (Auszug)

- 2002 Kantonsschule Wil (Holzbau)
- 2002 KinoBar RiffRaff, Zürich (mit Meili, Peter)
- 2005 Stadthaus + Medienzentrum SRG, Chur
- 2005 Milchviehstall, Kalchrain
- 2007 Sommerhaus im Thurgau
- 2011 Brandhaus, Zürich-Opfikon
- 2012 Bundesverwaltungsgericht, St. Gallen
- 2013 Kant. Regierungsgebäude, Frauenfeld
- 2014 KinoBar Houdini, Zürich
- 2015 Fachstellenhaus, Arenenberg

Publikationen (Auszug)

Thomas Hasler, *Architektur als Ausdruck – Rudolf Schwarz*, gta-Verlag, Zürich / Gebr. Mann Verlag, Berlin 2000

Kantonsschule Wil – ein Holzbauwerk, Verlag Niggli, 2004

Stauffer & Hasler Architekten, *Thesen, Methoden, Bauten*, Verlag Niggli, 2009

LABEX – l'Atelier Stauffer & Hasler à l'Institut d'Architecture de l'EPF de Lausanne, 2011

Bundesverwaltungsgericht – Bauen für die Justiz, Verlag Niggli, 2012

Astrid Stauffer, «Luigi Caccia Dominioni – Zum 100. Geburtstag», kuratierte Sondernummer, *Werk, Bauen + Wohnen* 12, 2013



WALLERS



«Mich hat immer Fotografie interessiert,
die sich hart an der Realität reibt»

Martin Jaeggi im Gespräch mit
Urs Stahel

Urs Stahel hat die fotografische Kultur der Schweiz nachhaltig geprägt und mit seinen Ausstellungen auch grosse internationale Anerkennung gefunden. Schon in seinen Anfängen als freischaffender Kunstkritiker und Kurator wandte er sein Augenmerk immer wieder der Fotografie zu. 1993 gründete er zusammen mit dem Verleger Walter Keller und dem Kulturunternehmer George Reinhart das Fotomuseum Winterthur, das er 20 Jahre lang als Direktor führte. Seit zwei Jahren geht er als freier Kurator, Autor und Dozent neue Wege.

34

Martin Jaeggi: Die meisten Leute kennen dich als Mitbegründer und Direktor des Fotomuseums Winterthur. Seit zwei Jahren bist du nun nicht mehr am Fotomuseum Winterthur – was machst du heute?

Zu welchem Thema?

Urs Stahel: Ich unterrichte einerseits Fototheorie und -geschichte an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK), ich bin da für ein kleines Pensum angestellt. Dann war ich letztes Jahr Gastdozent an der Universität Zürich mit einer umfangreichen Vorlesungsreihe und einem Seminar.

Das Thema, das ich mir gegeben hatte, war «Vom Krieg der Körper zum Reich der Zeichen – Fotografie 1950 bis 2000». Ich untersuchte den enormen Einfluss des Zweiten Weltkriegs auf die Fotografie und Kunst der 1950er- und frühen 1960er-Jahre, der nach wie vor nicht ausreichend erforscht ist, wie ich meine. Das Seminar beschäftigte sich mit Industriefotografie. Das bringt mich zum zweiten Teil meiner gegenwärtigen Arbeit: Ich bin in Bologna an einer neuen Institution tätig, der Manifattura di Arti, Sperimentazione e Tecnologia, kurz MAST, oder deutsch: Manufaktur für Kunst, Experimente und Technologie. Es handelt sich um ein neues Zentrum für Industriekultur am Stadtrand von Bologna, das vor eineinhalb Jahren eröffnet wurde. Die Fondazione MAST wurde, wie auch einige andere Stiftungen, von Isabella Seràgnoli gegründet, einer wohlhabenden Fabrikbesitzerin mit hohem sozialem und philanthropischem Anspruch. Sie will der Jugend mit dieser Institution industrielle Erfindung, Planung, Produktion, Marketing nahebringen, damit Europa nicht ganz zum Dienstleistungskontinent verkommt. Ich bin in einem Teilbereich dieses

Zentrums tätig. Einerseits baue ich eine Industriefotografie-Sammlung auf. Das umfasst Architektur, Städtebau, Maschinen, Produkte, Arbeiter – eben alles, was zur *corporate photography* gehört. Gleichzeitig kuratiere ich dort drei Ausstellungen pro Jahr zum Thema Industriefotografie.

Daneben verfolge ich weitere Ausstellungsprojekte. Eigentlich habe ich mir vorgestellt, dass ich nach meinem Weggang vom Fotomuseum eher «kammermusikalische» Projekte machen würde. Ich hatte die Idee, ein Büro von 100 Quadratmetern zu beziehen, wo ich an zwei Wänden ab und zu ganz besondere Bilder hängen würde – das wären dann meine Ausstellungen, eine Vorstellung, die ich ganz wunderbar fand. Doch zurzeit ist das Gegenteil der Fall: Ich arbeite an einem «symphonischen», nachgerade gigantischen Projekt in Deutschland, einer Biennale in drei Städten – Ludwigshafen, Mannheim und Heidelberg – und sieben Museen, mit einer Ausstellungsfläche von insgesamt 4'000 Quadratmetern. Das entspricht nicht ganz diesen 100 Quadratmetern, die mir vorschwebten. Die Ausstellung eröffnet im September 2015, ich bin mit Volldampf an der Arbeit. Dennoch, es macht mir unglaublich Spass, auch weil ich glaube, dass ich ein gutes Thema entwickelt habe.

Wie lautet das Thema dieser Ausstellung?

Ich nenne es «7P – 7 Places, 7 Precarious Fields». Das umfasst Themen wie Kommunikation und Kontrolle, Wissen und Macht, Gewalt und Zerstörung, Geld und Gier. Ich versuche – entgegen dem gegenwärtigen Trend der Fotografie, wie die Malerei zusehends selbstreferenzieller zu werden –, wieder die ursprüngliche Aufgabe der Fotografie, sich den Realitäten der Gegenwart zu stellen, ins Zentrum zu rücken. Aber nicht in der Art und Weise der klassischen Reportagefotografie, die mit dem Zeigefinger auf

35

Dinge hinweist und meint, damit auch gleich das Problem gelöst zu haben. Es geht mir vielmehr darum, die Konfliktfelder der Welt ins Auge zu fassen. Ich möchte Fotografen und Fotografinnen zeigen, die in solchen Feldern *arbeiten* – im Gegensatz zu jenen, die diese bloss ablichten.

Daneben schreibe ich auch regelmässig. Damit habe ich das Wesentliche aufgeführt: Ich schreibe, kuratiere, halte Vorträge und unterrichte regelmässig an der ZHdK. Es ist also eingetroffen, was ich hoffte: Ich arbeite als Einzelgänger in dem Feld, in dem ich tatsächlich Experte bin, und gehe dabei neue Wege. Ich pendle nicht mehr sieben Tage in der Woche von Zürich nach Winterthur, sondern fahre nach Bologna, Mannheim, Paris, oder werde zu einem Vortrag nach Indien oder São Paulo eingeladen. Für mich persönlich war es der absolut richtige Entscheid, das Fotomuseum Winterthur, quasi das eigene Kind, nach 20 Jahren aktiv zu verlassen, noch im Vollbesitz der eigenen Kräfte, um etwas Neues anzufangen – so grossartig diese Jahre auch waren. Irgendwann wurde mir die Vorstellung fast unerträglich, im Fotomuseum auf meine Pensionierung zu warten, um dann aus einer Institution weggeschoben zu werden, die ich selbst mitbegründet hatte. Es wurde dringlich, vorher wegzugehen, und dieser Weg erweist sich als hoch spannend und beglückend.

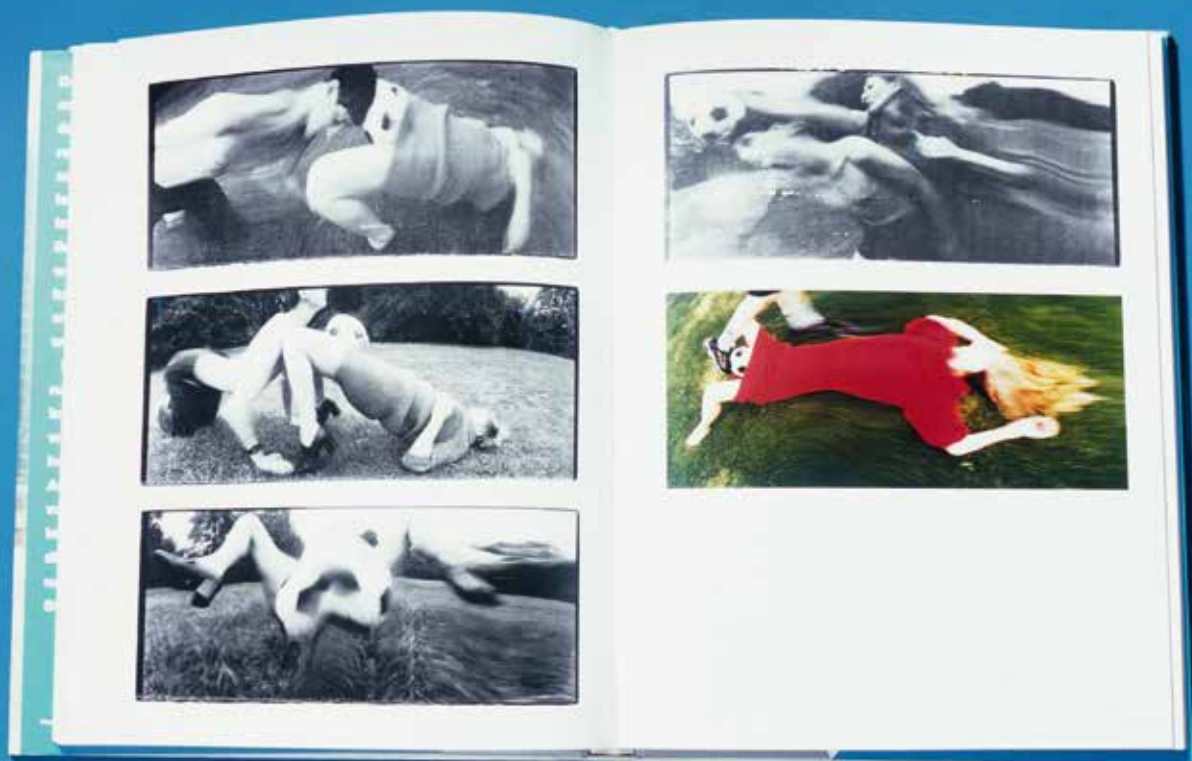
Inwiefern hat sich deine Arbeit qualitativ verändert im Vergleich zu deiner Zeit im Fotomuseum?

