

# Prix Meret Oppenheim 2016

Adelina von Fürstenberg  
Christian Philipp Müller  
Martin Steinmann

Schweizer Grand Prix Kunst  
Grand Prix suisse d'art  
Gran Premio svizzero d'arte  
Grond premi svizzer d'art

5

Vorwort / Préface / Prefazione / Preface

Léa Fluck

9

Einleitung / Introduction / Introduzione / Introduction

Nadia Schneider Willen

19

« Les artistes sont ma famille »

Samuel Schellenberg en conversation avec Adelina von Fürstenberg

“The artists are my family”

Samuel Schellenberg in conversation with Adelina von Fürstenberg

57

«Ich mache Kunst nicht, um etwas zu beweisen, sondern weil ich neugierig bin»

Philip Ursprung im Dialog mit Christian Philipp Müller

“I don't make art in order to prove something, but because I am curious”

Philip Ursprung in dialogue with Christian Philipp Müller

93

Erlebter Raum

Daniel Kurz im Gespräch mit Martin Steinmann

Experienced Space

Daniel Kurz in conversation with Martin Steinmann

127

Anhang / Annexe / Appendice / Appendix

## Vorwort

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 geografischen und zeitlichen Grenzen hinweg bekannt machen und zum Leuchten bringen. Dieses Jahr wurden die Kuratorin Adelina von Fürstenberg, der Künstler Christian Philipp Müller und der Architekt und Theoretiker Martin Steinmann für ihren brillanten und nachhaltigen Beitrag zur Schweizer Architektur und Kunst ausgezeichnet.

Die drei Preisträger stehen für eine offene Schweiz, die Menschen aufzunehmen weiss, sie aber auch ziehen lässt, um ihnen bei ihrer Rückkehr zuweilen einen umso freudigeren Empfang zu bereiten – in einem Lebensraum mit ebenso klaren wie durchlässigen Grenzen. Nicht von ungefähr haben sich alle kreativen Geister, die bisher unsere Banknoten zierte, künstlerisch im Ausland entfaltet. Alle drei Geehrten sind ein lebender Beweis dafür, dass das Kulturschaffen als symbolischer Ausdruck des Denkens einer Epoche mitunter ein feinerer Gradmesser ist als jene der Soziologie oder Politik.

Um ihre jeweiligen Laufbahnen zu skizzieren, präsentieren wir hier drei Interviews der Preisgekrönten mit von ihnen selbst gewählten Gesprächspartnern. Adelina von Fürstenberg hat sich mit dem Kulturjournalisten Samuel Schellenberg über die verschiedenen Etappen ihrer Karriere als Wegbereiterin der zeitgenössischen Kunst in der Schweiz und im Ausland unterhalten. Christian Philipp Müller hat mit dem Kunst- und Architekturhistoriker Philip Ursprung seine facettenreichen Erinnerungen geteilt sowie über seine Projekte im Brennpunkt von Kunst, Architektur, Städteplanung und Soziologie gesprochen. Der in der Öffentlichkeit als zurückhaltend bekannte Martin Steinmann hat mit Daniel Kurz, Chefredaktor von *werk, bauen + wohnen*, über seine kritischen und wissenschaftlichen Forschungsarbeiten und seine Leidenschaft für die Architektur diskutiert.

Abschliessend möchte ich im Namen des Bundesamtes für Kultur unserem Respekt und unserer Bewunderung für die Begeisterung und Leidenschaftlichkeit dieser drei aussergewöhnlichen Persönlichkeiten Ausdruck geben. Wir danken auch allen, die an der Ausarbeitung und am Vertrieb dieser Publikation mitgewirkt haben. Zu guter Letzt möchten wir der Eidgenössischen Kunstkommission und insbesondere deren Präsidentin Nadia Schneider Willen für die intensiven und bereichernden Jahre danken, die wir zusammen erleben durften.

Léa Fluck  
Kulturschaffen, Kunstförderung

## Préface

Le Grand Prix suisse d'art / Prix Meret Oppenheim a été créé par l'Office fédéral de la culture 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. La commissaire d'exposition Adelina von Fürstenberg, l'artiste Christian Philipp Müller et l'architecte et théoricien Martin Steinmann se sont vus distingués pour leur contribution brillante et continue à l'histoire de l'art et de l'architecture suisse.

Les trois lauréats sont des ambassadeurs d'une Suisse ouverte, qui sait accueillir, laisser partir, parfois pour mieux laisser revenir ! Un endroit aux frontières heureuses et poreuses. Il est éclairant de noter que les illustres créateurs qui ornent nos billets de banque se sont tous épanouis artistiquement à l'étranger. Les trois lauréats démontrent aussi que la création, expression symbolique de la pensée d'une époque, est un sismographe aux capteurs parfois plus précis que ceux de la sociologie ou de la politique.

Pour retracer leurs parcours, nous présentons trois conversations inédites des lauréats avec l'interlocuteur qu'ils ont choisi eux-mêmes. Adelina von Fürstenberg s'est entretenue avec le journaliste culturel Samuel Schellenberg sur les différentes étapes de sa carrière de pionnière de l'art contemporain en Suisse et à l'étranger. Christian Philipp Müller a partagé avec l'historien de l'art et de l'architecture Philip Ursprung ses souvenirs hauts en couleur et ses projets croisant art, architecture, urbanisme et sociologie. Le discret Martin Steinmann a raconté ses recherches critiques et théoriques ainsi que sa passion pour l'architecture à Daniel Kurz, rédacteur en chef de *werk, bauen + wohnen*.

En guise de conclusion, l'Office fédéral de la culture témoigne son respect et admiration pour la ferveur qui anime ces trois personnalités hors normes. Nous remercions également toute l'équipe qui a œuvré à la fabrication ainsi qu'à la diffusion de cet ouvrage. Enfin, nous exprimons notre gratitude à la Commission fédérale d'art et tout particulièrement à sa présidente Nadia Schneider Willen, pour les années intenses et riches que nous avons passées ensemble.

Léa Fluck  
Création culturelle, encouragement à l'art

## Prefazione

Il Gran Premio svizzero d'arte / Prix Meret Oppenheim è stato istituito dall'Ufficio federale della cultura in collaborazione con la Commissione federale d'arte. Ricompensa artisti, architetti, curatori, ricercatori e critici che danno visibilità alla produzione artistica svizzera al di là delle frontiere e nel corso del tempo. La curatrice Adelina von Fürstenberg, l'artista Christian Philipp Müller e l'architetto e teorico dell'architettura Martin Steinmann ricevono questa distinzione per il loro contributo brillante e duraturo alla storia dell'arte e dell'architettura in Svizzera.

La vincitrice e i vincitori del premio sono ambasciatori di una Svizzera aperta, che sa accogliere, lasciar partire e talvolta anche fare ritornare. Uno spazio dalle frontiere felici e permeabili. È illuminante notare come gli illustri creatori che oggi ornano le nostre banconote siano tutti evoluti artisticamente all'estero. I tre premiati mostrano anche come la creazione, espressione simbolica del pensiero di un'epoca, sia un sismografo talvolta più preciso della sociologia o della politica.

Per ripercorrere il cammino della vincitrice e dei vincitori, presentiamo tre conversazioni inedite con un interlocutore di loro scelta: Adelina von Fürstenberg è stata intervistata dal giornalista culturale Samuel Schellenberg sulle tappe della sua carriera pionieristica di mediatrice dell'arte contemporanea in Svizzera e all'estero; Christian Philipp Müller ha condiviso con lo storico dell'arte e dell'architettura Philip Ursprung i suoi ricordi coloriti e i suoi progetti al crocevia tra arte, architettura, urbanistica e sociologia; il discreto Martin Steinmann ha raccontato delle sue ricerche critiche e teoriche e dalla sua passione per l'architettura a Daniel Kurz, caporedattore di *Werk, bauen + wohnen*.

Concludendo, l'Ufficio federale della cultura esprime il suo rispetto e la sua ammirazione per il fervore che anima queste tre personalità fuori del comune. Desideriamo poi ringraziare tutta la squadra che ha reso possibile realizzare questa pubblicazione. Cogliamo l'occasione inoltre per testimoniare la nostra gratitudine alla Commissione federale d'arte e in particolare alla sua presidente Nadia Schneider Willen per l'intensa e proficua collaborazione.

Léa Fluck  
Produzione culturale, Promozione dell'arte

The Swiss Grand Award for Art / Prix Meret Oppenheim was created by the Federal Office of Culture in association with the Federal Art Commission. It honours artists, architects, curators, researchers and critics who, over the years, have worked to raise the profile of Swiss creativity both within the country and beyond. Exhibition curator Adelina von Fürstenberg, artist Christian Philipp Müller and architect and theorist Martin Steinmann have been singled out for their outstanding, ongoing contribution to the history of Swiss art and architecture.

The three award winners are ambassadors of an open Switzerland: a country that is welcoming but also content for people to leave and, sometimes, return enriched by their experiences, and where the frontiers are friendly and porous. It is interesting to note that the illustrious creative talents who adorn our banknotes all flourished artistically abroad. The three award winners thus demonstrate that creativity—the symbolic expression of the thought of an era—is a seismograph whose sensors are sometimes more accurate than those of sociology or politics.

This publication looks back at the award winners' journeys in three new conversations with interviewees they chose themselves. Adelina von Fürstenberg spoke to culture journalist Samuel Schellenberg about the various stages of her career as a pioneer of contemporary art in Switzerland and abroad. Christian Philipp Müller shared his colourful memories with art and architecture historian Philip Ursprung as well as talking about his projects, which blend art, architecture, urbanism and sociology. The discreet Martin Steinmann discussed his critical and theoretical research as well as his passion for architecture with Daniel Kurz, editor-in-chief of *werk, bauen + wohnen*.

In conclusion, the Federal Office of Culture would like to express its respect and admiration for the enthusiasm that drives these three exceptional personalities. We would also like to thank everyone involved in the production and distribution of this publication. Finally, we extend our gratitude to the Federal Art Commission and in particular its President, Nadia Schneider Willen, for the exciting and enriching years we have spent together.