Ich habe letzten Sommer zu Hause in Zürich und in einem Haus in Soglio meine Vorlesung für die Uni vorbereitet. Dabei las ich sehr viel theoretische Literatur. Es ist ja eine merkwürdige Situation:



Paul Graham, *New Europe*— Winterthur / Manchester, 1993

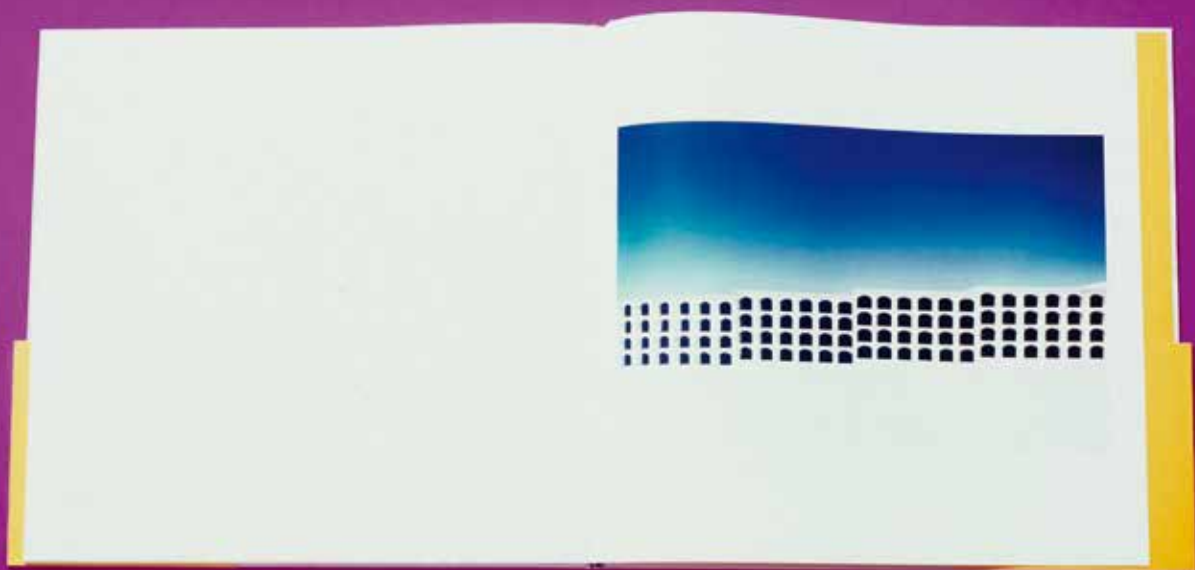
Remake Berlin— Göttingen, 2000





Lewis Baltz, Rule without Exceptions — Zürich / Berlin / New York, 1993

Andreas Gursky, Photographs 1994–1998 — Winterthur, 1998





In den 1970er- und 1980er-Jahren lag kaum Theorie zur Fotografie vor. Es gab eine Handvoll berühmter Bücher – Susan Sontag, Roland Barthes, John Berger – und dann habe ich schon Mühe, ein viertes oder fünftes zu finden. Um 1997/98 hob eine Welle von Fototheorie und -geschichte an, die seither exponentiell gewachsen ist. In dieser Zeit leitete ich jedoch das Fotomuseum, was bedeutete, dass ich zusehends überlastet war, vor allem mit Managementaufgaben, mit der Leitung eines KMU, so dass ich keine Zeit hatte, diese theoretische Schiene zu verfolgen. Manchmal konnte ich etwas herausgreifen, um es für ein Projekt, ganz utilitaristisch, möglichst schnell durchzukämmen. Das wars dann aber auch. Deshalb war es grossartig, letzten Sommer drei Monate lang zu lesen, zu schreiben, zu recherchieren und dazwischen in den Bergen zu wandern. Genau dies wollte ich – eine Rückkehr zu den Inhalten. Ich lese, schaue Dinge an, rede mit Künstlern. Merkwürdigerweise rede ich mit sehr viel mehr Künstlern, seit ich vom Museum weg bin. Damals hatte ich das Gefühl, ich hätte für Atelierbesuche keine Zeit mehr.

Widerspiegelt dies nicht einfach auch, wie sich der Beruf des Museumsdirektors hin zu einer Managerposition entwickelt hat?

Ich glaube, das hängt sehr von der Grösse der Institution ab. 1993 schmissen wir das Fotomuseum mit zweieinhalb Vollzeitstellen. Ich hatte eine administrative rechte Hand, und jemand war zu 50 Prozent für Technik und Aufbau angestellt. In dieser Situation kann man in der Kaffeepause alles besprechen und muss keine formellen Sitzungen abhalten.

Wenn eine Institution jedoch wächst, wenn nach zehn Jahren immer mehr Leute mitarbeiten – und damit hatte ich durchaus meine Schwierigkeiten –, muss alles formalisiert werden, man hält plötzlich täglich und mehrfach Sitzungen ab. Das verstärkt sich mit zunehmender Grösse. Als Direktor des Whitney Museums, des

39

SFMOMA, aber auch schon des Kunsthaus Zürich ist man Lichtjahre von den Inhalten entfernt, weil man nur noch mit der Organisation beschäftigt ist. Bei jemandem wie Adam Weinberg vom Whitney Museum, den ich gut kenne und mit dem ich auch eine Ausstellung gemacht habe, spüre ich, dass es für ihn nicht den Hauch einer Chance gibt, in dieser Funktion überhaupt noch jemals selbst eine Ausstellung zu machen. Je grösser ein Museum, desto mehr ist der Direktor ein Firmendirektor wie jeder andere auch. 200 bis 300 Mitarbeiter müssen geführt werden, man muss Geld auftreiben, täglich Mittag- und Abendessen mit möglichen Sponsoren und Gönnern hinter sich bringen.

Das Fotomuseum Winterthur hat nicht diese Grösse, aber seine Entwicklung von 1993 bis zur Eröffnung des Fotozentrums 2013, vom Minimuseum, das mit zweieinhalb Vollzeitstellen funktionierte, zum Betrieb mit 12 bis 13 Festangestellten, mit 30 Leuten bei einem Jahresessen, hat meinen Job komplett verändert. Letztlich war mir natürlich die Pioniersituation näher als die Leitung eines KMU. Auch in dieser Hinsicht war mein Weggang der richtige Entscheid, auch wenn es eine Weile dauerte, bis ich ihn gefällt habe.

Mit anderen Worten, das Fotomuseum ist dir zu gross geworden.

Das greift zu kurz. Es ist gross geworden, aber ich war auch 20 Jahre lang dabei. Das ist ein bedeutender Lebensabschnitt, bei dem sich irgendwann die Frage stellt: Wars das in meinem Leben? Oder wage ich es, mit 60 nochmals neu anzufangen?

Wie hat sich in den 20 Jahren, in denen du das Fotomuseum geleitet hast, die Fotografie verändert?

Enorm, glaube ich. Als wir 1993 das Fotomuseum eröffneten, fragten uns viele, was das denn überhaupt sei, ein Fotomuseum. Die Leute hatten das Gefühl, wir würden Fotoapparate ausstellen und hätten vielleicht eine Dunkelkammer im Keller, wo man in Workshops das Vergrössern lernen könne. Die Vorstellung, Fotografie in einem Museum auszustellen, wirkte anfänglich befremdlich. Am Beispiel der Eröffnungsausstellung – meine Wahl von Paul Graham war programmatisch als Plädoyer für eine stärker konzeptualisierte Form des Fotografierens draussen in der Welt angedacht – kann ich dir eine zweite Antwort geben: Schon an der Vernissage wurde ich von Leuten angemacht, was das für eine Schnapsidee sei, diesen Fotografen auszustellen. Als an einem Samstagnachmittag die gewerblichen Fotografen aus Zürich, nach einem ausgiebigen Mittagessen mit Weisswein leicht angeheitert, durch die Ausstellung gingen, haben sie nur moniert, dass hier der Kodakfarbkeil nicht berücksichtigt sei, dass die Schärfe nicht stimme, all diese technischen Vorbehalte. In der Deutschschweiz, in Zürich, gab es damals nur ein sehr spärlich entwickeltes Bewusstsein für ein erweitertes Verständnis von Fotografie, die grosse Liebe zur reportierenden Schwarz-Weiss-Fotografie war weiterhin vorherrschend. Mir wurde gesagt: «Aber Sie zeigen doch sicher keine Farbfotografien?!» Wir kennen den Skandal, den die Eggleston-Ausstellung im New Yorker Museum of Modern Art in den 1970er-Jahren auslöste, 20 Jahre später war das in Zürich immer noch ein Thema.

1990 kuratierte ich zusammen mit Martin Heller die Ausstellung «Wichtige Bilder» im Museum für Gestaltung in Zürich, die mit einer Ausstellung der Fotoagentur Magnum im Kunsthaus Zürich überlappte. Ein Kritiker veröffentlichte in der Weltwoche einen Artikel über die beiden Ausstellungen unter dem Titel «Grösser

40

als Magnum ist keine Fotografie». Drei der vier Spalten, die er zur Verfügung hatte, füllte eine Abrechnung mit «Wichtige Bilder», die vierte widmete er einer Apotheose von Magnum, den Abenteuerfotografen, die in die unzugänglichsten Winkel der Welt reisen, in die man nur unter Führung von Einheimischen und unter Einsatz der letzten mentalen, psychischen und körperlichen Kräfte gelangen kann – und dies alles nur, um das aufregende Bild einer fremden Welt in unsere Stube zu bringen. Obwohl das Fernsehen diese Aufgabe seit den 1970er-Jahren übernommen hat, war dies 1990 immer noch die am weitesten verbreitete Idee von Fotografie. In den vergangenen 20 Jahren hat sich dies ziemlich stark verändert.

Bist du sicher? Ich sehe hier durchaus eine gewisse Resistenz...

Dein ketzerischer Einwurf ist berechtigt. Es hat sich vieles verändert. Es gibt aber weiterhin schwarz-weiss produzierende Fotografen, die, heute manchmal auch in Farbe, eine recht einfache Vorstellung des Verhältnisses von Bild und Welt hegen. Gleichwohl ist die Produktion anderer Arten von Bildern, auch im Schnittbereich mit der Kunst, sehr stark weitergetrieben worden. Eines kann man sicher sagen: Es gibt heute sehr viel mehr interessante Arbeiten, die sich auch mit der Bildproduktion selbst beschäftigen, mit der Frage nach der Wirkung von und dem Umgang mit Bildern. Das existierte 1990 nur in Anfängen.

Zudem hat sich das allgemeine Verständnis für Fotografie entwickelt. Wenn ich früher historische Fotografien im Fotomuseum zeigte, war das Publikum zwischen 40 und 100 Jahre alt, wenn ich zeitgenössische Ausstellungen zeigte, zwischen 20 und 45.

Heute mischt sich dies. Auch alte Menschen haben inzwischen ein Interesse für zeitgenössische Fotografie entwickelt, und junge Menschen erkennen, dass historische Fotografie, unter neuen Blickwinkeln betrachtet, durchaus interessant sein kann, gerade vor dem Hintergrund der «Re-enactments» der letzten Jahre. Dies heisst aber nicht, dass die problematischen Formen des Umgangs mit Fotografie komplett verschwunden sind.

Für die grosse Masse ist der Magnum-Fotografenheld immer noch der absolute Inbegriff der Fotografie.

Ja, leider stimmt das so. Und zwar die alte Form des Magnumbildes, inzwischen gibt es ja bei Magnum durchaus Leute, die wir beide respektieren. Die alte Form lebt trotzdem weiter, vielleicht gerade und besonders jetzt, da wir in einer Welt leben, in der die Sehnsucht nach der starken Figur wieder zunimmt. Je komplexer die Welt, desto grösser der Hang zu einfachen Lösungen, die freilich gar nicht existieren. Wenn man die politische Situation in der Schweiz und international anschaut, stösst man auf diese Sehnsucht nach der starken Figur, nach einem Helden, der uns retten wird. Dazu passt dieses Bild des klassischen Magnumfotografen, der unter Einsatz all seiner Reserven für uns, für die Menschheit, für die Welt, für den Humanismus in der Welt herumreist. Vielleicht wird sich diese Haltung auch gar nie ausrotten lassen.

Fotografen sind vielleicht bis zu einem gewissen Grad immer *terribles simplificateurs*. Die Welt wird jedoch zusehends komplexer. Du scheinst aber, beispielsweise auch in der «7P»-Ausstellung, zu glauben, dass Fotografie dieser Komplexität immer noch gerecht werden kann.

Eine leicht hingeworfene Frage, die nicht so leicht zu beantworten ist. Ich habe nie geglaubt, dass man mit einem Einzelbild etwas Wesentliches über die Welt sagen kann. Ein Einzelbild kann Emotionen wecken, Schönheit liefern, aber man kann nichts aussagen damit. Wenn das Einzelbild aber als Taste in einer Klaviatur mit anderen Bildern eingesetzt wird, lassen sich mit dem Medium Fotografie erstaunlicherweise durchaus komplexe Sachverhalte eindrücklich darstellen, und zwar in einer Weise, die sich dem

41

Wort nicht erschliesst. Eine Debatte kann durch das fotografische Bild veranschaulicht werden. Dies hat den Vorteil (der natürlich zugleich auch ein Nachteil ist), die Betrachtung zu entschleunigen. Bei Fernsehbildern, bewegten Bildern im Allgemeinen, zieht alles in einer unglaublichen Geschwindigkeit an mir vorbei. Wenn ich aber einen Ausstellungsraum mit durchdacht installierten fotografischen Bildern betrete, kann ich mir Zeit nehmen, diese Bilder eingehend zu betrachten und meinen eigenen Weg durch die Ausstellung zu finden. Hier, glaube ich, kann die Fotografie weiterhin etwas leisten. Der Nachteil, um auch dies zu erwähnen, liegt darin, dass diese Entschleunigung Gefahr läuft, einen sentimentalen Aspekt zu haben. Es reicht nicht, einfach einen Ausschnitt der Welt in zwei, drei Bildern stillgestellt zu erfassen, daran glaube ich in keiner Weise.

Wenn es durch die Konstruktion einer reichen Bildtastatur immer noch möglich ist, relevante Aussagen über die Welt zu machen, dann ist es heute doch der Kurator und nicht der Fotograf, der diese Aussagen trifft.

Nehmen wir das Beispiel eines nicht sehr bekannten Fotografen, Lukas Einsele, der in einer von Thomas Selig kuratierten Ausstellung eine Wandinstallation aufbaute unter dem Titel *The Many Moments of an M85 – Zenon's Arrow Retraced* (2009ff.). Die Wand war hoch interessant, weil sie fotografische, historische und kuratorische Ansätze mischte, um bei jedem Bild zu fragen: Wie kommt es zu diesem Bild, wie kommt es zu dieser Situation? Ich glaube, dass sich die Rollen heute sehr stark vermischen. Wenn ich als Kurator mit einem klassischen Fotografen umgehe, dann bringe möglicherweise ich die Komplexität in die Ausstellung. Aber heute gibt es immer mehr Künstler und Fotografen, die selbst so arbeiten.

Die Ausstellungen, die du heute machst, setzen Ansätze von Fotomuseums-Ausstellungen wie «Trade», «Im Rausch der Dinge» oder «Industriebild» fort. Du kuratierst kaum noch monografische Ausstellungen.

Dieser Typus von Ausstellungen hat das Fotomuseum Winterthur sehr stark geprägt.

Zu diesem Interesse am Zusammenspiel von Text und Bild gehört auch ganz wesentlich, dass du im Fotomuseum grossen Wert darauf gelegt hast, sehr aufwändige Kataloge zu produzieren. Du bist nicht nur ein Ausstellungsmacher, sondern auch ein passionierter Büchermacher.

Das ist aber kein Programm. Es hat sich so ergeben durch die Aufträge, die ich erhielt. Ich habe im Moment in Bologna eine monografische Ausstellung am Laufen über Emil Otto Hoppé, einen verlorenen und vergessenen Fotografen, von dem ich in einem Archiv Industriefotografien aus den Jahren 1912 bis 1937 entdeckte. Und wenn alles klappt, werde ich im nächsten Herbst in Madrid eine Ausstellung über Lewis Baltz kuratieren. Es ist also nicht so, dass das Monografische völlig verschwunden wäre, aber vielleicht sind thematische Ausstellungen herausfordernder, weil sie eine grössere Dichte und Vielschichtigkeit zulassen, die wiederum interessantere Spiegelbilder der Weltsituation ermöglichen.

Ich möchte dies am Beispiel der Einladungskarten und Plakate des Fotomuseums aufzeigen. Als wir 1990 zu dritt – Walter Keller, George Reinhart und ich – das Projekt des Fotomuseums in Angriff nahmen, untersuchte ich, wie draussen in der Welt mit Fotografie umgegangen wurde. Schon bevor wir zu den Grafikern gingen, wusste ich, dass ich im Erscheinungsbild eine klare Gleichwertigkeit von Text und Bild wollte. Fotoplakate bestanden damals häufig aus einer plakatfüllenden Schwarz-Weiss-Fotografie, und links oder rechts unten wurde der Name des Fotografen, der Ausstellung und der Institution aufgeführt. Ich gab den Grafikern den Auftrag, eine Art Spiel oder Kampf zwischen Text und Bild zu inszenieren, und daraus resultierten die Plakate und Einladungskarten mit je einer Bild- und Texthälfte. Es war ganz klar mein Bestreben, einen Ort zu gründen, wo alle möglichen Arten von Fotografie verführerisch und erotisierend ausgestellt, aber gleichzeitig auch Debatten über das fotografische Bild und die Welt entfacht würden. Dadurch entwickelte sich dieser

42

Typus von Ausstellungen, wie «Industriebild», «Trade», «Im Rausch der Dinge» oder «Darkside I» und «Darkside II», als Spezialität des Fotomuseums.

Ja, stimmt, das macht mir riesig Spass, obwohl ich mir damit das Leben schwer mache, weil es automatisch die Arbeit verdoppelt. In den meisten Fotomuseen machte man damals eine Ausstellung, schrieb ein einseitiges Vorwort, klebte es an die Wand und hatte damit seine Arbeit getan. Ich wollte aber immer zwei Blickwinkel. In den 1980er-Jahren gab es einige wirklich schlimme Fotoausstellungen mit Bildern im Format 40 × 50, in endlosen Reihen aneinandergehängt, etwa die Cartier-Bresson-Retrospektive im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Ich wollte beweisen, dass man mit dieser flachen, unhaptischen Ware, die bei ungenügendem Licht sofort tot wirkt, richtige Ausstellungen machen kann. Ich wollte, dass der Besucher die Fotografien im Volumen des Raumes wahrnimmt, und nicht in diesen endlosen Reihen mit einer mittlerer Bildhöhe von 1,5 Metern. Auf der anderen Seite interessierte mich das Buch, das ganz andere Erzählformen ermöglicht. Ich habe immer gesagt: «Ich will keine Kataloge machen, ich will Bücher machen, die eine eigene Erzählweise, ein eigenes Recht und eine eigene Laufzeit haben.» Bücher tragen die Ausstellung in die Welt hinaus, erlauben eine vertiefte theoretische Auseinandersetzung, eine ganz andere Leseweise der Bilder. Eine Ausstellung ist nach zwei bis drei Monaten vorüber, ein Buch verfügt über eine viel längere Halbwertszeit, da es die Leute



Du hast deine 20 Jahre Fotomuseum immer auch mit Texten begleitet und oft lange Essays über die Ausstellungen verfasst. Welchen Stellenwert hatte das Schreiben in deiner Arbeit als Museumsdirektor?

immer wieder gerne in die Hand nehmen und anschauen können. Ich wollte Buchobjekte herstellen, die für die nächsten fünf Jahre eine Existenzberechtigung hätten. Die Kombination von Ausstellung und Buch als je eigene Form der räumlichen Inszenierung finde ich nach wie vor wichtig und spannend.

Bevor ich das Museum leitete, habe ich geschrieben, unterrichtet und als freier Kurator Ausstellungen ausgerichtet. Ich war öfters zerrissen zwischen diesen drei Aufgaben. Als ich das Museum aufbaute, war mir sehr klar, dass diese drei Stränge nun zusammenkommen würden, dass ich dies alles nun an einem Ort machen würde – dass ich Ausstellungen machen, schreiben und bilden würde und dass dahinter letztlich ein leicht aufklärerischer, missionarischer Zug steckte. Ausstellen und Veröffentlichlichen hat für mich etwas mit Bildung zu tun – ich versuche, tolle Bilder auszustellen, die sich aber zugleich durch eine Haltung auszeichnen und uns für irgendein Phänomen in der Welt die Augen öffnen. Das war eigentlich immer mein Antrieb.

Martin Schaub, der damals als Kritiker für den Tages-Anzeiger schrieb, sagte einmal in einem fast schon kritischen Ton: «Der Urs Stahel fährt da ein Realismusprogramm.» Ich habe mich dafür bedankt, weil mich tatsächlich immer Fotografie interessiert hat, die sich hart an der Realität reibt. Die Erotik des Ausstellungsmachens ist mir sehr wichtig. Es ist toll, wenn man in einen Raum kommt, der einen gefangen nimmt, aber ich finde es gleichzeitig entscheidend, dass man im Laufe des Ausstellungsbesuches einen diskursiven Zug entdeckt und anfängt, sich damit auseinanderzusetzen. Ich glaube an die Verführung und zugleich an die Enttäuschung dieser Verführung – an das Wechselspiel der Sinne und des Verstandes.

44

Du würdest also sagen, dass du eine gewisse Form des fotografischen Realismus propagierst? Das zeigte sich auch daran, dass das Fotomuseum beispielsweise nur wenige Ausstellungen zur Modefotografie zeigte.

Eine engagierte, künstlerische, diskursive Auseinandersetzung mit der Realität ist das, was mich interessiert, wenn ich auf deine Frage hin programmatisch antworten soll. Da fällt mir natürlich sofort Hans Danuser mit seinem Eindringen in Tabuzonen der Gesellschaft ein, oder Lewis Baltz, um ein internationales Beispiel zu nennen. Solche Arbeiten machen mir Lust, eine Ausstellung zu machen, auch heute und weiterhin. Einzelfiguren auszustellen, interessiert mich nur, wenn sie mich gewissermassen selbst erleuchten. In der Beschäftigung mit Hans Danuser oder Lewis Baltz habe ich so viel gelernt, dass ich fand, es lohne sich, diese als Einzelpositionen zu zeigen.

Modefotografie interessiert mich auch, heute ein bisschen weniger als früher. Damals kaufte ich an Bahnhofskiosken, vor allem in Italien, sehr oft Modezeitschriften. Aber ich könnte nicht eine Ausstellung über Mario Testino machen, das würde mich langweilen. Eine Ausstellung über die Rolle der Mode und Modefotografie im Kontext der zeitgenössischen Gesellschaft würde ich jedoch sofort machen. Unter diesem soziologischen Aspekt interessieren mich alle Arten der Fotografie. Ich könnte mir beispielsweise auch vorstellen, eine Ausstellung über Selfies zu machen, auch wenn uns da vielleicht die Distanz noch fehlt. Die Frage, weshalb heute Selfies in so grosser Fülle gemacht werden, interessiert mich stark.

Das Selfie bringt mich zu einem anderen Punkt.

Die Fotografie hat sich in den letzten zwei Jahrzehnten, wie ich meine, wesentlich verändert – durch das Aufkommen der Digitalfotografie, durch das Internet, durch den Umstand, dass heute fast jedes Telefon auch ein Fotoapparat ist. Heute werden unablässig Bilder durch die Welt gejagt. Jeder kann Bilder veröffentlichen oder in Umlauf bringen. Die Fotografie ist zu etwas sehr Alltäglichem geworden und ist in anderer Weise Teil des Alltags als vor 20 Jahren.

Verändert dies deine Arbeit mit Fotografie?

Es ist schwierig zu sagen, wie stark dies meine eigene Arbeit beeinflusst. Fotografie war schon länger Teil des Alltags, das hat sich lediglich noch verschärft. Sie hat sich schon mit der Kleinbildkamera in die Haushalte des Mittelstandes eingeschlichen und wurde so Teil des Alltags. Was sich jetzt entwickelt, ist eine andere Form von Alltäglichkeit. Dabei gibt es drei zentrale Punkte. Erstens gibt es nicht mehr Fotografen und Nichtfotografen, heute sind alle Fotografen. Jeder trägt eine Kamera mit sich herum, zumindest in weiten Teilen der Welt. Das ist eine ganz neue Situation. Auf der anderen Seite gibt es die Möglichkeit, die Bilder mit einer unglaublichen Geschwindigkeit von hier nach überall in der Welt zu senden, ins Netz zu stellen, potenziell für Tausende von Menschen sichtbar. Früher war dies sehr aufwändig, nur für wenige möglich, heute brauchen wir dafür nur ein paar Knöpfe zu drücken. Das Dritte ist die mögliche Einflussnahme auf das Bild. Das finde ich zunächst nur begrüssenswert, denn das digitale Bild bricht mit der Aura der Spur in der Fotografie. Es unterstreicht etwas, was mir sehr wichtig ist: dass die Fotografie immer nur einen subjektiven Blickwinkel auf die Welt zeigt, eine persönliche Sicht. Der Anspruch der objektiven, indexikalischen Wiedergabe der Ereignisse wird durch das digitale Bild radikal gebrochen, allein schon technisch. Es gibt keine Spur mehr, nur noch einen Code, der beim Ausdrucken re-naturalisiert wird. Die Möglichkeiten der Einflussnahme auf dieses Bild sind riesig und Veränderungen