Léa Fluck  
Cultural Production, Art Promotion

Schon 15 Jahre ist es her, seit der Prix Meret Oppenheim auf Initiative der Eidgenössischen Kunstkommission ins Leben gerufen wurde. Es geschah 2001 aus der Beobachtung heraus, dass es für die Generation der Kunstschaffenden über 40 kaum Fördermassnahmen gab. Die Auszeichnung sollte Exponenten der Schweizer Kunstszene, um die es nach einem fulminanten Start etwas stiller geworden war und deren Wiederentdeckung noch bevorstand, wieder ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken. Es liegt in der Natur der Sache, dass Preise und Auszeichnungen sich im Laufe der Zeit verändern und aufgrund anderer gesellschaftlicher Rahmenbedingungen eine neue Ausrichtung bekommen. So hat sich der Prix Meret Oppenheim schon bald nach seiner Entstehung zur bedeutendsten Auszeichnung entwickelt, die der Bund an aussergewöhnliche Persönlichkeiten in den Bereichen Kunst und Architektur vergibt. Die Richtungskorrektur, die der Prix Meret Oppenheim in den letzten Jahren erfahren hat, hängt jedoch weniger mit einem veränderten Kunstmilieu zusammen als mit dem Wandel der Kulturpolitik des Bundes an sich. Mit der Schaffung von Preisen und Auszeichnungen in allen Kultursparten ging der Wille einher, ein System der Vergleichbarkeit zu schaffen und die Preise möglichst zu vereinheitlichen. So hat das Bundesamt für Kultur die Anzahl der Preisträger und Preisträgerinnen auf drei zu ehrende Persönlichkeiten pro Jahr festgelegt, was einer Auszeichnung pro Kategorie – Kunst, Kunstvermittlung und Architektur – gleichkommt. Um eine grössere Aufmerksamkeit seitens der Medien und der breiten Öffentlichkeit zu generieren, wurde die Würdigung ausserdem seit letztem Jahr in die Preisverleihung des Swiss Art Award in Basel integriert, wo die Prämierten in Form von filmischen Porträts nun auch in der Ausstellung präsent sind. Die Bezeichnung *Prix Meret Oppenheim* wurde bewusst beibehalten, auch wenn sie heute dem offiziellen Begriff *Schweizer Grand Prix Kunst* nachgestellt ist. Dies ist insofern von grosser Bedeutung, da die Eidgenössische Kunstkommission, welche die zu ehrenden Persönlichkeiten vorschlägt, dies auch heute noch aus der Perspektive tut, dass die Auszeichnung – ganz im Sinne der namensgebenden Künstlerin – eine Anerkennung starker, unabhängiger und eigenständiger Persönlichkeiten sein soll, die den Mut haben, eigene Wege zu gehen, auch wenn sie dafür grössere Umwege in Kauf nehmen müssen.

Für die diesjährige Preisträgerin Adelina von Fürstenberg hat Meret Oppenheim – wie für viele zuvor – eine besondere persönliche Bedeutung. In ihrem Interview mit Samuel Schellenberg erinnert sie sich an ihre erste Begegnung mit der Künstlerin, die der späteren Kuratorin – damals noch eine neugierige und leidenschaftliche junge Frau – zum Vorbild wurde. Adelina von Fürstenberg, eine Preisträgerin mit ausgeprägt internationaler Ausrichtung, hat ihre Rolle als Kuratorin immer wieder neu definiert und innovative Modelle im Umgang mit Kunst geschaffen. So leitet sie heute die nichtstaatliche Organisation ART for the World, die sie vor über

20 Jahren ins Leben gerufen hat und die den kulturellen Austausch und Dialog zwischen verschiedenen Kulturen und Weltanschauungen mittels der Sprache der zeitgenössischen Kunst und des Filmes zu fördern sucht. Eine Grosszügigkeit im Wissens- und Erfahrungsaustausch mit Künstlerinnen und Denkern prägte auch ihre Zeit als Direktorin des Magasin, Centre national d'art contemporain, in Grenoble, wo sie u.a. die Kuratorenschule École du Magasin leitete. In der Schweiz ist die engagierte und umtriebige Persönlichkeit den meisten als Gründerin und langjährige Direktorin des Centre d'Art Contemporain in Genf ein Begriff. Sie schuf damit zu einer Zeit, in der es in der Schweiz kaum Plattformen für zeitgenössische Kunst gab, eine Institution, die sowohl die Kunstszene vor Ort ins Licht rückte, als auch die interessantesten und aktuellsten internationalen Positionen nach Genf holte. Als sie 1985 mit *Promenade* am Ufer des Lac Léman als eine der Ersten ein Kunstprojekt im öffentlichen Raum kuratierte, war darunter auch eine Installation von Meret Oppenheim – es sollte eine ihrer letzten Arbeiten sein.

Ausgezeichnet wird dieses Jahr auch der Künstler Christian Philipp Müller, dessen kontextgebundene und ortsspezifische Arbeiten seit Mitte der 1980er Jahre die Institutionen der Kunst, das Medium der Ausstellung, die Bedingungen der Kunstproduktion und die Rolle des Künstlers untersuchen. Mit seinen performativen und installativen Arbeiten, die auf künstlerischen Recherchen gründen, gilt der präzise Kommentator des Kunstsystems als einer der wichtigsten Vertreter der Institutional Critique. Auch er, der in seinen früheren Arbeiten gern in diverse Rollen schlüpfte, etwa in die eines Museumsführers oder eines Kulturtouristen, nennt im Gespräch mit Philip Ursprung Meret Oppenheim als Künstlerin, die ihn besonders inspiriert hat. Er bewundere, wie sie sich immer wieder neu erfunden habe und immer wieder neue Wege der Selbstinszenierung in eigener Regie entdeckte. Obwohl Christian Philipp Müller einen Grossteil seiner Karriere im Ausland verbrachte, war das Kunstsystem der Schweiz mehrmals Gegenstand seiner Untersuchungen. 1999 wurde er beispielsweise von der Eidgenössischen Kunstkommission beauftragt, ein Kunstprojekt für das 100-Jahr-Jubiläum des Eidgenössischen Wettbewerbs für freie Kunst zu schaffen. Entstanden ist daraus eine Schriftinstallation – in der Eingangshalle der Kunsthalle Zürich – mit Zitaten aus Gesprächen, die er mit Künstlerinnen und Künstlern, Kuratoren und Kuratorinnen, Galeristen und Galeristinnen sowie Kritikerinnen und Kritikern führte: alles andere als eine Selbstbeweihräucherung der Förderinstitution. Welche verborgenen Mechanismen der Schweizer Kunstförderung würde der Künstler heute wohl ans Licht bringen, wenn er die aktuellen Fördermassnahmen des Bundes analysieren würde?

Als dritte herausragende Persönlichkeit wird der Architekt Martin Steinmann geehrt. Er ist nicht nur ein profunder Kenner der Schweizer Architektur, sondern hat deren Entwicklung durch seine Tätigkeit als Professor an der ETH Lausanne und als Autor einer Vielzahl von Publikationen wesentlich geprägt. Mit seinen Texten und

Ausstellungen – wie beispielsweise *Tendenzen – Neuere Architektur im Tessin (1975)* – gab er der Architekturdebatte auch ausserhalb der Schweiz neue Impulse und veränderte das Nachdenken über Architektur nachhaltig. So war er beispielsweise als Redaktor der Zeitschrift *archithese* an der Aufarbeitung der Schweizer Moderne beteiligt. Im Interview mit Daniel Kurz beschreibt er diese als eine Vergangenheit, mit der sich arbeiten lässt, weil sie sich eng aus dem Bauen heraus entwickelt habe, aus einem Bewusstsein für das Material und die technischen Mittel; es sei eine Architektur, die nicht nur ihrer Form, sondern auch ihrem Wesen nach modern sei. Was Steinmann aber im Speziellen auszeichnet, ist die ihm eigene phänomenologische Herangehensweise an den Raum. «Es geht darum, zu verstehen, wie wir durch das, was wir sehen und hören, zu den Dingen, zur Welt in Beziehung treten», sagt er zu Daniel Kurz. So sind für ihn eigene, persönliche Erfahrungen durchaus etwas, worauf man im wissenschaftlichen Diskurs zurückgreifen darf. Ihn interessiert die unmittelbare Wirkung der Dinge, bevor sie mit einer bestimmten Bedeutung verbunden werden. «Das beschreibt ziemlich genau, was ich mit dem Schreiben versuche: zu verstehen, was man als Empfindung schon verstanden hat.» Wenn das nicht ein Weg der Erkenntnis ist, der Meret Oppenheim entsprochen hätte!

Nadia Schneider Willen  
Präsidentin der Eidgenössischen Kunstkommission

## Introduction

Il y a déjà 15 ans qu'a été institué le *Prix Meret Oppenheim*, à l'initiative de la Commission fédérale d'art. C'était en 2001, suite à la constatation qu'il existait peu de mesures d'encouragement pour la génération d'artistes âgés de plus de 40 ans. Cette récompense se proposait d'attirer l'attention sur les personnalités de la scène artistique dont on n'entendait plus guère parler malgré un début de carrière fulgurant et qui méritaient d'être redécouvertes. Il est dans la nature des choses que les prix et les distinctions se transforment au fil du temps et qu'ils prennent une nouvelle orientation en fonction des changements sociétaux. Ainsi, peu de temps après sa création, le *Prix Meret Oppenheim* a évolué pour devenir la plus importante distinction décernée par la Confédération à des personnalités exceptionnelles des domaines de l'art et de l'architecture. Toutefois, les modifications apportées au *Prix Meret Oppenheim* ces dernières années sont moins liées à l'évolution du milieu artistique qu'à une réorientation de la politique culturelle de la Confédération. En créant des prix et des distinctions dans toutes les disciplines culturelles, l'Office fédéral de la culture affichait sa volonté de mettre en place un système de comparabilité et d'unifier autant que possible les prix. Le nombre annuel de récipiendaires à honorer a donc été fixé à trois personnalités, ce qui revient à décerner une récompense par catégorie – art, médiation de l'art et architecture. De plus, afin de renforcer l'écho médiatique et de retenir

l'attention du grand public, cet hommage a été associé l'année dernière à la remise des «Swiss Art Awards» à Bâle où désormais, les lauréats sont également présents dans l'exposition sous forme de portraits cinématographiques. La désignation de *Prix Meret Oppenheim* a été sciemment conservée, même si aujourd'hui, elle est accolée au nom officiel de *Grand Prix suisse d'art*. Cet aspect est d'autant plus important que la Commission fédérale d'art, qui propose les personnalités à honorer, le fait aujourd'hui encore dans le but de distinguer et de reconnaître de fortes personnalités, indépendantes et autonomes, ayant, comme l'artiste dont le prix porte le nom, le courage de suivre leur propre voie, même si elles doivent effectuer de longs détours pour y parvenir.

Comme pour de nombreux autres artistes avant elle, Meret Oppenheim a une importance toute personnelle et particulière pour Adelina von Fürstenberg, la lauréate de cette année. Dans son entretien avec Samuel Schellenberg, elle se souvient de sa première rencontre avec cette artiste. Meret lui a servi de modèle, à elle qui est devenue curatrice, mais qui à l'époque était une jeune femme débordant de curiosité et d'enthousiasme. Adelina von Fürstenberg, une lauréate au rayonnement international, n'a cessé de redéfinir son rôle de curatrice et d'opter pour des modèles novateurs dans ses rapports avec l'art. Ainsi elle dirige aujourd'hui l'organisation non gouvernementale ART for the World, qu'elle a montée voilà plus de 20 ans et dont le but est d'encourager, par le moyen du langage de l'art et du cinéma contemporains, les échanges et le dialogue entre les diverses cultures et visions du monde. Cette générosité dans les échanges de savoir et d'expérience avec les artistes et les penseurs a également marqué l'époque où elle dirigeait le Magasin, Centre national d'art contemporain, à Grenoble, et où elle s'occupait aussi de l'École du Magasin qui forme des curatrices et curateurs. En Suisse, elle reste la personnalité engagée et dynamique que la plupart connaissent comme la fondatrice et, durant de nombreuses années, la directrice du Centre d'art Contemporain de Genève. Elle a ainsi créé, à une époque où l'art contemporain ne bénéficiait que de rares plateformes, une institution qui a non seulement donné davantage de visibilité à la scène artistique locale, mais qui a aussi attiré à Genève les artistes aux démarches les plus intéressantes et les plus actuelles. Lorsqu'en 1985, elle a été l'une des premières à commissioner un projet artistique dans l'espace public, avec *Promenade* sur les berges du lac Léman, elle y a aussi intégré une installation de Meret Oppenheim – l'un des derniers travaux de cette artiste.