45

sind auch kaum wahrnehmbar, wenn man dabei geschmackvoll vorgeht. Nun steht definitiv fest, dass man mit Fotografie einfach Bilder macht, keine Abbilder. Sie sehen zwar verdammt ähnlich aus wie die Realität, deshalb ist auch der Glaube an sie so gross, aber letztlich sind es einfach Bilder. Diese drei Elemente haben die Fotografie sehr verändert und werden dies auch weiter tun. Doch all dies hat auch seine Kehrseiten. In einem Text formulierte ich einmal die Furcht vor der Masse dieser Bilder. In jeder Sekunde werden auf der Welt Millionen von Bildern gemacht. Man sagt, dass heute jedes Jahr so viele Bilder gemacht werden, wie in den 180 Jahren Fotografieproduktion davor zusammengenommen. Wenn dieser exponentielle Anstieg andauert, muss man sich die Frage der Bildverschmutzung stellen. Wenn die Abgasmenge ansteigt, stellen wir Messgeräte auf, um festzustellen, ob dies gesundheitsgefährdend ist. Analog dazu kann man sich fragen, ob die Menge der Bilder unsere Bildaufmerksamkeit schädigt. Wenn ich mit Bildern überflutet werde, wird mein Vermögen, sie wahrzunehmen, beeinträchtigt. Ich fürchte, dass das Sensorium für gute, spannende, komplexe Bilder geschwächt wird, weil wir von einer Flut gleichartiger Bilder umgeben sind: Das Motiv, das Subjekt steht im Zentrum, die Bildgestaltung ist unwichtig, denn es geht nicht mehr um Ästhetik, vielmehr hat das Bild mittlerweile Eventcharakter. Wir trinken einen Gin Tonic, lachen alle, machen dann ein Bild davon und stellen es online. Der Rest verrottet irgendwo in den wachsenden Speicherkapazitäten der Welt, in denen Milliarden, Billionen von Bildern lagern, über die kein Überblick mehr möglich ist.

Wie kann man als Kurator dieser möglichen Entwertung des fotografischen Bildes entgegenwirken?

Bei massiver Zunahme der Menge kommt ein Grundgesetz der Geschichte zum Tragen: Die Implosion ist irgendwann unvermeidlich. Irgendwann einmal wird man keine Lust mehr haben auf diese Fotografien, weil es zu viele gibt. Vielleicht werden dann Regierungsvertreter aller Staaten zusammenkommen und die Fotografie offiziell begraben oder ein Subventionsprogramm für die «anspruchsvolle Fotografie» starten.

Der Ausstellungsraum ist eine Art säkularer Kontemplationsraum. Die Welt bewegt sich immer schneller, und keiner kann ernsthaft behaupten, dass er mitkommt. Der interessant begriffene Ausstellungsraum der letzten 20 Jahre – ich rede noch nicht von der Zukunft – stellt einen Gegenpol dazu dar, in dem man sich aufmerksam erkundend bewegen und etwas über die Welt begreifen kann, sofern die Ausstellung als Forschungsfeld konzipiert wurde. Ich finde es sehr wichtig, solche Kontemplationszellen zu schaffen. Dies ist allerdings die Sicht eines 61-jährigen Menschen. Die Frage ist nun, ob dieser Raum noch genug attraktiv ist für einen 20-Jährigen, der in einer Welt aufgewachsen ist, in der er passive Kontemplation nicht mehr kennengelernt hat. Wenn er dazu gezwungen wird, döst er auch sofort weg. Er ist nur noch konzentriert, wenn er aktiv ist, wenn er auf irgendeinem Gerät irgendetwas tippen kann. Er schaut kein Fernsehen mehr, denn auch dies ist eine Form der passiven Kontemplation, die ihn einschlafen lässt. Wie kriege ich ihn in eine Ausstellung, ohne einen Disneypark der elektronischen Möglichkeiten zu schaffen? Ich muss gestehen, dass ich keine ausgestaltete Antwort darauf habe. Ich glaube zwar, dass sich dieser immobile Raum stärker mit den elektronischen Möglichkeiten vernetzen muss. Gleichzeitig gibt es aber schon genügend Unterhaltung. Wenn wir es

46

Wenn du zurückblickst auf die Zeit im Fotomuseum Winterthur, welches sind die Ausstellungen, die dir immer noch am Herzen liegen, und welche Ausstellungen siehst du im Rückblick auch ein wenig kritisch?

ernst meinen, dürfen wir also das Museum nicht in eine Art neuen Technopark verwandeln, denn darin werden andere Orte immer besser und fortschrittlicher sein.

Das Zweite ist fast einfacher zu beantworten. Wenn ich zurück schaue, sehe ich keine Ausstellung, die ich katastrophal finde. Es gibt natürlich Ausstellungen, die ich heute anders machen würde, weil wir in einer anderen Zeit leben. Aber es gibt keine, für die ich mich schämen müsste. Das macht mich ein klein wenig stolz, lässt mich aber auch fragen: Habe ich Mainstream geliefert? Bin ich zu wenige Risiken eingegangen? Diese Frage muss man sich immer wieder stellen.

Es gab aus meiner Sicht viele wichtige Ausstellungen, entsprechend schwierig ist es, einzelne herauszugreifen. Ich habe Paul Graham erwähnt, eine für mich sehr programmatische erste Ausstellung. Im Jahr darauf folgte «Industriebild», eine radikal andere Form der Ausstellung, die mir sehr wichtig ist, nämlich das Arbeiten in Archiven, das Thematisieren eines Gebrauchs der Fotografie. Deshalb ist dies bis heute eine sehr entscheidende Ausstellung für mich, die ich in Zusammenarbeit mit Giorgio Wolfensberger erarbeitete. Dazwischen lag eine Ausstellung mit Lewis Baltz, eine Begegnung mit einem Künstler, von dem ich sehr viel über Fotografie gelernt habe. Dann gab es grossartige Begegnungen mit Fotografinnen und Fotografen wie Hans Danuser, Roni Horn, Ai WeiWei, Shirana Shabazi, um schweizerische und internationale Beispiele zu nennen. Aber als Einzelfigur

hat mich gegen Ende meiner Zeit im Fotomuseum am allermeisten Stefan Burger herausgefordert. Die Ausstellung mit ihm war ein wunderbarer Weckruf für einen Kurator, der seit mehr als 20 Jahren Ausstellungen macht und dabei auch allmählich das Gefühl hat, er könne das ja ganz ordentlich, auch gute Reaktionen erhält und eigentlich einfach so weitermachen könnte. Und dann kommt jemand, der sich gegen diese Art des Ausstellungsmachens so ziemlich querstellt. Das war für mich eine am Anfang vielleicht harzige, aber letztlich grossartige Erfahrung, denn ich weiss nicht, ob ich am Ende von dieser Ausstellung nicht mehr gelernt habe als Stefan Burger. Ich arbeitete zum ersten Mal mit einem Künstler zusammen, der zwar eine Ausstellung machen will, aber zugleich auch deren Verweigerung inszeniert. Ich wünschte mir, dass mir diese Ausstellung früher widerfahren wäre. Denn wenn ich heute über Fotografien und Ausstellungen nachdenke, sehe ich den Ausstellungsraum in seiner vollen Dreidimensionalität und zeitlichen Dehnung. Ich kann mir jetzt problemlos vorstellen, ein Bild in der Ecke oben links auf vier Meter Höhe zu platzieren. Ich sehe die Ausstellung noch viel radikaler in 3D, und die Bilder bleichen beispielsweise im Laufe der Zeit aus. Am Ende sind mir aber vielleicht doch diese grossen Aufarbeitungsausstellungen, wie «Trade» und «Im Rausch der Dinge», am nächsten, für die man zwei bis drei Jahre investiert, wo ganz viele Leute ausströmen und Material sammeln. Ich liebe die Wechselwirkung zwischen der Manifestation von Einzelpersonen und der Bearbeitung von Fotografie im Kontext der Gesellschaft; da tauchen auch immer wieder neue Felder auf, die noch nicht bearbeitet wurden. Es gibt noch viel zu entdecken, es wird mir also auch in Zukunft nicht langweilig werden mit der Fotografie. Eigentlich erstaunlich, nach all diesen Jahren.

Martin Jaeggi

Martin Jaeggi ist freischaffender Autor und Kurator und unterrichtet als Dozent an der Zürcher Hochschule der Künste. Zahlreiche Publikationen über Fotografie und Gegenwartskunst in Büchern, Zeitungen und Zeitschriften. Lehraufträge an der F+ F Schule für Kunst und Design, Zürich, an der Universität der Künste Berlin sowie an der Zeppelin Universität, Friedrichshafen. 2009 erhielt er für seine Texte über Fotografie den Greulich Kulturpreis.

Urs Stahel

Als Mitbegründer des Fotomuseums Winterthur, dieser international einzigartigen Institution für Fotografie, hat Urs Stahel (geb. 1953, Zürich) einen Meilenstein gesetzt. In Zusammenarbeit mit dem Verleger Walter Keller und dem Stifter George Reinhart hat Stahel einen der weltweit wichtigsten Orte für Fotografie geschaffen und diesen 20 Jahre lang erfolgreich geleitet. 2013 hat Stahel sein Amt als Direktor niedergelegt, um seither als Kurator, u. a. für die Plattform

Paris Photo (November 2014), die neue Institution MAST in Bologna, das Fotofestival Mannheim-Ludwigshafen-Heidelberg (September 2015) sowie als Autor, Berater und Dozent (Zürcher Hochschule der Künste, Universität Zürich) frei tätig zu sein.



Prix Meret Oppenheim 2015

«Meine Hypothese lautet, dass unser Künstler sein künstlerisches Talent aus einem früheren Leben geerbt hat.»





Christoph Büchel, *Socks* (2009), im Büro von Dr. Elizabeth Teissier für die Erstellung des Horoskops von Christoph Büchel.

Anfangs war geplant, das Horoskop einer Person zu erstellen, von der ich lediglich wusste, dass sie einer der vier Gewinner des Prix Meret Oppenheim 2015 ist. Ähnliches hatte ich in den letzten Jahren schon des Öfteren akzeptiert, also begann ich, den Charakter der Person zu analysieren, und stützte mich dabei auf die gegebenen Daten, Geburtstag, Ort und Uhrzeit. Als das Ganze schon ziemlich weit fortgeschritten war, kam meine findige Assistentin, ein gewissenhafter Steinbock, übers Internet auf den Namen des Preisträgers, was im Endeffekt aber kaum noch etwas an meiner Deutung änderte, da ich ihn ja nicht persönlich kenne.

Das Geburtshoroskop von Christoph Büchel zeigt sehr klar Erfolg und Berühmtheit an für diese atypische, am 11. September 1966, 14.15 Uhr, in Basel geborene Jungfrau mit Aszendent im Zeichen Schütze. Ein erster Hinweis auf einen Widerspruch, auf zwei Seelen in dieser Künstlerbrust: Die typischen Jungfrau-Eigenschaften – Bescheidenheit, Zurückhaltung, Vernunft, Skepsis, der Hang zu analytischem Denken, Ordnungsliebe und Sinn fürs Detail – dieses Erd-Zeichens stehen den Eigenschaften des Feuerzeichens Schütze gegenüber – Grosszügigkeit Draufgängertum, Reisen und neue Horizonte liebend, mit einem ausgeprägten Sinn für philosophisches Denken und einem Hang zur Synthese. Ein starker und ambivalenter Charakter, der – nicht immer ohne Schwierigkeiten – den Widerspruch zwischen der Extravertiertheit und dem Erfolgsstreben des Schützen mit der bescheidenen Zurückhaltung der Jungfrau vereinen muss.

Mit vier Planeten in der Jungfrau und im Sektor der Ideen, darunter der Uranus der Rebellen, zeigt sich die Bedeutung der Ideen und der Analyse, der Hang zum Neuen, zur Innovation, und eine äusserst originelle Kreativität, die sich u.a. auch auf Architektur und Skulptur beziehen könnte.

Der zweite Power-Planet in diesem Quartett ist Pluto, der hier ein Talent zur Manipulation symbolisiert und einen gewissen Machthunger, aber auch den Willen, Dinge zu reformieren, ganz neue Wege zu gehen, die Materie neu zu formen. Hinzu kommt der Sinn für Abstraktion, klare Konzepte und Sprache sowie die Fähigkeit, sich im Abstrakten genauso wohlfühlen wie im Konkreten. Beide Sternzeichen haben jedoch eines gemeinsam: die Liebe zur Unabhängigkeit...

Der Schütze-Aszendent ist ein Symbol für das ewig Jugendliche, den *puer aeternus* (den ewigen Jüngling). Oft sehen Menschen mit dieser Schütze-Jungfrau-Mischung auch im späteren Alter noch jung aus, wie etwa Michael Jackson, Prince oder Gérard Philippe. Häufig sind diese Menschen jugendlich frech und provozieren gern, haben aber Sinn für Humor und sind manchmal Spielernaturen. Traditionen werfen sie gern über den Haufen und lehnen das Establishment ab. Entsprechend der Volksweisheit zum Thema Ehe: «Wer drin ist, möchte gerne wieder raus, und wer draussen ist, möchte gerne hinein.» Alles in allem ein richtiger Einzelgänger.

Dies sind nur einige Hinweise auf diese psychologische «Zerrissenheit», denn zusätzlich bildet Mars im Horoskop eine Überlagerung mit dem Mond im Löwen, was neben einem ausgeprägten

51

Sinn für Ästhetik auch das Bedürfnis zu glänzen anzeigt, auch auf Kosten anderer oder gesellschaftlicher Strukturen. Nicht erstaunlich, dass bei seiner Geburt in Basel die Himmelsmitte, sozusagen der Zenith, das Symbol der Berufung, in der Waage stand, was in erster Linie auf Kunst hinweist. Da aber der Waage-Planet Venus im Sektor der Krisen steht, dürfte dies – zumindest teilweise – erklären, dass er immer wieder alles in Frage stellt... Glücklicherweise für Christoph Büchel wirkt diese Venus sehr positiv im Sektor der Freunde und Projekte, und ich denke, dass Freunde eine grosse Rolle für den Erfolg dieses Künstlers spielen. Ein weiterer wichtiger Aspekt (ohne hier mit technischen Details zu langweilen: es handelt sich um Lilith) signalisiert, dass er eher kontaktarm ist, dass Kommunikationen eine echte Crux sein können. Konflikte mit dem Vater könnten Auslöser dafür sein. Auch die Mutterbeziehung dürfte weder einfach noch sehr harmnisch gewesen sein – heftige Auseinandersetzungen und eine gewisse Aggressivität sind bei dieser Konstellation nicht selten. Der Mond im Zeichen Löwe weist oft auf eine starke Persönlichkeit der Mutter hin, die hohe Erwartungen hegte und dominierend war, was sein Frauenbild – vielleicht auch seine Sexualität – beeinflusste. Dieser Löwe-Mond in Verbindung mit dem stimulierenden Mars erklärt wiederum seinen stark ausgeprägten Sinn für Ästhetik und Provokation und seine hohe Meinung von sich selbst, die in bestimmten Phasen des Lebens (fast?) zu Megalomanie führen könnte, was wiederum in starkem Widerspruch zur «bescheidenen Jungfrau» steht, die eher dazu neigt, sich zu



52



unterschätzen. Noch ein Punkt: Meine Hypothese lautet, dass unser Künstler sein künstlerisches Talent aus einem früheren Leben geerbt hat. Es ist sein Karma.

Bilanz?

Eine vielschichtige Persönlichkeit, zerrissen durch widersprüchliche Tendenzen, die ihn zu einem Freigeist und Freidenker geformt haben, der extreme Widersprüche miteinander versöhnen will und über sich selbst hinauswächst, nicht nur durch Abstraktion, sondern auch durch seine Suche nach Universalität... Möglich sogar, dass sein grosses Ziel der umfassende Weltfrieden ist, «la paix universelle»? Altruismus und Spiritualität könnten ausgleichend auf seine inneren Spannungen wirken, seinem Leben einen echten Sinn geben.

Perspektiven für die Zukunft:

Als Astrologin bin ich nicht erstaunt, dass bei Christoph Büchel die Zeichen derzeit auf Erfolg stehen. Eine grosse Anerkennung scheint einleuchtend, angesichts eines guten Jupiterinflusses, der schon seit Oktober wirksam ist. Zwischen Mai 2015 und März 2016 könnte eine grössere Veränderung (Umzug?) seine Pläne durchkreuzen, es dürfte hin und wieder ziemlich hektisch werden. Dazu kann Saturn bis Oktober gewisse Einschränkungen bedeuten, oder Frust im Gefühlssektor; man geht den Dingen (z.B. Beziehungen) auf den Grund. Gleichzeitig eröffnen sich durch Uranus aber ganz neue unerwartete Chancen und Angebote (von jetzt bis April 2016), wobei der September 2015 sowohl künstlerisch als auch in Beziehungen mit Highlights aufwartet. Eine wichtige Etappe in seinem Leben!... Derzeit signalisiert der Glücksplanet Jupiter schöne Erfolge, schon um den 9. Juni, und Mitte Juni steht Christoph Büchel vor einer wichtigen Wahl, die künstlerisch und privat Entscheidungen bringt, Komplikationen

53

speziell um den 21. Juni herum. Ab November 2015 beginnt eine Glücksphase, vielleicht mit Reisen oder Ausland verbunden, die bis März 2016 schöne Resultate verspricht. Schon im Februar 2016 steht er wieder im Rampenlicht und kommt einen grossen Schritt weiter. Der Juli 2016 wird eine echte Erntezeit. Schon ab Frühjahr und bis 2018 führt ein positiver Pluto zu einem Wandlungsprozess, der einen einschneidenden Neuanfang und eine unerwartete Entfaltung einleitet. Ein Einfluss, der praktisch einmalig im Leben ist...

Bonne chance à Christoph Büchel!
Dr. Elizabeth Teissier

Dr. Elizabeth Teissier

Die französisch-schweizerische Astrologin ist durch ihre Fernsehsendungen und insgesamt 40 Bücher bekannt, die in ein Dutzend Sprachen übersetzt wurden, unter anderem auch als erste westliche Astrologin ins Chinesische. Ihr Doktorat in Soziologie 2001 an der Pariser Sorbonne sorgte für Schlagzeilen

in der internationalen Presse, etwa in *Le Monde*, aber auch die *New York Times* brachte einen Artikel mit dem Titel, «Star Wars: Is Astrology Sociology?». Neben mehreren Horoskop-Rubriken, darunter in der *Schweizer Illustrierten*, publiziert Dr. E. T. auf ihrer erfolgreichen Website jede Woche Horoskope,

Prognosen und Blogs zum politischen Geschehen. Seit über 30 Jahren berät sie zudem führende internationale Politiker, etwa François Mitterrand (1916–1996) oder König Juan Carlos von Spanien, sowie grosse Firmen. Elizabeth Teissier lebt und arbeitet in Genf.





Olivier Mosset: une conversation

Lionel Bovier et Christophe Cherix
s'entretiennent avec Olivier Mosset*

* Cet entretien a été réalisé en 2000 et publié dans l'ouvrage accompagnant la rétrospective de l'artiste (*Olivier Mosset. Travaux*), organisée par Lionel Bovier au Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne et au Kunstmuseum Sankt-Gallen, ainsi qu'au Carré d'Art de Nîmes. Il a été revu et actualisé pour la présente publication.

56

Ton travail débute en 1962 par des «reliefs peints» et, dès 1965, des toiles portant des lettres (dont ont survécu plusieurs «A») et des cercles. Tu as choisi, en quittant la Suisse, de devenir l'assistant de Jean Tinguely, puis de Daniel Spoerri. Tu fréquentes alors le milieu de l'art parisien des années 1960 (les critiques Otto Hahn et Alain Jouffroy, les artistes Ben Vautier et Daniel Pomereulle, les cinéastes Philippe Garrel et Pierre Clémenti, etc.).

Lionel Bovier / Christophe Cherix:
Comment rencontres-tu
Daniel Buren, Michel Parmentier
et Niele Toroni, les autres initiales
de BMPT?

Quelles sont les idées qui
unissaient, selon toi, vos différents
travaux?

Olivier Mosset: Otto Hahn m'avait dit qu'un peintre – qui avait vu une toile à cercle que j'avais réalisée – désirait me rencontrer. Ce peintre, Daniel Buren, participait à une exposition collective à la galerie Jean Fournier (*Triptyque*, en mai 1966). J'ai été assez impressionné par les toiles de Buren et celles de Parmentier. Ils m'ont présenté Toroni. Nous avons fait des visites d'atelier, nous nous sommes beaucoup vus et avons énormément parlé.

D'un point de vue idéologique, j'étais un peu contre tout. J'ai réagi de manière instinctive contre le côté «misérabiliste» et «objet trouvé» du Nouveau Réalisme. Je me suis davantage tourné vers Malevitch et les Russes du début du siècle (pour ce que j'en savais), Duchamp, Picabia et Mondrian. Je portais en même temps une sorte d'admiration à Warhol et à son côté détaché, son emploi de la répétition. Je considérais ma peinture comme une critique du marché et de l'unicité de l'objet d'art, ainsi que des aspects sensibles et expressifs de la peinture de l'époque. Je retrouvais sans doute ces questions dans les travaux de mes camarades BPT. Sans avoir lu Greenberg ou vu le minimalisme,

c'était bien ce genre de discours et cette sensibilité qui devaient nous lier. Nous essayions aussi de développer une réflexion un peu plus politique sur la pratique artistique.

Faut-il selon toi, pour qualifier vos activités en commun, parler de groupe, d'association (comme Buren le propose) ou user encore d'un autre terme?

Bien que nous ayons été invités à la 5^e Biennale de Paris en tant que groupe, nous ne nous sommes jamais considérés comme tel et certainement pas comme le «groupe BMPT». C'est une création de la critique. Il me semble que François Pluchart a été le premier à employer cette formule, qui a été rapidement reprise par d'autres (Grégoire Müller, Otto Hahn). Paradoxalement, le terme «groupe» n'a véritablement été employé qu'au moment de notre séparation! Parmentier a en effet écrit, dans un tract daté du 6 décembre 1967, que «le Groupe Buren – Mosset – Parmentier – Toroni n'exist[ait] plus». Nous n'avons pas davantage employé le terme «association» à l'époque. Nous nous bornions à faire ensemble ce que nous désirions faire ensemble!

Buren dit dans un entretien avec Jérôme Sans¹ que «[vos] points de concordance étaient plus fondés sur ce que [vous] rejetez totalement que sur ce que [vous] pouvez accepter ensemble» et aussi que «[votre] véritable fonds commun, c'est ce que [vous] avez créé et manifesté tous les quatre ensemble».

Il serait intéressant d'étudier les différences entre nos travaux respectifs et d'aller ainsi au-delà du simple énoncé des caractéristiques qui nous étaient communes («degré zéro», répétition, neutralité, anonymat, matérialité, questionnement de la peinture par la peinture). Cela n'a jamais été vraiment fait et, pour des raisons de stratégie, je pense que nous n'aurions pas voulu à l'époque qu'une telle recherche soit réalisée. Ce sont pourtant les questions que doit poser celui qui désire aujourd'hui comprendre véritablement ce qui s'est passé à l'époque. Bien que ce ne soit pas à moi de me lancer dans cette entreprise, j'aimerais simplement noter quelques-unes de ces différences. Il y a chez Toroni un rapport au geste du peintre qui est absent chez les autres. Il y a un système ou un processus qui est particulier à Parmentier.

57

Comme nous le savons bien, les choses ne tombent pas du ciel, mais ont en général une histoire. Parmentier connaissait Hantai. Toroni avait travaillé pour le sculpteur suisse Antoine Poncet (ce qui n'explique rien) et j'avais été l'assistant de Tinguely et de Spoerri. Buren, quant à lui, connaissait la peinture américaine. Il peignait sur de la toile à matelas qui rappelait justement le «cotton duck» des peintres américains et qu'on ne trouvait sûrement pas à l'époque chez les fournisseurs pour artistes. Lorsque cette toile est exposée pour elle-même, elle se charge d'ailleurs d'un côté «Nouveau Réaliste» (Buren a dit avoir été, assez tôt, particulièrement frappé par le travail des affichistes) ou «ready-made (assisté)». Cette dernière hypothèse pourrait expliquer l'agressivité de Buren envers Duchamp!