Est également récompensé cette année l'artiste Christian Philipp Müller, dont les travaux, spécifiques au contexte et au lieu, interrogent depuis le milieu des années 1980 les institutions de l'art, le médium de l'exposition, les conditions de la production de l'art et le rôle de l'artiste. Avec ses travaux performatifs et ses installations fondés sur des recherches artistiques, ce commentateur rigoureux du système artistique est l'un des plus importants représentants de la Critique

institutionnelle de l'art. Lui aussi, qui aimait endosser différents rôles dans ses premiers travaux – celui de guide dans un musée ou de touriste culturel –, dit à Philip Ursprung dans son interview combien l'artiste Meret Oppenheim l'a inspiré. Il admire la façon dont elle a toujours réussi à se réinventer et à découvrir de nouveaux moyens de se mettre elle-même en scène, en toute autonomie. Bien que Christian Philipp Müller ait effectué une grande partie de sa carrière à l'étranger, le système de l'art helvétique a fait à plusieurs reprises l'objet de ses recherches. En 1999, par exemple, la Commission fédérale d'art l'a chargé d'élaborer un projet artistique pour le centenaire du Concours fédéral d'art. Il a créé une installation textuelle – placée dans le hall d'entrée de la Kunsthalle de Zurich – citant des extraits des entretiens qu'il avait menés avec des artistes, des commissaires d'exposition, des galeristes et des critiques: rien à voir avec une autocélébration de l'institution qui était son commanditaire. Quels mécanismes occultes de l'encouragement suisse à l'art l'artiste dévoilerait-il aujourd'hui s'il analysait les mesures actuelles d'encouragement de la Confédération?

Troisième personnalité éminente à laquelle sera rendu hommage: l'architecte Martin Steinmann. En excellent connaisseur de l'architecture suisse, il a également influencé le développement de celle-ci en sa qualité de professeur à l'EPF de Lausanne et d'auteur de nombreuses publications. Par ses textes et ses expositions – par exemple *Tendencias – Recent Architecture in Ticino (1975)* –, il a donné une nouvelle impulsion aux débats sur l'architecture, à l'extérieur de la Suisse aussi, et a profondément et durablement modifié la façon de penser cette discipline. En tant que rédacteur de la revue *archithese*, il a ainsi participé à l'analyse systématique de l'époque moderne en Suisse. Dans l'interview réalisée avec Daniel Kurz, il décrit cette période architecturale comme un passé avec lequel il est facile de travailler parce qu'elle s'est développée en étroite relation avec la construction, avec le sens des matériaux et des moyens techniques; il s'agit d'une architecture qui est fondamentalement moderne, non seulement dans sa forme, mais aussi dans sa nature même. Ce qui distingue plus particulièrement Martin Steinmann est son approche phénoménologique de l'espace. «Il s'agit de comprendre comment, par ce que nous voyons et entendons, nous entrons en relation avec les choses, avec le monde», dit-il à Daniel Kurz. Il pense ainsi que nos propres expériences personnelles constituent un savoir auquel on peut recourir dans le discours scientifique. Ce qui l'intéresse, c'est l'effet immédiat des choses, avant qu'elles n'acquière une certaine signification. «Cela décrit assez exactement ce que j'essaie de faire par l'écriture: comprendre ce que l'on a déjà compris par la sensation.» Ce chemin de la connaissance ne s'inscrirait-il pas dans la ligne de pensée de Meret Oppenheim?

Nadia Schneider Willen  
Présidente de la Commission fédérale d'art



Il *Prix Meret Oppenheim* nacque nel 2001, ovvero 15 anni fa, su iniziativa della Commissione federale d'arte, dall'esigenza di creare una misura di promozione specifica per la generazione degli artisti ultraquarantenni. La distinzione si propose inizialmente di riportare al centro dell'attenzione rappresentanti della scena artistica svizzera che, dopo un iniziale successo fulmineo, erano tornati nell'ombra e la cui riscoperta non era ancora avvenuta. È nella natura delle cose che premi e distinzioni cambino nel corso del tempo e ottengano una nuova impostazione in seguito ai cambiamenti in atto nella società. Fu così che il *Prix Meret Oppenheim* divenne presto la più importante distinzione che la Confederazione attribuisce a personalità straordinarie nell'ambito dell'arte e dell'architettura. La correzione di rotta che ha interessato il *Prix Meret Oppenheim* negli ultimi anni dipende solo in minima parte dai presupposti del contesto artistico ed è piuttosto direttamente legato ai cambiamenti avvenuti nella politica culturale della Confederazione. L'introduzione di premi e distinzioni in tutte le discipline culturali è andata di pari passo con la volontà di creare un sistema di comparabilità e di uniformare i premi. L'Ufficio federale della cultura ha fissato a tre il numero delle personalità da premiare ogni anno, ciò che equivale a un premio per disciplina – arte, architettura e mediazione artistica e architettonica. Per generare una maggiore visibilità e attenzione da parte dei media e dell'opinione pubblica, la premiazione è stata nel frattempo integrata nella cerimonia di consegna degli *Swiss Art Awards* a Basilea, dove le tre personalità premiate sono ora presenti in ritratti filmici anche all'interno della mostra. La designazione *Prix Meret Oppenheim* è stata mantenuta di proposito, anche se posposta al nome ufficiale *Gran Premio svizzero d'arte*. Una scelta importante, considerato che la Commissione federale d'arte, organo che propone le personalità da premiare, lo fa tuttora nell'ottica che il premio sia un riconoscimento a personalità forti, indipendenti e libere, come del resto lo è stata l'artista che dà il nome al premio; personalità insomma che hanno il coraggio di andare per la propria strada anche se questo le obbliga ad allungare notevolmente il loro percorso.

Per la vincitrice di quest'anno, Adelina von Fürstenberg, come per altri prima di lei, Meret Oppenheim assume un'importanza molto personale. Nell'intervista con Samuel Schellenberg rivive il suo primo incontro con l'artista che divenne un modello per la futura curatrice, a quei tempi una giovane donna curiosa e appassionata. Adelina von Fürstenberg, vincitrice dall'orientamento esplicitamente internazionale, ha costantemente ridefinito il suo ruolo di curatrice e creato modelli innovativi nell'approccio all'arte. Oggi dirige l'organizzazione non governativa *ART for The World*, che ha fondato oltre una ventina di anni fa con lo scopo di promuovere gli scambi culturali e il dialogo tra le culture e le visioni del mondo attraverso il linguaggio universale dell'arte contemporanea e del cinema. Anche il periodo in cui Adelina von Fürstenberg ha diretto il *Magasin, Centre national d'art contemporain* di Grenoble

e l'annessa scuola per curatori è stato caratterizzato dalla generosità negli scambi di sapere ed esperienze con artisti e pensatori. In Svizzera la dinamica e impegnata curatrice è nota ai più per essere stata la fondatrice e direttrice storica del *Centre d'art Contemporain* di Ginevra, in un'epoca in cui la Svizzera non possedeva praticamente piattaforme per l'arte contemporanea. Grazie a lei, l'istituzione si è fatta un nome riuscendo sia a focalizzare la scena artistica locale sia a portare a Ginevra le posizioni artistiche del momento. Nel 1985 con *Promenade* è stata una delle prime curatrici a realizzare un progetto artistico all'aperto, sulle rive del lago di Ginevra. Tra le altre proposte anche un'installazione di Meret Oppenheim – fu uno degli ultimi lavori dell'artista.

Tra i vincitori di quest'edizione troviamo poi Christian Philipp Müller, i cui lavori contestualizzati e *in situ* hanno indagato fin dalla metà degli anni Ottanta le istituzioni dell'arte, il medium dell'esposizione, le condizioni della produzione artistica e il ruolo dell'artista. Con i suoi lavori performativi e installativi fondati su ricerche, il preciso commentatore del sistema dell'arte è considerato uno dei principali rappresentanti dell'*Institutional Critique*. Anche Christian Philipp Müller, che nei suoi primi lavori si calava volentieri in diversi ruoli, per esempio quello di guida museale o turista culturale, nell'intervista con Philip Ursprung cita Meret Oppenheim come artista che l'ha profondamente ispirato e di cui ammira il modo di essersi continuamente reinventata e di avere sperimentato nuove modalità di autorappresentarsi. Pur avendo trascorso molti anni della sua carriera all'estero, Christian Philipp Müller ha ripetutamente tematizzato il sistema dell'arte svizzero nelle sue indagini. Nel 1999, per esempio, fu incaricato dalla Commissione federale d'arte di realizzare un progetto per il centenario del Concorso federale d'arte. Ne risultò un'installazione composta di citazioni tratte da conversazioni avute con artisti, curatori, galleristi e critici d'arte che venne esposta all'entrata della *Kunsthalle* di Zurigo. Un'opera ben lontana dal tessere le lodi dell'istituzione. Chissà quali meccanismi occulti della promozione artistica svizzera riuscirebbe a far sortire oggi trovandosi ad analizzare le misure di promozione della Confederazione.

L'architetto e teorico dell'architettura Martin Steinmann è la terza personalità insignita del premio quest'anno. Profondo conoscitore dell'architettura svizzera, attraverso l'attività di professore al Politecnico di Losanna e come autore di numerose pubblicazioni le ha dato impulsi determinanti per il suo sviluppo. Attraverso i suoi testi e le sue mostre, tra cui *Tendenze – Architettura recente nel Ticino (1975)*, ha alimentato il dibattito sull'architettura anche al di fuori della Svizzera e modificato durevolmente la riflessione su questa disciplina. Redattore tra l'altro della rivista *archithese*, Martin Steinmann ha contribuito all'elaborazione del Movimento Moderno in Svizzera. Nell'intervista con Daniel Kurz lo descrive come un passato con cui è possibile lavorare, perché si è sviluppato parallelamente al modo di costruire e nella consapevolezza dei materiali e delle tecniche. Secondo lui sarebbe un'architettura



moderna non solo nella forma ma anche nell'essenza. Ciò che contraddistingue maggiormente Martin Steinmann è tuttavia l'approccio fenomenologico allo spazio: «Si tratta di capire come entriamo in relazione con le cose e con il mondo attraverso ciò che vediamo e sentiamo», ha spiegato a Daniel Kurz. Le esperienze individuali, personali sono per lui qualcosa a cui fare sicuramente riferimento nel dibattito scientifico. Ciò che lo interessa è l'effetto immediato delle cose, prima ancora che vengano messe in relazione con un significato specifico. «Questo descrive esattamente le mie intenzioni attraverso la scrittura: capire ciò che si è già capito attraverso una sensazione». Un processo conoscitivo che Meret Oppenheim avrebbe senz'altro approvato.