Vous vous êtes, en fait, tous passablement exprimés sur vos pratiques respectives au cours des ans.

Mon travail a été qualifié de littéraire ou de mécaniste, notamment par Buren (qui est sans conteste celui qui s'est le plus exprimé). Si j'ai beaucoup de respect pour ce que font, aujourd'hui encore, les membres du «groupe» (et en particulier pour le travail de Buren), en revanche les écrits de ce dernier m'agacent parfois quelque peu. Ne dit-il pas dans un entretien² que «pour durer, il faut cacher»? Si, chez Parmentier, il y a une manipulation de la toile qui en assure la réussite, chez Buren, il y a eu, à chaque étape, une manipulation du discours (à commencer par son nom et les liens qu'il entretient avec les personnes qui l'ont défendu). Pour des gens qui ont voulu démystifier l'art de leur temps, cela me semble poser un problème.

1 *Au sujet de...*, Flammarion, 1998, p. 38

2 *Sans Titre*, n° 45, février 2000, Lille

Quels étaient, précisément, la culture politique et les engagements que vous partagiez dans le contexte de pré-68 à Paris? Tes opinions politiques t'ont conduit à quitter la France, qu'en était-il des autres?

La rencontre avec Buren, Parmentier et Toroni peut donc être attribuée à Otto Hahn. Qui a pris l'initiative de la Manifestation n° 0, fondatrice de l'association des quatre noms, sous la forme d'une «lettre-tract»?

Nous étions bien sûr dans une atmosphère d'opposition à la guerre du Vietnam et aux discours réactionnaires du gouvernement De Gaulle. Je crois, sans en être certain, que Parmentier avait été inscrit au Parti à un moment ou à un autre. Je me souviens par contre de Daniel Buren nous amenant *De la misère en milieu étudiant*, le manifeste situationniste des étudiants de Strasbourg. Puis il y a eu mai 68 et les gens se battant dans la rue. Ce ne sont pas vraiment mes opinions politiques qui m'ont conduit à quitter la France, mais mon permis de séjour qui n'a simplement pas été renouvelé. Il me fut donné quinze jours pour quitter le territoire. Lorsque j'en ai demandé les raisons, il m'a été répondu que je les connaissais très bien! Quant à mes camarades de l'époque, je crois savoir que Buren est devenu Officier des Arts et des Lettres (ou quelque chose du genre), que Toroni va bien, mais je n'ai pas de nouvelles de Parmentier³.

Buren et Parmentier (surtout Buren) semblaient vouloir faire quelque chose qui donnerait une meilleure visibilité à leurs travaux. En décembre 1966, nous avons donc envoyé cette lettre qui nous présentait, puisque nous allions nous manifester au *Salon de la Jeune Peinture*.

3 N.d.E.: Michel Parmentier (1938–2000) est décédé après la transcription de cet entretien.

Cette lettre est en effet suivie par ce que Buren désigne comme la *Manifestation n°1*: votre participation au 18^e *Salon de la Jeune Peinture*. Le jour du vernissage, le 3 janvier 1967, le «groupe» se livre à une action collective consistant à peindre in situ et en direct, face au public. Action qui s'accompagne alors d'une banderole donnant les noms des peintres et d'un message diffusé par haut-parleurs («Buren, Mosset, Parmentier, Toroni vous conseillent de devenir intelligents»). A la fin de la journée, vous remballez toiles et matériel et exposez à la place une autre banderole indiquant votre refus d'exposer. Vous distribuez également un tract indiquant en substance que vous n'êtes pas peintres au sens où la peinture est alors considérée (associée à l'esthétisme, au geste, à la politique, à l'imaginaire). C'est la première fois que le «groupe» fait donc état de ses recherches publiquement. Au-delà de la contestation de l'exposition collective en tant que système de présentation, n'y avait-il pas une volonté de s'attaquer à la peinture comme simple moyen de production d'objets? Non pas, comme le souligne pourtant Buren, de s'attaquer à l'interprétation de cette peinture (qui est, selon ses termes, «indicible»), mais au rôle qui lui est alors attribué en la dotant d'une capacité à générer une situation, à répondre à un conflit, donc à être bien plus que la somme des tableaux qui la constitue.

En peignant nos toiles sur place, je crois que nous faisons deux choses: nous montrions notre peinture et, en plus de cela, nous montrions comment elle se faisait («faire constater la mécanique dont elle procède», comme le dit cette lettre). On présentait un travail qui, certainement, questionnait l'art en général et la peinture en particulier (même si j'ai l'impression qu'à l'époque nous ne faisons pas vraiment la distinction entre art et/ou peinture). De toute façon, cette «performance» tentait bien de démystifier ces questions. En ce qui me concerne, j'ai toujours fait une différence entre la nature de la peinture et la manière de la montrer.

Est-ce que la simplification de vos pratiques respectives (la bande horizontale ou verticale, l'empreinte de pinceau, le cercle) relevait de ce désir d'exposer la «mécanique» dont la peinture procède ou était-ce plutôt l'inverse?

Après avoir quitté le *Salon de la Jeune Peinture*, vous écrivez une lettre («Lettre contre les Salons»), dans laquelle vous expliquez votre refus de participer désormais à ce type de manifestation. C'est la *Manifestation n° 2*.

Est-ce que cela avait été planifié en même temps que votre intervention dans le cadre du Salon ou était-ce véritablement une réaction à l'exposition elle-même? Quelle a été par ailleurs la réaction des autres exposants à ce Salon devant votre refus de présenter des toiles?

On avait chacun notre «motif» avant notre rencontre. Je crois que, dans la manifestation du *Salon de la Jeune Peinture*, «cette mécanique» était exposée par le fait de peindre sur place. Plus de mystère: tout le monde pouvait voir comment cela se faisait. Rétrospectivement, en ce qui me concerne, je dirais que le cercle tentait d'une certaine manière de définir la peinture (le tableau), donc d'en démystifier son fonctionnement et celui de son appréciation et de sa consommation.

Il y avait dès le début (si je m'en souviens bien) une volonté de peindre mais de ne pas exposer. Je suppose que les autres participants à ce Salon ont été plus ou moins éçœurés. La presse (locale), lorsqu'elle en a parlé, mentionnait le plus souvent notre action, qui justement cherchait à remettre en cause ce genre de manifestations. C'était davantage Buren et Parmentier que connaissaient les peintres de la figuration narrative, à la base de ce Salon. Certains d'entre eux avaient d'ailleurs peint auparavant, d'une manière réaliste, un assassinat de Marcel Duchamp... Nous, notre avantage, c'était que notre attaque n'était pas personnalisée. On s'attaquait à tout et à tous. Et de plus, on s'était fait d'un seul coup repérer sur la scène parisienne...

59

La condamnation des Salons repose, dans votre lettre du 3 janvier 1967, sur trois points: ils sont d'un autre siècle, ils favorisent un public passif et ils montrent de la peinture «par vocation réactionnaire». Bref, ils sont, oserions-nous dire, ce que le théâtre est au cinéma.

Pourtant, la *Manifestation n° 3* que vous organisez en juin 1967 ne prend-elle pas justement place dans un théâtre...?

Quelles étaient les prémices de la manifestation et comment fut-elle organisée?

Plus qu'un théâtre, la salle du Musée des arts décoratifs – même si elle disposait d'une scène – était une salle de conférence. Je me demande d'ailleurs si derrière le rideau de scène, il n'y avait pas un écran! Il s'agissait notamment – en réalisant une «performance» dans un musée (*Manifestation n° 1*) et un accrochage dans une salle de spectacle (*Manifestation n° 3*) – de questionner la façon dont un travail était montré. Il faut se rappeler qu'à l'époque, même si on avait vu des «happenings» et des «events», la performance n'était pas encore une pratique artistique courante. De plus, il n'y avait rien de très théâtral à accrocher des toiles dans un théâtre...

Jacques Polieri, un scénographe, a contacté le «groupe» suite à la «performance» du Musée d'art moderne de la Ville de Paris afin d'organiser un événement public sous la forme d'un festival. Après plusieurs discussions, nous avons décidé d'accrocher nos



60



toiles dans une salle de spectacle louée pour l'occasion. Si la manifestation était financée par l'organisateur, les spectateurs qui étaient invités par courrier et voie d'affiches devaient payer un droit d'entrée pour accéder à la salle.

Quelle a été la réaction du public qui était invité à une heure précise?

Les gens se sont assis dans la salle, face aux toiles, en attendant qu'il se passe quelque chose. Après un moment, comme rien ne se passait, le public a commencé à s'agiter. Des tracts ont alors été distribués indiquant qu'il fallait regarder les toiles de Buren, Mosset, Parmentier et Toroni. «Une réussite dans le genre du <happening> frustrant» a observé Marcel Duchamp, présent au spectacle.

La manifestation suivante, du 29 septembre au 5 novembre 1967, se déroule aussi dans un lieu inhabituel pour la présentation de l'art.

En effet. Dans un lieu que personne ne désirait, près du bar de la 5^e Biennale de Paris (au Musée d'art moderne de la Ville de Paris), car nous étions mécontents de la salle proposée. Il s'agissait d'un emplacement à fort passage situé entre les différentes salles d'exposition. Nous y avons montré nos toiles et organisé une projection de diapositives (du Pape, de paysages et d'animaux). En plus, une bande son était diffusée et répétait «L'art est illusion...», en ajoutant selon les images montrées, «de présence» (dans le cas de l'image du Pape), «de nature» (dans le cas des paysages), et ainsi de suite. Après chaque série de diapositives, un spot était dirigé sur les toiles, l'une après l'autre, tandis qu'un texte enregistré énonçait: «pas la peinture de...», en ajoutant «Buren» (lorsque la peinture de celui-ci était éclairée), «Toroni» (lorsque la peinture de ce dernier était éclairée), et ainsi de suite. A la fin de la séquence, les quatre peintures éclairées, la bande-son disait: «L'art est distraction. L'art est faux. La peinture commence avec Buren, Mosset, Parmentier, Toroni».

61

Paradoxalement, c'est la dernière fois que le «groupe» est représenté au complet.

La *Manifestation n° 5* – qui ne s'est en fait jamais appelée comme cela – marque la fin de nos activités à quatre. Elle s'est déroulée sans Parmentier, dans un local qui avait précédemment abrité la galerie J., la galerie des Nouveaux Réalistes. Cet endroit était vide à ce moment-là et sa propriétaire, Jeannine de Goldschmidt, l'avait mis à notre disposition. Nous désirions travailler de nouveau ensemble et créer un événement. Nous avons toutes sortes d'idées – comme exposer un éléphant ou transformer la galerie en poulailler –, mais elles ont bizarrement abouti à une réflexion sur les signes de nos travaux respectifs. Une des suggestions dans le cadre de nos discussions, sans doute émise par Buren, était que chacun ferait les travaux des trois autres. C'est à ce moment que Parmentier s'est retiré des débats, jugeant l'idée sans intérêt. Il y avait de plus un problème de format: ses toiles devaient en effet garder un rapport précis entre leur hauteur et leur largeur alors que l'idée était de normaliser les tailles des peintures présentées. Finalement, trois d'entre nous ont revendiqué les toiles des autres (moi, celles de Buren et Toroni; Toroni, celles de Buren et la mienne; Buren, celles de Toroni et la mienne).

Comment le visiteur s'apercevait-il de cela si les toiles n'étaient pas signées?

L'exposition s'accompagnait d'un texte de Michel Claura qui était, je crois, accroché au mur. Il indiquait que chacun présentait les toiles des deux autres et les signait de son propre nom. Les tableaux étaient montrés en trois groupes identiques contenant chacun une peinture à bandes, une à empreintes de pinceau et une à cercle. Chaque ensemble était attribué à l'un d'entre nous.

En décembre 1967, Buren et Toroni organisent une exposition à Lugano. Qu'en est-il exactement et quel est son rapport à la manifestation précédente?

Comment as-tu continué ton travail au cours de cette progressive érosion de votre association?

Et de quelle façon s'articulait-il à une pratique «collective» en récession?

Lors de l'exposition de la galerie J., j'avais l'impression que même si je peignais une peinture à la façon de Toroni, l'œuvre restait une peinture de moi. Dans la manifestation qui a suivi, Buren et Toroni faisaient peindre leurs toiles par le public, ce qui revenait à dire que n'importe qui pouvait les réaliser. Je n'ai pas eu à refuser de participer à cette exposition, étant donné qu'on ne m'a jamais demandé d'en faire partie. Nous avons exposé une dernière fois ensemble à Lyon chez Guillaumon et Guinochet. Chacun d'entre nous – Buren, Toroni et moi – avait une toile exposée dans une salle différente. Après 1968, Parmentier a cessé de peindre. Dans l'exposition *Douze ans d'art contemporain en France 1960–1972*, au Grand Palais en 1972, à laquelle Buren, Toroni et moi avons refusé de participer, seul Parmentier présentait ses travaux anciens. Ils étaient accompagnés d'une déclaration qui signalait l'arrêt de sa pratique.

Ma pratique de peintre se poursuivait. En 1968, on m'a donné les moyens de publier un catalogue (*Catalogue n°1*). J'ai imaginé une publication qui se passerait d'exposition. Il s'agissait de cinq reproductions d'une même toile à cercle, préfacées par un texte de Serge Bard sous la forme d'un entretien imaginaire. Peu après, il y a eu les événements de mai 68. Si ces derniers m'ont profondément marqué, je n'ai toutefois pas cessé de peindre. J'ai en effet exposé, seul, des peintures à cercle à la galerie Rive Droite à la fin de cette même année. J'avais le sentiment que ces événements confirmaient d'une certaine manière nos pratiques respectives.

62

Une deuxième exposition personnelle eut lieu au même endroit (du 5 au 25 décembre 1969). Elle était accompagnée d'un catalogue avec un texte de Jean-Paul Dollé dans l'esprit de la critique de l'époque. Cette manifestation présentait des toiles à cercle accrochées de la même façon que l'année précédente. Bien que totalement similaires à celles de 1968, il s'agissait de nouvelles toiles. Ce projet a mis un terme à ma collaboration avec cette galerie. C'est en 1973 que j'ai réalisé des peintures à bandes. Elles ont été exposées en 1974 chez Daniel Templon à Paris et suscité une polémique. L'affaire a largement été envenimée par la distribution anonyme d'un faux carton d'invitation qui titrait l'exposition «Hommage à Daniel Buren», puis par l'envoi – de la part de la galerie à destination de son fichier – de la copie d'une lettre de Buren, qui, elle aussi, s'est révélée être un faux! Si les peintures semblaient s'approprier l'outil visuel de Buren, il s'agissait en fait pour moi d'interroger la question de la signature liée à l'emploi de cet outil et de poser la question du rapport entre forme et fond. A cette date, en effet, il me semblait que la réception du travail de BMPT s'était modifiée en raison de l'identification immédiate des peintures à leurs auteurs. Par ce nouveau travail, je voulais revenir sur les réflexions développées lors de l'exposition à la galerie J. et relancer un débat sur la peinture. Cette manifestation présentait des toiles à bandes verticales alternées grises et blanches de 10 cm de largeur, la première et la dernière étant blanches. Les tableaux de 200 x 210 cm étaient d'abord peints en blanc, puis les bandes grises étaient ajoutées.







Cette exposition, au-delà de la polémique, ne t'a-t-elle pas permis de relancer une pratique picturale à partir et hors de BMPT?

Comment as-tu développé cette idée, visant à réintroduire la couleur dans ton travail?

Est-ce que tu t'intéressais à l'époque, comme d'autres artistes, à la question de la sérialité et de l'épuisement d'un motif ou d'une structure?

En quoi ce passage à des bandes signalées au crayon et non plus peintes, orientait-il ton travail dans une direction nouvelle?

En 1977, parallèlement à cette évolution de ton travail, tu quittes Paris pour t'installer à New York. Quelles ont été les raisons de ce choix?

Est-ce que l'on peut dire qu'à ce moment les influences sur ton travail sont plus américaines qu'auparavant?

Qu'est-ce qui, au-delà de la question du dessin, t'intéressait dans la pratique du monochrome et quels en étaient pour toi les grands devanciers?

En effet, il s'agissait de sortir de la répétition du motif qui m'était associé pour aller dans la répétition de quelque chose que je m'appropriais! En 1976, une deuxième série de ces tableaux à bandes a en effet été présentée chez Daniel Templon. Les toiles étaient alors peintes en blanc, puis en blanc cassé (ou inversement). Je voulais ainsi simultanément réintroduire la couleur et sortir de la répétition, car le blanc était à chaque fois «cassé» par des couleurs différentes. J'ai achevé cette série avec une toile en blanc sur blanc (qui fut vendue en atelier). J'en ai réalisée une similaire, mais qui, dans mon esprit, était son parfait contraire, en novembre 1976, pour la galerie Ecart de Genève.

A la suite de la peinture faite pour Ecart, j'ai exposé, en 1977 chez Marc Hostettler (galerie Média, Neuchâtel), des toiles à bandes grises sur fond gris. Ces peintures, parce que proches du monochrome, m'ont fait comprendre que je pouvais dorénavant utiliser des couleurs qui m'étaient jusqu'alors indisponibles. A ce moment, j'ai pu réaliser par exemple une grande toile de bandes rouges sur fond rouge, alors que des bandes rouges sur fond blanc auraient été trop proches du travail de Buren ou des panneaux de chantiers publics.

J'ai en effet réalisé que mon travail donnait l'impression de se déterminer à travers des séries ou des sous-ensembles, sans qu'il y ait eu pourtant de programme précis mis en place avant la réalisation des peintures. Un exemple de cela est la seconde version de cette toile à bandes rouges sur fond rouge. Elle fut endommagée par inadvertance et, lorsque je l'ai refaite, j'ai laissé les traits au crayon sans remplir les bandes. C'est cette toile qui fut exposée en 1977 à la 10^e Biennale de Paris.

66

Il s'agissait de dissocier le «dessin» de la peinture et la peinture elle-même. Les toiles suivantes, en 1977 et 1978, à l'exception de quelques peintures réalisées aux Etats-Unis, sont des monochromes. Je désirais renoncer au dessin dans la question de la peinture. Ainsi, la toile elle-même prenait tout à coup valeur de dessin. Les premières œuvres monochromes étaient rouges et, du rouge, je suis passé graduellement à l'orange, au rose, puis au vert et à la gamme complète des couleurs.

A l'époque, ma carte de séjour m'avait été retirée et je n'étais donc plus domicilié en France (même si je m'y trouvais souvent). J'avais en outre fait un séjour de trois mois à New York autour de 1975 et ce séjour m'avait donné l'idée d'y revenir pour m'y installer. N'oublions pas que New York était depuis longtemps l'un des grands sujets de conversation à Paris...

Les premières peintures de Stella m'intéressaient vraiment. Grâce à Grégoire Müller, j'ai aussi (re)découvert les artistes défendus par Greenberg et surtout la grande peinture abstraite américaine des années 1950. En cela, mon travail se redéfinissait davantage encore comme un travail de peinture.

Ce qui m'intéressait c'était la manière dont une toile se peignait. C'était donc une question de peinture, mais une peinture rendue à sa plus simple expression. En Europe, Yves Klein occupait le terrain du monochrome, alors qu'aux Etats-Unis différentes

pratiques (Ralph Humphrey, Brice Marden, Ad Reinhardt, Robert Rymen) semblaient ouvrir un champ possible plus diversifié.

Pour toi donc, une peinture existe toute entière dans l'acte de peindre ?

La peinture se définit certes par une pratique, mais aboutit à un objet peint qui est la peinture. Et la peinture c'est avant tout cet objet peint qui est le résultat de cette pratique.

Tu rencontres à ce moment-là différents artistes intéressés par la question du monochrome. Pourrais-tu décrire tes liens de l'époque et la façon dont vous vous êtes organisés ?

J'ai appelé Marcia Hafif à la suite de son article «Beginning Again», publié par *Artforum* en septembre 1978. Comme ses vues semblaient correspondre à mes réflexions, je l'ai rencontrée. D'autres peintres intéressés par des questions similaires nous ont par la suite rejoints (Jo Marioni, Phil Sims, Howard Smith, Frederic Thursz, Günter Umberg, Jerry Zeniuk). Nous avons alors organisé des réunions pour parler de peinture. Ces discussions ont abouti à quelques expositions, dont *New Abstraction* à la galerie Sidney Janis en 1983 et *Radical Painting* au Williams College Museum of Art de Williamstown.

Pourrais-tu expliquer un peu ce dernier titre ?

Nos pratiques n'étaient pas dominantes sur la scène new-yorkaise qui voyait apparaître le retour de l'expressionnisme (Julian Schnabel, David Salle). Pour trouver un titre à cette exposition, nous nous sommes inspirés du communiqué de presse rédigé pour *New Abstraction* qui décrivait nos travaux comme issus d'une «abstraction plus radicale». Il nous a semblé intéressant d'aller encore plus loin dans ce sens et de parler de peinture plutôt que d'abstraction. Il faut dire que nous hésitions à l'époque entre les dénominations d'«art abstrait» et d'«art concret». Il s'agissait aussi d'insister sur notre identité de peintres. En définitive, cette problématique posait des questions déjà soulevées à l'époque de BMPT.

67

Est-ce que ce moment correspondait aussi pour toi à la fin d'une période ?

À la suite de l'exposition de Williamstown, j'ai eu peur que mon travail «s'académise». J'ai donc posé en 1985 la question du monochrome au moyen de «peintures abstraites construites». Paradoxalement, en raison d'un académisme naissant, je passais à quelque chose considéré comme encore plus académique ! J'ai aussi commencé à donner des titres à mes peintures. La première grande toile de cette nouvelle série s'appelle *A Step Backwards* [Un Pas en arrière] ; elle fut montrée au début 1986 lors de mon exposition personnelle au Centre d'Art Contemporain de Genève que dirigeait Adelina von Fürstenberg. Ajoutons encore que c'était le moment où, à New York, l'abstraction était à nouveau au centre des débats. J'ai d'ailleurs exposé mes travaux monochromes dans le cadre de ces nouveaux courants «néo-géo» et «simulationniste» (à la galerie Cable en 1984 ou chez Postmasters en 1985).

Le fait de confronter des travaux monochromes à cette nouvelle scène «néo-géo» t'a-t-il poussé à les redéfinir ?

D'une certaine façon, encore que ce soit plutôt la réflexion sur ma propre pratique qui m'ait poussé à me confronter à cette génération. Malgré ma présence dans l'exposition *Peinture abstraite* organisée à Genève en 1984 par John Armleder, les déclarations d'artistes telle que Sherrie Levine et le texte de Jean Baudrillard dans le catalogue de mon exposition du pavillon suisse de la Biennale de Venise en 1990, je n'ai jamais véritablement appartenu à cette tendance ; mais je connaissais bien les démarches de Peter Halley, de Philip Taaffe, de Helmut Federle et de John Armleder. Un livre d'écrits et d'entretiens rassemblant les textes

de ces deux derniers et certains des miens a, par exemple, été publié à ce moment (*John Armleder · Helmut Federle · Olivier Mosset*, Musée de Peinture et de Sculpture et Maison de la Culture et de la Communication, Grenoble et Saint-Etienne 1987). J'étais en relation avec cette scène sans pour autant participer du mouvement critique qui l'a amenée, vers 1987, au premier plan de l'actualité internationale. Les peintures à cercle développaient déjà l'idée qu'une pratique de peintre conduisait rapidement aux «peintures de peintures». Cette dimension «appropriationniste» est d'ailleurs explicite dans les tableaux à rayures. La volonté de signifier le tableau comme tableau mène ainsi invariablement à faire des peintures «au second degré». Je pensais que les peintres «néo-géo» opéraient un intéressant retour à la peinture. Je me rappelle avoir dit à Armleder lors d'un entretien que j'appréciais sa solution de livrer au collectionneur le tableau avec le mobilier du salon («*Conversation entre J. Armleder et O. Mosset / [1986]*», republié in *op. cit. supra*, p. 252–262). En ce qui me concerne, la conscience du «devenir-objet» de la peinture devait toutefois continuer à se formuler en des termes purement picturaux. Seuls les titres me permettaient d'ajouter un regard critique sur le contexte du moment et sur mon travail (par exemple: *Bandwagon, Lobby, Double Reverse, Too Little Too Late*). Je crois que cette période a montré qu'il était possible de pousser la peinture soit dans la direction d'un travail conceptuel et critique, soit dans celle de l'affirmation de ses qualités picturales. Ce qui était et est toujours mon cas, d'ailleurs. J'ai toujours pensé que la peinture était un objet assez «spécifique». La matière picturale elle-même a un caractère d'objet. Le monochrome que l'on pratiquait dans cette scène new-yorkaise des années 1970 était fondé sur une réelle opposition avec le néo-expressionnisme

68

naissant, pour qui la peinture était l'arène d'une subjectivité et le lieu d'une tradition pluriséculaire. Nos conceptions étaient donc opposées. Pour autant, notre position ne recouvrait pas entièrement celles des «simulationnistes» et des «néo-géo». La plupart des artistes liés à la pratique du monochrome dans les années 1970 n'exposeront pas avec les tenants de la peinture «néo-géo» dans les années 1980, à l'exception de l'exposition *RED* dont j'avais proposé l'idée à Bob Nickas (galerie Massimo Audiello, New York, en 1986 et galerie Isy Brachot, Bruxelles, en 1990). Etant donné que la pratique des «monochromistes» était largement teintée d'idéalisme, elle s'accommodait mal de la position volontiers intellectuelle de la scène des années 1980. Pour ma part, j'en revenais toujours au concept développé par Greenberg: si la peinture est faite d'une manière juste, elle possède une dimension critique, tant vis-à-vis d'elle-même que du système et du marché de l'art.