Nadia Schneider Willen  
Presidente della Commissione federale d'arte

## Introduction

Fifteen years have now passed since the Prix Meret Oppenheim was initiated by the Federal Art Commission. Founded in 2001 in response to the concern that more measures of support were needed for artists over the age of 40, the award was intended to return to the limelight Swiss artists who might have had meteoric early careers but were certainly not yet ready to be rediscovered. As social conditions evolve, however, prizes and awards naturally re-orient themselves. So it was that soon after its establishment, the Prix Meret Oppenheim developed into the most prestigious award that the Confederation bestows upon exceptional figures in the fields of art and architecture. However, the shift in trajectory that the Prix Meret Oppenheim has undergone in recent years has less to do with the changing artistic environment, than with change in the cultural politics of the Swiss Confederation. Alongside the creation of prizes and awards in all cultural sectors, a corresponding wish has arisen for a degree of commensurability; to unify the prizes in so far as possible. With this in mind, the Federal Office of Culture has set the number of recipients each year at three: one in each of the categories of art and architecture. Since last year, to generate greater awareness on the part of the media and the general public, the ceremony has been integrated into the ceremony of the Swiss Art Awards in Basel, where video portraits of the recipients are also presented in the exhibition. The name Prix Meret Oppenheim has been consciously maintained, even when it is now printed alongside the official title Swiss Grand Award for Art. This is of great importance, for the Federal Art Commission, which nominates the recipients, still today holds the view that the award—quite in the sense of its namesake—is a recognition of strong, independent and self-reliant personalities who have displayed the courage to go their own way, even when this requires paths of great difficulty.

For one of this year's recipients, the curator Adelina von Fürstenberg, the name 'Meret Oppenheim' carries a special personal meaning. In her interview with Samuel Schellenberg she recalls her first meeting, as a curious and passionate young woman, with the older artist who became a role model for her. Adelina von Fürstenberg, a curator of international renown, has continuously redefined her role and created innovative models in her engagement with art. She currently leads the non-government organisation ART for the World, which she founded over twenty years ago and which seeks to support exchange and dialogue between various cultures and world views via the language of contemporary art and film. A generosity in knowledge and experience exchange with artists and thinkers also characterised her time as director of Magasin, Centre national d'art contemporain, in Grenoble where she also ran the curatorial school École du Magasin. In Switzerland, her engagement and dynamism are known to many through her role as founder and long-term director of the Centre d'art contemporain in Geneva. At a time when there were very few opportunities in Switzerland for contemporary artists to show their work, she created an institution that not only put the local art scene in the spotlight, but also brought the most interesting contemporary international positions to Geneva. When she curated *Promenade* on the shores of Lake Geneva, one of the first art projects in the public space, included was an installation from Meret Oppenheim—it would be one of her last works.

Also honoured this year is the artist Christian Philipp Müller, whose contextual and site-specific works since the middle of the 1980s have investigated the institutions of art, the exhibition as medium, the conditions of art production, and the role of the artist. With his performative works and installations grounded in research, this precise observer of the art system has remained one of the most important representatives of Institutional Critique. In his early works he slipped easily between diverse roles, such as that of the museum guide or the cultural tourist. In his conversation with Philip Ursprung, he too names Meret Oppenheim as a source of particular inspiration. He admired her endless reinvention of herself, and her inexhaustible discovery of new methods of self-assertion. Although Christian Philipp Müller has spent the majority of his career abroad, the Swiss art system has been the subject of multiple investigations. In 1999, for example, he was commissioned by the Federal Art Commission to create an art project for the centenary of the federal competition for the fine arts. What resulted was a text installation—in the entrance of the Kunsthalle Zurich—with quotes from conversations that he held with artists, curators, gallerists and critics: the opposite of an uncritical adulation of the promoting institution. Which hidden mechanisms of Swiss art promotion would the artist bring to light today, if he were to analyse the current methods of the Confederation?

The third outstanding recipient is the architect Martin Steinmann. He is not only a connoisseur of Swiss architecture, but has shaped its development through his

# Adelina von Fürstenberg

activities as a professor at the ETH Lausanne and as an author of multiple publications. With his texts and exhibitions—such as *Tendencies – Recent Architecture in Ticino* (1975)—he has given the architecture debate inside and outside Switzerland new impulses, and enduringly influenced the interpretation of architecture.

As editor of the journal *archithese*, for example, Steinmann was involved in the reassessment of Swiss modernism. In his interview with Daniel Kurz he describes this modernism as a past with which one can still work, because it developed from, but remains close to, the act of building, an awareness for materials and techniques; an architecture that is not only modern in its form, but in its essential being.

What in particular distinguishes Steinmann is his phenomenological approach to space. “It is a matter of understanding how we relate to things, to the world, through what we see and what we hear,” he said to Daniel Kurz. So for him personal experiences are absolutely what one draws upon in scientific discourse. He is interested in the unmediated effect of things, before they are bound to particular interpretations. “That describes fairly exactly what I attempt with writing: to understand what one has already grasped through sensory experience.” A description of a quest for knowledge that Meret Oppenheim would have recognised as her own.

Nadia Schneider Willen  
President of the Federal Art Commission

# « Les artistes sont ma famille »

## Samuel Schellenberg en conversation avec Adelina von Fürstenberg

Intimement convaincue que l'art peut transformer les regards, la directrice d'ART for The World se joue des frontières : c'est à travers le monde entier qu'elle dissémine ses projets artistiques. Depuis les bureaux genevois de son organisation, la fondatrice du Centre d'art contemporain de Genève, qui vient d'offrir à l'Arménie un Lion d'or à la Biennale de Venise, revient sur quelques événements marquants de sa carrière. Non sans poser un regard lucide et critique sur le monde de l'art.

- Schellenberg Vous êtes née à Istanbul. Avez-vous des souvenirs de cette ville ?
- Fürstenberg J'y ai passé les neuf premières années de ma vie. J'ai eu une très belle enfance sur le Bosphore, les îles de la Mer Marmara. Après, la vie est devenue plus difficile, mon père a eu de gros problèmes cardiaques et nous avons dû déménager à Milan, où j'avais un oncle cardiologue. Quand mon père s'est remis, nous nous sommes installés à Lugano, où il a créé la première industrie textile synthétique du Tessin. C'est là-bas que j'ai suivi mes écoles secondaires, jusqu'à la maturité, pour venir ensuite à l'Université de Genève.
- Schellenberg C'était votre première rencontre avec la Suisse ?
- Fürstenberg Non, j'étais déjà venue avec mes parents, quand j'avais sept ans. Nous avions visité les Grisons, le Tessin, mais aussi les îles Borromées. Depuis lors, le lac Majeur, en particulier ses îles, a beaucoup d'importance pour moi : avec ART for The World (AFTW), j'ai réalisé en 2006 et 2007 deux très beaux projets en plein air sur l'Isola Madre. On y trouve un jardin botanique où Jannis Kounellis, Bob Wilson et William Kentridge, entre autres, ont créé des installations sublimes, une confrontation entre nature et culture.
- Schellenberg Après l'école, que vouliez-vous étudier ?
- Fürstenberg L'archéologie, qui m'obsédait depuis l'adolescence. Je voulais connaître mes origines, celles du peuple arménien (*Adelina von Fürstenberg est née Cüberyan*). Tous les dimanches après-midi, j'étudiais les Sumériens, les Babyloniens et toute cette partie du Moyen-Orient – il me reste de nombreux livres de cette époque. Puis je me suis passionnée pour le reste du monde, jusqu'à l'Inde ou aux Aztèques. L'archéologie m'a permis de comprendre qui j'étais et d'où je venais. Cette assise-là, je ne pouvais pas la trouver à travers l'histoire douloureuse du génocide arménien, mais par le biais d'un passé beaucoup plus ancien. Ces explorations ont préparé un terrain très fertile pour mon travail artistique futur. J'ai compris avec les années qu'avant de pouvoir être à l'écoute de l'autre, il faut apprendre à être à l'écoute de soi, même si ce n'est pas toujours facile.
- Schellenberg L'an dernier à la 56<sup>e</sup> Biennale de Venise, le pavillon d'Arménie dont vous étiez la commissaire évoquait donc une histoire que vous aviez tenté de fuir.

Fürstenberg Le projet a été extrêmement dur pour moi. Pour la première fois de ma vie, j'ai dû me pencher non pas sur un passé glorieux transmis par l'histoire de mes origines, mais sur la réelle souffrance et les raisons de la formation d'une diaspora arménienne.

Schellenberg Votre exposition parlait d'identité, mais aussi d'adaptation, de résilience, de réparation.

Fürstenberg C'était l'exposition la plus difficile de ma vie. Il fallait concilier le passé, la diversité culturelle des pays de provenance des artistes, les exigences de la diaspora et de la mère patrie, le contexte très pointu d'une biennale comme celle de Venise et ma réputation de commissaire internationale. J'ai réussi le pari de faire une belle exposition, je crois, saluée par la presse et les visiteurs, qui a reçu le Lion d'or pour la meilleure participation nationale à la Biennale. Mais il est vrai que si à l'avenir je devais refaire une exposition avec des artistes arméniens, j'aimerais la réaliser sur place, en Arménie, et ne pas forcément la centrer sur des questions de diaspora, de mémoire ou d'identité.

Schellenberg Revenons à l'archéologie. Où vouliez-vous l'étudier ?

Fürstenberg À Rome, à l'Académie, mais mes parents n'étaient pas d'accord. Comme j'étais fille unique, ils m'ont envoyée à Genève, où vivait ma tante Meliné et son mari Robert Godel, le linguiste. C'était une famille extraordinaire, des intellectuels, des poètes, très impliqués dans les questions sociales de leur époque. Ça m'a donné une autre vision de la vie, celle de l'engagement. J'ai débuté mes études d'archéologie, mais c'était un peu frustrant car j'avais l'impression de ne rien faire d'autre que passer en revue la liste des Pharaons (*rires*). J'avais envie d'en découdre et j'ai vite décidé de bifurquer vers science po.

Schellenberg Pourquoi cette branche ?

Fürstenberg C'était à l'époque de Mai 68, avec « l'imagination au pouvoir ». Les études de science politique avaient une dimension d'ouverture vers le monde qui permettait de s'intéresser et de suivre différents domaines. Mais je ne suis arrivée qu'à la demi-licence, car j'ai très vite fait le choix définitif de dédier ma vie à l'art. Grâce à des amis de l'Université, j'allais souvent à Amsterdam, où un jour j'ai rencontré une curatrice du *Stedelijk Museum*, Marja Bloem, qui m'a proposé

de faire des stages dans son musée. Un nouveau monde s'est ouvert à moi : j'ai connu Gilbert & George, Markus Raetz, Claes Oldenburg, des artistes extraordinaires. Et j'ai passé beaucoup de temps à découvrir et étudier de nombreux catalogues et livres d'art dans la riche bibliothèque du musée.

Schellenberg Vous découvriez l'art ?