Peut-on dire que le rapport ironique que tu instituais avec les peintures à bandes se trouvait ici reconduit par rapport à un autre contexte ?

Le rapport n'a en fait jamais été ironique. Ce sont des solutions de peinture et des réponses à des problèmes formels. Si la réalisation est sérieuse, rien n'empêche toutefois de prendre une certaine distance avec le produit fini. Cette distance peut, par exemple, s'exprimer dans le titre, qui n'a, le plus souvent, pas de rapport fondamental avec la peinture. J'aimerais encore ajouter que j'ai surtout fréquenté des artistes qui ont connu un parcours parallèle au groupe «néo-géo» à proprement parler. On peut citer ici Sherrie Levine, Cady Noland et Steven Parrino, ainsi que

des artistes plus jeunes à l'instar de Dan Walsh et John Tremblay. Ces artistes n'entretiennent d'ailleurs pas de rapport ironique ou parodique à ces questions de peinture. Cela ne m'empêchait pas, bien sûr, d'être ami et d'exposer avec des artistes comme John Armleder et Sylvie Fleury.

En quoi ce rapport fondamental à la peinture s'exprime-t-il dans les «shaped-canvas» que tu réalises par la suite?

Le «shaped-canvas» doit bien évidemment s'entendre comme une critique du format traditionnel rectangulaire du tableau. Au moment où j'ai réalisé ces travaux, il appartenait en fait déjà à un répertoire disponible de solutions. Il s'agissait aussi de proposer une relecture, au sein de ma pratique, des motifs précédemment utilisés (comme, par exemple, l'étoile une fois peinte et une fois découpée).

Qu'en est-il des pièces tridimensionnelles?

Après avoir réalisé une pièce d'art public pour le bâtiment des télécommunications de Neuchâtel (un panneau fixé sur la façade), j'ai été invité à participer à une exposition de sculptures à Môtiers. J'ai dû alors me poser la question de la sculpture et sa relation à la peinture. J'ai essayé, comme dans le cas de *Cimaises* (1993), de traiter de la même façon l'espace à trois dimensions et l'espace pictural. J'ai aussi réalisé des peintures qui sont à la limite du relief ou de la sculpture. Dans ces derniers cas, c'est d'ailleurs son châssis qui donne l'effet de la sculpture et non la peinture elle-même.

Tu sembles, ces derniers temps, t'être de nouveau intéressé à la question du monochrome.

Les «shaped-canvas» et la troisième dimension m'ont sans doute amené à m'intéresser encore une fois à l'idée de peindre une toile. Si cette question m'avait semblé au début des années 1980 prendre un tournant assez académique, elle me semble aujourd'hui offrir un intéressant terrain d'expérimentations dé-

69

passant la seule problématique du monochrome. Si exécuter des monochromes a correspondu à un «statement», ce n'est plus le cas aujourd'hui. Il s'agit davantage d'une pratique personnelle, somme toute indéfendable.

Indéfendable?

Comme on le disait du temps de BMPT, la peinture est peut-être bien «objectivement réactionnaire». Je ne peux donc plus la justifier, même si certaines solutions formelles continuent de m'intéresser.

Tel qu'il s'est développé de manière indépendante ces trente dernières années, est-ce que ton travail est resté d'une certaine façon redevable à la période de BMPT?

Les questions soulevées au moment de BMPT – la répétition, la signature ou la neutralité – ont bien sûr permis de développer les travaux qui ont suivi. Les différents acteurs de BMPT ont suivi chacun leur propre voie. BMPT a été un moment important pour chacun d'entre nous, mais est resté une affaire très limitée dans le temps.

Si bien qu'aujourd'hui ton travail, même ancien (les peintures à cercle notamment), est parfois mis en rapport avec des choses très différentes de BMPT.

Comme c'était le cas en 1999 lors de ton exposition avec Cady Noland au Migros Museum für Gegenwartskunst.

Bien que les choses aient changé, il n'existe pas de rupture totale entre ce qui s'est passé du temps de BMPT et ce qui s'est passé après. Pour cette raison, ces différents travaux peuvent être vus ensemble et aussi être associés à d'autres contextes.

L'exposition de Zurich faisait une analogie facile entre les cercles de tes tableaux anciens et les pneus des installations de Cady Noland. Tout à coup la question de la signature disparaissait entièrement.

Il se dégagait néanmoins de la réunion de vos deux démarches l'image d'une autre affinité: celle de pratiques radicales menacées précisément par les problématiques qu'elles engagent. Qu'est-ce qui te procure, aujourd'hui encore, l'envie et l'énergie de faire de nouveaux tableaux?

C'est bien ce genre de lecture qui était à la base de l'exposition. Au départ, Cady Noland et moi avions le projet de mélanger mes cercles et ses pneus, ses murs en briques et mes *Cimaises*, et ainsi de suite. Ainsi, les toiles à cercle auraient retrouvé par exemple l'autonomie qu'elles avaient perdue dans la situation de groupe qu'a été BMPT. Au final toutefois, l'exposition jouait beaucoup moins que prévu sur ces comparaisons littérales et formelles.

Dans l'exposition de Zurich, ma «radicalité formelle» était confrontée à la «radicalité politico-sociale» de Cady. A notre époque, la peinture est presque toujours un travail conceptuel de réflexion sur l'art (les solutions formelles ayant aussi leur propre autonomie). S'intéresser à ce qui n'est pas de l'art est aussi une façon de parler d'art. L'art est pour moi toujours un travail sur la forme (même s'il est «informe» ou sans forme). Tout travail engage un dialogue avec d'autres pratiques, qu'il soit montré avec des pièces exposées au même moment ou avec l'ensemble des œuvres que regroupe l'histoire de l'art. Qui plus est, les travaux de nature artistique engagent aussi un dialogue avec des sujets qui ne sont pas de l'art à proprement parler (l'architecture, le design, les médias). Buren a, en ce sens, raison de tenir compte du lieu dans lequel il place son travail, ce lieu étant toutefois évidemment plus large que l'espace d'exposition. Une manière de m'intéresser à ces questions est de ne pas en tenir compte, de me concentrer sur des problèmes de surface, de traitement de cette dernière, de médium, de couleur, de matériaux employés et de la manière de les appliquer sur leurs supports. J'ai des difficultés à peindre, c'est-à-dire à choisir une couleur, déterminer un format et appliquer la peinture sur la toile. Si je ne suis que très

70

rarement satisfait du résultat, c'est quand même quelque chose qui m'intéresse et même qui m'intéresse vraiment. J'aimerais en fait pouvoir peindre, détruire et recommencer – c'est d'ailleurs ce que je fais plus ou moins! Le reste – de quelle façon les œuvres seront montrées et ce qu'il en adviendra – est une autre affaire. Aujourd'hui, ma place dans le système de l'art et de son histoire m'intéresse moins – encore qu'il y ait un facteur économique qui vous autorise à continuer ou non! Une solution formelle correcte à des problèmes formels réside en définitive dans la critique du système qui la sous-tend, ainsi que dans la mise en évidence des limites d'une telle critique. Peindre équivaut en fait à porter un regard sur les choses. Je ne suis, par conséquent, pas très connecté à ce qui a valeur d'événement sur la scène contemporaine. Il est problématique de participer à cette scène, même de manière critique, car cela revient au fond toujours à la soutenir. Ne pas la connaître et ne pas y prendre part revient toutefois à s'en couper, ce qui veut dire ne plus avoir la possibilité ou le droit de la critiquer. Je pense malgré tout que la nature d'un travail établit une forme de discours, bien qu'il ne faille pas l'entendre au sens de communication. Je cherche à faire quelque chose. Et c'est sans doute parce que quelques-uns se sont (relativement) intéressés à cela – depuis et peut-être grâce aux aventures de BMPT – que je peux continuer aujourd'hui.

Continuer à peindre?

«Bon qu'à ça» disait Beckett en parlant de son activité d'écrivain. Newman prétendait que l'on peignait contre le catalogue. Quant

à moi, je pense que l'on peint contre le fait de ne pas pouvoir peindre. Si Giacometti n'arrivait pas à représenter, moi je n'arrive peut-être plus à appliquer de la couleur sur de la toile. Pourtant, je continue à peindre et mes toiles sont ce qu'elles sont. Pourquoi alors faire le malin en pensant qu'elles ne sont pas ce qu'elles devraient être? Elles le sont certainement.

Lionel Bovier

(né en 1970) est historien de l'art et dirige la maison d'édition JRP|Ringier depuis 2004.

Christophe Cherix

(né en 1969) est historien de l'art et The Robert Lehman Foundation Chief Curator of Drawings and Prints au MoMA, New York.

Olivier Mosset

(né en 1944 à Berne) vit à Tucson (Arizona) et à Neuchâtel.



**Preisträgerinnen und Preisträger /
Lauréates et lauréats / Vincitrici
e vincitori / Winners 2001–2014:**

2001

Peter Kamm | Ilona Rüegg |
George Steinmann

2002

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

2003

Silvia Bächli | Rudolf Blättler |
Hervé Graumann | Harm Lux |
Claude Sandoz

2004

Christine Binswanger &
Harry Gugger | Roman Kurzmeyer |
Peter Regli | Hannes Rickli

2005

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

2006

Dario Gamboni | Markus Raetz |
Catherine Schelbert |
Robert Suermond |
Rolf Winnewisser | Peter Zumthor

2007

Véronique Bacchetta |
Kurt W. Forster | Peter Roesch |
Anselm Stalder

2008

edition fink (Georg Rutishauser) |
Mariann Grunder | Manon |
Mario Pagliarani | Arthur Rüegg

2009

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

2010

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

2011

John Armleder | Patrick Devanthy &
Inès Lamunière | Silvia Gmür |
Ingeborg Lüscher | Guido Nussbaum

2012

Bice Curiger | Niele Toroni |
Günther Vogt

2013

Thomas Huber | Paola Maranta &
Quintus Miller | Marc-Olivier Wahler

2014

Anton Bruhin | Pipilotti Rist |
Catherine Quéloz | pool Architekten

Die Preisverleihung 2015 fand am
15. Juni 2015 in Basel statt.

Die Gewinner wurden geehrt von:

La remise des prix 2015 a eu lieu le
15 juin 2015 à Bâle. Les lauréats
ont été honorés par:

La cerimonia di premiazione
2015 si è svolta a Basilea il 15
giugno 2015. Hanno reso omaggio
alle vincitrici e ai vincitori:

The award ceremony took place in
Basel on 15 June 2015. The prizes
were awarded by:

Dr. Elizabeth Teissier
— Christoph Büchel

John M. Armleder
— Olivier Mosset

Anne Keller
— Urs Stahel

Zsuzsanna Gahse
— Staufer / Hasler