Fürstenberg L'année précédant mon entrée à l'université, quand j'étais encore au lycée, j'avais été amenée à rendre visite à Meret Oppenheim, qui habitait à Carona, un petit village au-dessus de Lugano, dans une maison incroyable. Grâce à elle, je me suis retrouvée dans le Valle Maggia avec Harald Szeemann, Ingeborg Lüscher, Dieter Roth – des personnalités dont je n'avais jamais entendu parler. C'est en particulier Meret Oppenheim qui m'a impressionnée : pour une jeune fille, curieuse et passionnée, l'aura de Meret était vraiment extraordinaire et elle-même était un exemple à suivre.

Schellenberg À Amsterdam, votre engagement dans l'art prend une autre dimension.

Fürstenberg Dans la bibliothèque du musée, j'ai découvert passablement de catalogues d'artistes suisses. Je me suis intéressée à leurs différences régionales, linguistiques et culturelles. Puis j'ai proposé à une copine de m'aider à monter un projet sur ces spécificités pour mettre en avant les disparités à travers le regard des artistes. Avec ce dossier sous le bras, nous sommes allées voir Pro Helvetia, pour demander un soutien. Luc Boissonnas, le directeur de l'époque, a été impressionné par notre énergie et la fraîcheur du projet, il a accepté de nous soutenir à condition que nous trouvions des institutions partenaires. Nous n'avions que 26 ans et demandions tout de même 80 000 francs !

Le projet a intéressé le Musée Rath à Genève, le Kunstmuseum de Winterthur et la Villa Malpensata à Lugano. Nous avons créé un comité composé de personnalités comme Charles Goerg, conservateur du Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire de Genève, ou Rudolf Koella, directeur du Kunstmuseum de Winterthur. Puis, nous avons commencé les visites d'atelier, en nous faisant très vite adopter par les artistes. Alors que mon amie travaillait depuis le Tessin, je disposais d'un espace au Cabinet des estampes. J'ai appris tous les aspects du métier sur le tas, et aussi la difficulté d'être une jeune femme dans le monde conservateur et misogyne de

l'époque. L'exposition s'appelait *Ambiances 74 : 28 artistes suisses* et réunissait John M Armleder et le groupe Écart, Urs Lüthi, Daniel Spoerri, Rolf Iseli, Jean Otth, André Thomkins, Hans Ruedi Giger – il n'avait pas encore inventé le monstre d'*Alien* ! – et beaucoup d'autres.

Schellenberg Il y avait aussi Gérald Minkoff, avec qui vous étiez allée auparavant à la Documenta 5 de Kassel, en 1972.

Fürstenberg Oui, en voiture, avec d'autres amis. C'était l'exposition d'Harald Szeemann, que je peux encore aujourd'hui vous décrire presque salle par salle, tellement j'ai été impressionnée par ce que j'ai vu. Edward Kienholz, par exemple, était incroyable, mais aussi Markus Raetz, Adolf Wölfli ou James Lee Byars. Et que dire de Joseph Beuys et de sa *Freie Internationale Universität* ! Tout cela était une manne pour moi, une nourriture céleste pour mon besoin de connaissances.

Après toutes ces confrontations à l'art, j'ai décidé de rester dans le domaine et de ne pas retourner en science politique. Je suis allée voir Charles Goerg et lui ai demandé de me trouver un espace d'exposition. Il m'a dit que le seul endroit disponible était le sous-sol de la salle Simon I. Patiño, à la Cité universitaire. Un lieu un peu ingrat, sous le théâtre, où je pouvais disposer de 13 000 francs de subvention par année. J'ai tout de suite accepté. Sur le mur de l'escalier qui menait au sous-sol, j'ai fait mettre le panneau « Centre d'art contemporain », un titre qui n'existait pas encore. L'histoire est donc née comme ça, avec une succession naturelle d'événements, de rencontres et d'amitiés, sans aucune stratégie – et cela a continué pendant toute la période où j'ai dirigé le Centre d'art. C'est important de le souligner.

Schellenberg Aujourd'hui, lorsqu'on regarde la liste des artistes qui sont passés par votre Centre d'art contemporain (CAC), on est impressionné. Tous les plus grands de ces années-là étaient à Genève.

Fürstenberg Ils n'étaient pas encore connus, mais avaient déjà une personnalité – des hommes et femmes en quête de connaissance. Le produit fini ne les intéressait pas : ce qui était passionnant pour eux, c'était le *work in progress*. Un concept aujourd'hui désuet, dans ce monde de l'art fait de marques et de marchandises. À l'époque, lorsque Luciano Fabro est venu, comme premier artiste exposé à Patiño, il a tout amené dans sa voiture et il habitait chez nous, avec sa fille Silvia, toute petite – elle vient d'organiser une grande





rétrospective de l'œuvre de son père, décédé en 2007, au Reina Sofia de Madrid. J'avais un très bon rapport avec Jean-Luc Daval, le doyen de l'École des beaux-arts de Genève, mais aussi avec Chérif Defraoui, le plus pointu des professeurs de l'institution, qui a enseigné à des générations de jeunes artistes. Nous avons organisé une rencontre entre Luciano et les étudiants. J'ai sympathisé avec pas mal d'entre eux, et surtout avec Chérif et Silvie Defraoui. Ainsi, nous avons continué à discuter et à nous réunir autour d'un dîner avec les artistes que j'invitais.

Mon mari Egon, photographe, était là aussi : il a documenté tous ces moments, produisant un trésor d'archives qu'il continue à alimenter. Regardez par exemple ce livre (*elle prend l'ouvrage de Nicholas Frei, Centre d'art contemporain, Genève, 1974–1984, Centre d'art contemporain, 1984, 215 pp.*), que nous avons édité à l'occasion des 10 ans du CAC : toutes les photos sont de lui (*elle tourne les pages du livre*). Là, c'est une image de John Cage et de la réalisatrice genevoise Patricia Plattner... Ici vous avez le metteur en scène Bob Wilson... Là c'est le groupe Écart, Joan Jonas, le premier festival d'art vidéo organisé par le CAC hors les murs au MAH, ou encore Trisha Brown, Joseph Kosuth – nous avons couvert les rues de Genève avec ses affiches conceptuelles –, ou les tout premiers artistes de la Trans-avant-garde, comme Mimmo Paladino. Et puis il y a aussi Vito Acconci, Dan Graham, Daniel Buren, Balthasar Burkhard, Helmut Federle.

Schellenberg Vous n'aviez que 28 ans quand l'institution a fait ses premières expositions. La rencontre avec les artistes a-t-elle contribué à votre formation intellectuelle ?

Fürstenberg Tout en cherchant, côtoyant et montrant les artistes, j'avais besoin d'apprendre, car j'étais constamment confrontée à des personnalités très pointues, comme le conceptuel Lawrence Weiner, le minimaliste Sol LeWitt, le compositeur Philip Glass, la chorégraphe Lucinda Childs, ou les artistes de l'Arte povera, Mario et Marisa Merz et Alighiero Boetti. Mais aussi Rémi Zaugg et surtout Chérif Defraoui, ici à Genève. Sans oublier les curateurs-*Ausstellungsmacher* comme Harald Szeemann, Johannes Gachnang, Jean-Christophe Ammann, Pontus Hulten... Très jeune parmi eux, j'avais pour moi l'intuition, l'énergie, le feu intérieur, mais je n'étais pas suffisamment cultivée, je connaissais peu la philosophie, la sociologie ou la sémiologie. Je me suis donc entourée d'artistes-chercheurs, de même que du philosophe Fulvio Salvadori, du sociologue et historien de



l'architecture André Ducret ou de l'historienne et helléniste Alessandra Lukinovich.

Et grâce au fait que j'apprenais constamment avec eux, j'ai pu organiser, dans le cadre du CAC, des colloques comme *Création et Créativité* (1984–1985), en invitant le sémiologue Luis Prieto, le mathématicien Douglas Hofstadter, le biologiste Henri Atlan, l'helléniste Marcel Detienne. J'ai aussi mis sur pied une conférence avec le grand physicien René Thom, l'inventeur de la Théorie de la catastrophe. J'ai organisé pas mal d'autres colloques dans ces années-là et mon excellente relation de collaboration avec le Service culturel de l'Université de Genève a perduré durant toute la période où j'ai dirigé le CAC. Plus tard, j'ai continué sur la voie des colloques au Magasin de Grenoble, avec des invités comme les philosophes Jean-François Lyotard et Gianni Vattimo, ou les architectes Herzog & de Meuron.

Schellenberg Comment procédiez-vous pour choisir et faire venir les artistes ?  
À part la Galerie Sonnabend, brièvement établie à Genève, et les lieux alternatifs comme Gaëtan et Écart, il n'y avait pas au bout du lac de galeries intéressées à l'art contemporain.

Fürstenberg Comme vous le dites, il y avait peu de galeries, mais au moins elles n'étaient pas simplement des boutiques ou des multinationales, comme nombre d'entre elles aujourd'hui. Les galeristes étaient souvent des mécènes, ils croyaient en leurs artistes et les soutenaient économiquement. Quant aux collectionneurs, il y en avait très peu qui suivaient l'art d'avant-garde de l'époque, mais ceux qui le faisaient aimaient les artistes et comprenaient leurs œuvres, comme par exemple André L'Huillier à Genève, Giuseppe Panza di Biumo à Milan ou Herman Daled en Belgique. Enfin, les directeurs de musées n'étaient pas super pompeux, comme le sont certains aujourd'hui, obligés de s'occuper sans arrêt de relations publiques : ils étaient très proches et à l'écoute des artistes. Chaque fois qu'il y avait une exposition, on s'invitait les uns les autres, que ce soit pour prendre le thé à la galerie Écart, avec John M Armleder, ou pour les dimanches chez les Defraoui, avec les étudiants. Nous allions souvent à Berne, aux vernissages de la Kunsthalle et chez Paul et Erna Jolles ou Elka Spoerri, mais aussi à Zurich, au Kunsthaus, pour voir les grandes expos de Szeemann – son inoubliable *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* m'avait beaucoup marquée. Nous visitions aussi des galeries comme celle d'Annemarie Verna, ou rendions visite à Jacqueline Burckhardt et Bice Curiger, qui venaient aussi nous voir.

Schellenberg À l'époque, les Genevois se rendaient donc outre-Sarine ?

Fürstenberg Oui, la relation entre Genève et la Suisse alémanique était beaucoup plus étroite et informelle qu'aujourd'hui. Souvent, nous allions visiter les ateliers des artistes, comme par exemple celui de Martin Disler, un très grand plasticien, décédé prématurément et que le marché de l'art ignore honteusement. La Kunstmesse de Bâle était aussi un rendez-vous à ne pas manquer, où on pouvait voir des performances très fortes – je me souviens encore de celle de Gina Pane, vers 1975 – ou rencontrer de nombreux artistes. Dans les années 1970, ces derniers avaient encore le contrôle sur leurs œuvres et pouvaient influencer leurs galeristes. Même Leo Castelli, à New York, ne prenait pas de décision importante sans demander conseil à Rauschenberg et à ses autres artistes. Les collectionneurs d'autrefois étaient des gens de grande culture, et c'est pour cela qu'ils s'intéressaient à ce type d'art.

Schellenberg Vous êtes très critique envers le monde de l'art actuel.

Fürstenberg Dès le moment où les intérêts personnels ont remplacé la convivialité, tout a changé. Personne n'écoute plus la voix des intellectuels et des poètes, critiquer est devenu un crime, les curateurs qui ont du succès sont désormais pour la plupart des bureaucrates, des animateurs, quand ils ne se limitent pas à entretenir leurs réseaux. Ce sont désormais les collectionneurs et les financiers qui imposent leurs choix, et les galeristes n'aspirent qu'à faire du commerce ou à être CEO de multinationales. C'est pour cela que beaucoup d'artistes produisent désormais des marchandises plutôt que des œuvres d'art, comme le leur enseignent la plupart des écoles d'art. Dans cette société confuse, il est devenu très difficile de tenir la barre et de continuer à aller de l'avant. D'autant plus maintenant que celles et ceux qui m'entouraient et m'ont initiée sont partis, ont pris leur retraite ou alors vivent très loin.

Schellenberg En 1981, vous avez invité la star Andy Warhol à Genève, avec l'exposition *Beuys by Warhol*.

Fürstenberg Oui, je le connaissais bien – quand je le voyais à New York, nous échangeons des potins mondains, il adorait ça ! Andy Warhol a été le premier à jouer un rôle important dans la diffusion de l'art, en initiant une couche de la population américaine certes riche mais sans grandes connaissances artistiques. (*Adelina von Fürstenberg*)



se met à feuilleter le catalogue de l'exposition « Warhol-Beuys. Omaggio a Lucio Amelio », organisée en 2007–2008 à la Fondazione Antonio Mazzotta de Milan. On y voit des photos prises par son mari au vernissage de l'exposition « Beuys by Warhol » à la galerie Lucio Amelio de Naples, en 1980, avec Warhol, Amelio, Beuys, elle-même, etc.) Je n'oublierai jamais le lendemain du vernissage de cette expo à Naples, après une soirée de folie au City Hall Café. Warhol faisait le portrait de riches napolitaines, alors que nous sommes allés avec Beuys et un petit groupe visiter la grotte de la sibylle de Cumès, dans les environs de Naples. Dans un sens, les attitudes de Warhol et Beuys symbolisaient les différences entre la vieille Europe et les États-Unis de ces années-là.

- Schellenberg Au fil des ans, avez-vous refusé d'exposer certains artistes ?
- Fürstenberg Oui, deux ou trois – j'ai par exemple dit non à Julian Schnabel. Avec le recul, je me suis peut-être trompée.
- Schellenberg Et des artistes vous ont-ils dit non ?
- Fürstenberg J'ai de très bons rapports avec les artistes, il n'y a pas de raisons qu'ils refusent – ce sont seulement les commissions publiques ou les sponsors qui me disent parfois non (*rires*). Les artistes sont ma famille, il y a une compréhension immédiate et réciproque. Ce sont eux qui m'ont permis de travailler toutes ces années, ils n'ont jamais cessé de me soutenir. Lorsque j'ai exposé dans des lieux délicats, comme par exemple à la Medersa Ibn Youssef de Marrakech, c'était toujours grâce à des artistes – en l'occurrence Farid Belkahia. Et c'est Fabiana de Barros qui m'a ouvert les portes du Brésil, où j'ai souvent travaillé, alors que Stefano Boccalini m'a introduite à la NABA, la Nuova Accademia di Belle Arti de Milan, et Peter Nagy m'a fait connaître les artistes indiens.
- Schellenberg Dans ces mêmes années, vous avez également contribué au développement de l'art dans l'espace public, par exemple avec l'exposition *Promenades*.
- Fürstenberg Oui, c'était en 1985 dans le Parc Lullin, sur les rives du lac Léman. L'exposition était inspirée par Rousseau et Kant, avec des œuvres de Mario et Marisa Merz, Rebecca Horn, Alighiero Boetti, Gilberto Zorio, Anne et Patrick Poirier, Giuseppe Penone, Maria Nordman, Markus Raetz, Anne Sauser-Hall, les Defraoui, etc. Aujourd'hui encore,







j'ai une affection toute particulière pour l'œuvre de Meret Oppenheim. Elle avait repéré un fil d'eau et a décidé d'y installer son œuvre. Elle a légèrement élargi le fil pour en faire un petit ruisseau, a planté des bambous puis fait flotter un radeau équipé d'un drapeau métallique. C'était une œuvre d'une poésie incroyable, un véritable chef-d'œuvre. C'était aussi l'une des toutes dernières pièces qu'elle a produites : Meret est décédée quelques mois plus tard.

Schellenberg Vous avez aussi œuvré pour convaincre le public et le privé d'offrir des œuvres permanentes à Genève.

Fürstenberg Oui, par exemple deux sculptures de Michelangelo Pistoletto, respectivement au Jardin Botanique – l'œuvre *Portatore di zucche*, qui a été achetée par la Ville en 1985 – et à la Cité Universitaire, où on peut voir *L'astronaute*, un cadeau du collectionneur et mécène Jean Sistovaris. On peut aussi citer l'installation vidéo de Nam June Paik exposée à l'ONU dans le cadre de *Dialogues de Paix*, puis offerte à Genève par une banque pour être placée au Bâtiment des forces motrices. Et en 2000, j'ai moi-même offert à l'Institut d'architecture le prototype de la fameuse cabane en carton pour les réfugiés du tremblement de terre de Kobe créée par l'architecte japonais Shigeru Ban et exposée au Haut commissariat pour les réfugiés dans le cadre de notre projet *Art et réalités sociales*. Malheureusement, personne ne sait où est passée cette cabane.

Schellenberg Le CAC a erré pendant les quinze années de votre direction, allant de la Salle Patiño à l'ONU en passant par la rue d'Italie, l'ancien Palais des exposition ou le Palais Wilson. Puis la Ville lui a trouvé un lieu permanent en 1989, dans l'ancienne SIP, la Société genevoise d'instruments de physique...

Fürstenberg Oui, et dès le moment où nous avons eu la SIP et où mon bébé a été à l'abri, j'ai souhaité partir et j'ai posé ma candidature ailleurs.

Schellenberg Dès qu'on normalise enfin votre situation, vous partez ?

Fürstenberg C'est bizarre, n'est-ce pas ? (*rires*) Quand la conjoncture a permis de donner une stabilité au CAC, alors je l'ai quitté pour d'autres aventures. Je n'aime pas prendre possession d'un même lieu pendant trop longtemps, ce n'est pas constructif. À moins que mon sens des responsabilités ne m'oblige à le faire, comme c'est le cas maintenant avec ART for The World, encore trop fragile malgré vingt ans

d'existence. À l'époque, j'avais déposé ma candidature au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, au Santa Monica Museum en Californie, ainsi qu'au Magasin de Grenoble, et c'est dans ce troisième lieu que j'ai été prise : un centre d'art de 3000 m<sup>2</sup> avec une école de médiateurs culturels et de commissaires. C'était une Kunsthalle avec des espaces beaucoup plus vastes que ceux des différentes étapes du CAC genevois.

J'ai pu y faire de très grandes expositions personnelles de Vito Acconci, Ilya Kabakov, Matt Mullican, Anish Kapoor, Silvie et Chérif Defraoui, ou d'architectes comme Herzog & de Meuron. C'est au Magasin que j'ai commencé à inviter d'autres cultures, à m'intéresser aux artistes non européens, le premier étant Chen Zhen. C'était dans la foulée de l'exposition *Magiciens de la Terre* (1989) au Centre Pompidou, par Jean-Hubert Martin, exposition qui a été très importante pour moi.

Schellenberg Quels souvenirs gardez-vous de l'école du Magasin ?

Fürstenberg On a eu des moments extraordinaires. J'ai formé les étudiants comme je m'étais formée moi-même à la direction du CAC, avec des séminaires en compagnie d'artistes, de philosophes, d'architectes, de scientifiques ou de critiques d'art. Aujourd'hui, la plupart des alumni qui ont suivi l'école sous ma direction occupent des positions importantes – directeurs de musées, de centres d'art, de galeries, etc. Plus tard, ART for The World a bénéficié de ce réseau, avec des ex-élèves qui m'ont aidée lorsque j'organisais des expositions dans les lieux où ils travaillaient, de Florence à Thessalonique, en passant par Marseille. En 1993, quand les étudiants et moi avons pris part à l'organisation de la 45<sup>e</sup> Biennale de Venise, le jury a décerné un prix spécial à l'École du Magasin.

Schellenberg En 1994, vous être revenue à Genève pour le 50<sup>e</sup> anniversaire de l'Organisation des Nations Unies.

Fürstenberg Oui, l'ONU avait mis au concours la réalisation d'une exposition pour son cinquantième. J'avais postulé avec le Magasin et nous avons gagné, mais le contrat stipulait que le projet ne se ferait que si j'en étais la curatrice. En définitive, c'est devenu une collaboration franco-suisse, *Dialogues de paix*, avec une soixantaine d'artistes comme Alfredo Jaar, Chen Zhen, Nari Ward, Daniel Buren, Tadashi Kawamata ou Miguel Angel Rios. L'exposition était accrochée à l'intérieur comme à l'extérieur du Palais des Nations.

Schellenberg C'est durant *Dialogues de paix* que vous lancez l'aventure ART for The world, une ONG associée à l'ONU.

Fürstenberg En faisant cette exposition, je me suis rendu compte que je n'avais plus envie de retourner dans une institution. Je voulais créer un musée sans lieu fixe, qui changerait de pays et d'espace physique en fonction des projets mis sur pied. Et puis, après avoir accumulé toutes ces connaissances au contact des artistes et chercheurs, la suite logique était d'aller vers les droits humains et de se poser la question de ce que l'art peut apporter au monde.

Schellenberg Comment avez-vous convaincu l'ONU de soutenir ART for The World ?

Fürstenberg Je n'ai pas eu besoin de les persuader car les hauts fonctionnaires de l'ONU avec qui je travaillais sur *Dialogues de paix* étaient très intéressés par le projet. Immédiatement après cette expérience, j'ai été invitée à être la commissaire de l'exposition du 50<sup>e</sup> anniversaire de l'OMS, *The Edges of Awareness*, qui a fait le tour du monde – Genève, New York, São Paulo, New Delhi et Milan. À travers ce projet, AFTW s'est développé et a trouvé une plateforme d'écoute formidable.

Schellenberg Comment décririez-vous ART for The World ?

Fürstenberg C'est une institution à cheval entre deux siècles et deux millénaires, un projet global créé avec des artistes et des collaborateurs à partir du besoin de mettre en relief l'art comme instrument de prise de conscience. AFTW s'inspire de l'article 27 de la Déclaration universelle des droits de l'homme (DUDH), qui dit notamment que « toute personne a le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté, de jouir des arts ». Depuis 1995, autour de thématiques liées en particulier aux droits humains, au développement durable ou au Sud, nous avons organisé des dizaines d'expositions, colloques, conférences, concerts, films ou ateliers, à Genève, Lugano, Milan, Marseille, Marrakech, São Paulo, New Delhi, Tepoztlán (Mexique), et ailleurs.

Schellenberg Un projet qui vous tient tout spécialement à cœur est *Playgrounds and Toys*.

Fürstenberg En 1999, j'ai travaillé avec Philip Johnson, un architecte qui m'était cher. Il avait 93 ans et développait un projet qui s'appelait





le *Children's Museum*, à Guadalajara, au Mexique, avec des maquettes de musées pensés pour les enfants. Il voulait exposer ses réalisations à la Biennale d'art de Venise, la première d'Harald Szeemann. Nous avons beaucoup parlé et ça m'a donné envie de faire quelque chose pour les enfants, avec l'idée de demander à des artistes et architectes d'imaginer des parcs de jeux. Réalisé sous la houlette du Haut commissariat aux réfugiés, à l'occasion de ses cinquante ans, avec des soutiens financiers entièrement suisses, le projet comportait deux volets : les maquettes de parcs – il y en a désormais plus de quatre-vingt – et les parcs réalisés ensuite en Inde, Grande-Bretagne, Grèce, Arménie et Tasmanie, imaginés par des artistes ou architectes comme Fabrice Gygi, Fabiana de Barros, Andreas Angelidakis ou Stefano Boccalini. C'est un projet qui ne se terminera jamais : dès qu'on a un peu d'argent, on réalise un nouveau parc. *Playgrounds and Toys* est un projet très gai, ça se voit dès les vernissages : ils sont remplis d'enfants qui jouent et n'ont pas besoin d'un verre de champagne pour s'amuser (*rires*). Ce sont des expériences très émouvantes.

En revanche, les maquettes devaient être montrées dans le cadre de l'Assemblée générale de l'ONU, à New York en 2001, avec divers soutiens officiels helvétiques. Ce devait être un grand événement, aussi pour la Suisse, qui n'était pas encore membre à part entière des Nations Unies. Sauf que la date du vernissage tombait quelques jours après le 11-Septembre, tout a été annulé et les maquettes sont restées bloquées dans le bâtiment de l'ONU durant des mois.

Schellenberg AFTW a aussi collaboré avec de nombreuses institutions internationales.

Fürstenberg Oui, comme le P.S.1 de New York, le SESC à São Paulo, le Hangar Bicocca à Milan ou le MuCEM de Marseille, mais aussi les biennales de Venise et de Thessalonique ; AFTW a attiré de nombreux visiteurs dans ses expositions thématiques comme *The Overexcited Body* (2001), *Femme(s)* (2005–2007), *Urban Manners* (2008–2010), *The Mediterranean Approach* (2011–2013), *Food* (2012–2015) ou *Ici l'Afrique* (2014–2015). En Suisse, nous avons travaillé avec le Museo Cantonale d'Arte de Lugano, le Musée Ariana ou le Musée d'art et d'histoire de Genève, entre autres. Et depuis 2007, AFTW propose un programme de production de courts métrages et de vidéos, avec la collaboration d'artistes et réalisateurs comme Pipilotti Rist, Pablo Trapero,

Apichatpong Weerasethakul, Jafar Panahi ou Hüseyin Karabey.  
En tout, depuis 1995, plus de 400 artistes, designers, architectes, réalisatrices et réalisateurs, musiciennes et musiciens, ont contribué aux créations d'ART for The World.

- Schellenberg Le projet AFTW sous-entend que l'art peut être un facteur de changement. Vous y croyez ?
- Fürstenberg Du temps des artistes conceptuels, on pensait que l'art pouvait changer le monde. Ce qui est certain, c'est que c'est un important vecteur d'*awareness*, de prise de conscience. À travers les œuvres des artistes, le public peut s'ouvrir à de nouvelles manières de voir les choses. C'est aussi l'effet que provoque cette œuvre de Gianni Motti, qui procède par voies détournées (*Adelina montre la photo au mur derrière elle, avec une femme à Téhéran qui se dévoile en montrant son visage et un t-shirt sur lequel est inscrit « Gianni Motti Assistant », au nez et à la barbe d'un policier placé juste derrière elle*).
- Schellenberg Avez-vous l'impression d'avoir changé l'optique de certains artistes, par exemple en favorisant les collaborations, ou en les emmenant de l'autre côté du monde ?
- Fürstenberg Oui, nous travaillons d'une manière qui les stimule, c'est clair. Ce sont aussi des réseaux qui s'établissent, avec des artistes qui retournent parfois dans les endroits où on les a exposés. Et comme la plupart du temps nous produisons de nouvelles œuvres, c'est une chance. D'être présente durant la création des pièces est d'ailleurs très important pour moi – et ceci depuis l'époque des artistes conceptuels, qui imaginaient l'idée d'une pièce mais déléguaient sa réalisation.
- Schellenberg Au vu des thématiques qui l'intéressent, peut-on dire qu'AFTW « fait dire » des choses aux œuvres que l'organisation expose ?
- Fürstenberg Si tout l'art n'est pas intrinsèquement porteur de messages, il n'en est pas moins un moyen d'expression parfois beaucoup plus efficace que les mots, en étant capable de procéder de manière transversale. Le message, c'est le médium, disait le philosophe Marshall McLuhan. C'est comme ça que j'ai pu travailler avec les artistes sur des thématiques essentielles comme la nourriture, pour l'exposition *Food* (2012–2015). Le fait de montrer leurs œuvres

dans un accrochage proposé par ART for The World, avec une approche axée sur les droits humains, influencera forcément le regard du public sur ces pièces.

- Schellenberg En Suisse, on vous associe au Centre d'art contemporain, beaucoup moins à ART for The World, même si l'expérience dure depuis plus de vingt ans – alors que vous avez dirigé la Kunsthalle de Genève pendant quinze ans. Comment l'expliquez-vous ?
- Fürstenberg Pour beaucoup en Suisse, je suis un mythe à mettre sous cellophane, à cause de mes années au CAC, et ces mêmes personnes – mes collègues – ne reconnaissent par forcément ART for The World, car le but de l'organisation n'est pas simplement de promouvoir tel ou tel plasticien. C'est une approche différente qui me satisfait pleinement. J'ai trouvé dans les projets d'AFTW ce que j'ai toujours cherché. J'ai un trop grand respect pour l'art pour le diviser en fragments : ce qui me passionne avant tout, c'est son langage universel, accessible à toutes et à tous.
- Schellenberg Lorsqu'on regarde votre parcours, on a l'impression que vous n'avez jamais vraiment eu de plan de carrière. Vous semblez loin des curateurs d'aujourd'hui qui, pour nombre d'entre eux, ne réfléchissent qu'en termes d'échelons à gravir.
- Fürstenberg Je ne sais même pas ce que ça signifie avoir un plan de carrière. L'art, c'est ma vie. Mais si j'ai pu tenir professionnellement toute ces années, c'est grâce au travail que j'ai accompli avec l'aide de tous ceux qui m'ont soutenue d'une manière et ou d'une autre. En revanche, n'ayant jamais voulu mélanger le profit avec mon travail artistique, et ayant souvent soutenu moi-même des artistes, je me trouve obligée, plus que jamais, à collecter des fonds pour réaliser mes projets. Ainsi, je dois remplir de plus en plus de formulaires pour demander des subventions pour les projets d'AFTW, sans pouvoir être certaine que les projets seront soutenus : chaque initiative d'AFTW est différente, il n'y a donc jamais de garantie de soutien. Dans ces moments, je pense toujours à Jean-Luc Godard, dont on m'a dit que lui aussi est forcé de se plier à cet exercice pour financer ses films. Si ce grand bonhomme doit le faire, alors je peux le faire moi aussi (*rires*). Avez-vous déjà dû remplir des formulaires de demandes de fonds ?
- Schellenberg Non, je ne crois pas.



Quelle chance ! Je me demande toujours qui les crée : ils ne sont pas produits *ad hoc*, il n'y a aucune prise en compte des spécificités de l'art. Pour le coup, si vous ne faites pas attention en les remplissant, vous pouvez même perdre votre concept artistique et partir dans une toute autre direction. Quoi qu'il en soit, l'art, la vie et la précarité sont très liés. Heureusement, la résilience est là pour nous rappeler que la vie continue, que la créativité est son vrai moteur, et que la roue tourne toujours pour celles et ceux qui sont sincèrement déterminés. Vous avez d'autres questions ?

Née à Istanbul en 1946, originaire d'une famille arménienne (Cüberyán), Adelina von Fürstenberg a passé ses neuf premières années sur les bords du Bosphore, avant de déménager à Milan puis à Lugano, où elle termine sa scolarité. Elle rejoint ensuite Genève pour des études de science politique et s'y engage dans l'art contemporain. Sa première exposition, en 1974, rassemble vingt-huit artistes suisses au Kunstmuseum de Winterthur, au Musée Rath de Genève et à la Villa Malpensata de Lugano (*Ambiances 74*). La même année, Adelina von Fürstenberg fonde le Centre d'art contemporain de Genève (CAC), dans le sous-sol de la salle Simon I. Patiño, à la Cité universitaire. Au fil d'une programmation pluridisciplinaire, le CAC invite de nombreux artistes dont Luciano Fabro, Daniel Buren, Dan Graham, Lawrence Weiner, Sol LeWitt, Laurie Anderson, Philip Glass, Joan Jonas, Lucinda Childs, John Cage, John M Armleder, Christian Marclay, Chérif et Silvie Defraoui, Giuseppe Penone ou Rebecca Horn. Parmi les expositions collectives organisées par le CAC, *Promenades* s'affirme en 1985 comme l'un des premiers projets artistiques d'importance dans l'espace public, au bord du lac Léman.

En 1989, Adelina von Fürstenberg relève un nouveau défi, comme directrice du Magasin – Centre national d'art contemporain de Grenoble. En poste jusqu'en 1994, elle y expose Vito Acconci, Barbara Kruger, Ilya Kabakov, Anish Kapoor, Gino De Dominicis ou Alighiero Boetti. En 1993, le jury de la 45<sup>e</sup> Biennale de Venise décerne un prix au Magasin pour son école curatoriale. Adelina von Fürstenberg revient à Genève en 1994, pour commissioner l'exposition des 50 ans de l'ONU, *Dialogues de paix*, qui comprend une soixantaine d'artistes internationaux comme Alfredo Jaar, Chen Zhen, Nari Ward, Nam June Paik, Frédéric Bruly Bouabré, Robert Rauschenberg ou Tadashi Kawamata. Un an plus tard, la curatrice fonde ART for The World (AFTW), ONG liée à l'ONU et à son Département de l'information, sous l'égide de l'article 27 de la Déclaration universelle des droits de l'homme : « (...) Toute personne a le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté, de jouir des arts (...) ». De Genève à São Paulo en passant par Milan, Marseille ou New Delhi, AFTW organise des dizaines d'expositions, colloques, conférences, concerts, films ou ateliers. Parmi ses grands accrochages thématiques, on peut mentionner *The Overexcited Body* (2001), *The Mediterranean Approach* (2011–2013), ou *Food* (2012–2015).

Toujours sous l'égide d'AFTW, Adelina von Fürstenberg curate des expositions dans le contexte de la Biennale de Venise, au monastère arménien de San Lazzaro : des personnalités de Robert Rauschenberg (1997), Jannis Kounellis (2003) et Joseph Kosuth (2007), ou des collectives comme l'exposition du pavillon arménien, en 2015, à l'occasion du centenaire du génocide – une exposition récompensée par le Lion d'or pour la meilleure participation nationale.

### Samuel Schellenberg

Né à Zurich en 1971, Samuel Schellenberg a étudié l'histoire de l'art à l'Université de Lausanne. Il est journaliste, critique d'art et responsable de la rubrique culturelle du quotidien *Le Courrier*, à Genève.

"The artists are my family"

Samuel Schellenberg in conversation with Adelina von Fürstenberg

A passionate believer that art can transform perceptions, the director of ART for The World has little time for frontiers: she sends her art projects all round the world. From the Geneva offices of her organisation, the founder of the Centre d'art contemporain in Geneva who recently won a Golden Lion for Armenia at the Venice Biennale looks back at some of the key events in her career, and casts a lucid and critical eye over the art world.

- Schellenberg You were born in Istanbul. Do you have any memories of the city?
- Fürstenberg I spent the first nine years of my life there. I had a delightful childhood on the Bosphorus and the islands in the Sea of Marmara. After that things became more difficult: my father suffered from serious heart problems and we had to move to Milan, where an uncle of mine was a cardiologist. Once my father had recovered we settled in Lugano, where he established the first synthetic textile industry in Ticino. It was there that I completed my secondary education before moving on to the University of Geneva.
- Schellenberg Was that your first encounter with Switzerland?
- Fürstenberg No, I'd already visited with my parents when I was seven. We went to Graubünden and Ticino but also the Borromean Islands. Since then Lago Maggiore, and especially its islands, has been very important to me: in 2006 and 2007 I completed two lovely open-air projects on the Isola Madre with ART for The World (AFTW). It has a botanical garden where Jannis Kounellis, Bob Wilson and William Kentridge, among others, created sublime installations that confront nature with culture.
- Schellenberg What did you want to study after you left school?
- Fürstenberg Archaeology. I'd been fascinated by it since my adolescence. I wanted to know about my origins, the origins of the Armenian people (*Adelina von Fürstenberg's maiden name is Cüberyán*). Every Sunday afternoon I studied the Sumerians, the Babylonians and that whole area of the Middle East—I still have many books from that period. Then my passion turned to the rest of the world, including India and the Aztecs. Archaeology allowed me to understand who I was and where I came from. I couldn't find that kind of grounding through the painful history of the Armenian genocide; I had to look to a much older past. Those explorations laid some very fertile groundwork for my future activities in the art world. Over the years I came to understand that before you



can listen to others you have to learn to listen to yourself, even if it's not always easy to do so.

Schellenberg So last year at the 56<sup>th</sup> Venice Biennale, the Armenian Pavilion that you curated was evoking a past that you'd tried to escape from.

Fürstenberg That project was extremely tough for me. For the first time in my life I had to deal not with a glorious past conveyed via the history of my origins but with real suffering and the reasons for the Armenian diaspora.

Schellenberg Your exhibition talked about identity, but also about adaptation, resilience and reconciliation.

Fürstenberg It was the most difficult exhibition of my life. I had to balance the past, the cultural diversity of the countries the artists came from, the demands of the diaspora and the mother country, the very specific context of a biennial like Venice, and my reputation as an international curator. I think I managed to stage a fine exhibition that was hailed by the press and visitors, and received the Golden Lion for Best National Participation in the Biennale. But I must admit that if at some time in the future I had to do another exhibition with Armenian artists I'd like to do it there, in Armenia, and not necessarily focus on issues of diaspora, memory and identity.

Schellenberg Coming back to archaeology: where did you want to study it?

Fürstenberg In Rome, at the Academy, but my parents didn't agree. Because I was their only daughter they sent me to Geneva, where my aunt Meliné lived with her husband Robert Godel, the linguist. It was an extraordinary family, with intellectuals and poets who were all heavily involved in the social issues of their time. That gave me a different vision of life: one that demanded engagement. I embarked on my archaeology studies but I found it all a bit frustrating, because it seemed to me all I was doing was running through the list of Pharaohs (*laughs*). I wanted to see some action and quickly decided to opt for political science instead.

Schellenberg Why that field?

Fürstenberg This was the period around May '68 and "imagination in power". Political science had a dimension of openness to the world that allowed me to take an interest in and pursue different areas. But I only got half a degree, because I very quickly made a final choice to dedicate my life to art. Thanks to some friends from university I often went to Amsterdam, where one day I met a curator of the Stedelijk Museum, Marja Bloem, who offered me the chance to do some internships in her museum. A new world opened up to me: I got to know Gilbert & George, Markus Raetz, Claes Oldenburg—extraordinary artists. And I spent

a lot of time exploring and studying lots of catalogues and art books in the museum's well-stocked library.

Schellenberg You were discovering art?

Fürstenberg The year before I started university, when I was still at secondary school, I'd been taken to visit Meret Oppenheim, who lived in an amazing house in Carona, a little village above Lugano. It was thanks to her that I found myself in the Valle Maggia with Harald Szeemann, Ingeborg Lüscher, Dieter Roth—people I'd never heard of. Meret Oppenheim particularly impressed me: for a young woman who was inquisitive and passionate, Meret's aura was truly extraordinary and she was an example to follow.

Schellenberg In Amsterdam, your involvement in art takes on another dimension.

Fürstenberg In the museum library I discovered quite a lot of catalogues of Swiss artists. I became interested in their regional, linguistic and cultural differences. Then I suggested to a girlfriend of mine that she could help me stage a project on those specific features that illuminated the disparities through the eyes of artists. Clutching our dossier, we went to see Pro Helvetia to ask for backing. Luc Boissonnas, who was director at the time, was impressed by our energy and the freshness of the project, and he agreed to support us provided we found some partner institutions. We were only 26 years old and yet there we were asking for 80,000 francs!

The project attracted the interest of the Musée Rath in Geneva, the Kunstmuseum Winterthur and the Villa Malpensata in Lugano. We set up a committee consisting of individuals such as Charles Goerg, curator of the prints department of the Musée d'art et d'histoire in Geneva, and Rudolf Koella, director of the Kunstmuseum Winterthur. Then we started going around the studios and were very quickly adopted by the artists. While my friend was working from Ticino, I had a space at the prints department. I learnt all the aspects of the trade on the job, and also how difficult it was to be a young woman in the conservative and misogynistic world of the time. The exhibition was called *Ambiances 74: 28 artistes suisses* and it brought together John M Armleder and the Écart group, Urs Lüthi, Daniel Spoerri, Rolf Iseli, Jean Otth, André Thomkins, Hans Ruedi Giger—he hadn't yet invented the monster in *Alien*!—and many others.

Schellenberg There was also Gérald Minkoff, with whom you'd previously been to Documenta 5 in Kassel in 1972.

Fürstenberg Yes, we went by car, with some other friends. That was Harald Szeemann's exhibition, which I can still describe to you today almost room by room—that's how impressed I was by what I saw. Edward Kienholz, for example, was incredible, but so were Markus Raetz,

Adolf Wölfli and James Lee Byars. And what can you say about Joseph Beuys and his *Freie Internationale Universität!* It was like manna from heaven for me—celestial nourishment feeding my need for knowledge.

After all those encounters with art, I decided to stay in that field and not go back to political science. I went to see Charles Goerg and asked him if he could find me an exhibition space. He told me that the only place available was the basement of the Simon I. Patiño hall in the Cité universitaire. It was a rather unglamorous location under the theatre, where I could have a subsidy of 13,000 francs to work with each year. I agreed there and then. I had a sign reading "Centre d'art contemporain" put up on the wall of the staircase leading down to the basement—a title that didn't yet exist. So that's how the story was born, with a natural progression of events, meetings and friendships without any strategy—and it continued right throughout the time I directed the Centre. It's important to emphasise that.

Schellenberg Today, looking at the list of artists who passed through your Centre d'art contemporain (CAC), one can't but be impressed. All the greatest figures of those years were in Geneva.

Fürstenberg They weren't yet known, but they already had a personality—they were men and women in search of knowledge. They weren't interested in the finished product: what excited them was the work in progress. It's a concept that's fallen out of fashion these days, in a world where art consists of brands and merchandise. Back then when Luciano Fabro came to be the first artist exhibited at Patiño, he brought everything in his car and stayed with us, with his little daughter Silvia—she has just organised a major retrospective of the work of her father, who died in 2007, at the Reina Sofia in Madrid. I had a very good relationship with Jean-Luc Daval, the doyen of the École des beaux-arts in Geneva, but also with Chérif Defraoui, the institution's sharpest professor, who taught generations of young artists. We organised a meeting between Luciano and the students. I got on well with quite a few of them, and especially with Chérif and Silvie Defraoui. So we carried on discussing and meeting for dinner with the artists that I invited.

My husband Egon, who's a photographer, was there too: he documented all those moments, producing a treasure trove of archives that he is still adding to. Look at this book, for example (*she picks up the work by Nicholas Frei, Centre d'art contemporain, Genève, 1974–1984, Centre d'art contemporain, 1984, 215 pp.*), which we published to mark ten years of the CAC: all the photos are by him (*turns the pages of the book*). Here's a picture of John Cage and the Genevan director Patricia Plattner... And there's the stage director Bob Wilson... This is the Écart group, Joan Jonas, the first video art festival organised by the CAC externally at the MAH, and Trisha Brown, Joseph Kosuth—we plastered the streets of Geneva with his conceptual posters—and the leading artists of the Transavantgarde, like Mimmo

Paladino. And then there's Vito Acconci, Dan Graham, Daniel Buren, Balthasar Burkhard, Helmut Federle.

Schellenberg You were only 28 when the institution mounted its first exhibitions. Did your meetings with the artists contribute to your intellectual education?

Fürstenberg All the time I was looking for, hanging around with and exhibiting the artists I wanted to learn, because I was constantly coming up against very acute personalities, such as the conceptual artist Lawrence Weiner, the minimalist Sol LeWitt, the composer Philip Glass, the choreographer Lucinda Childs, and the artists of Arte Povera, Mario and Marisa Merz and Alighiero Boetti. But also Rémi Zaugg and especially Chérif Defraoui, here in Geneva. And not forgetting the 'Ausstellungsmacher' curators like Harald Szeemann, Johannes Gachnang, Jean-Christophe Ammann, Pontus Hulten and so on. In that kind of gathering I was very young; I had intuition, energy and inner passion on my side but I wasn't sufficiently cultivated, I didn't know much about philosophy, sociology or semiology. So I surrounded myself with artists who were also researchers, as well as the philosopher Fulvio Salvadori, the sociologist and architecture historian André Ducret and the historian and Hellenist Alessandra Lukinovich.

And because I was constantly learning with them I was able to organise colloquia with the CAC, such as *Création et Créativité* (1984–1985), for which I invited the semiologist Luis Prieto, the mathematician Douglas Hofstadter, the biologist Henri Atlan and the Hellenist Marcel Detienne. I also set up a conference with the great physicist René Thom, the inventor of catastrophe theory. I organised quite a few other colloquia during those years and my excellent working relationship with the culture department of the University of Geneva lasted right through my time as head of the CAC. Later I carried on down the path of colloquia at Magasin in Grenoble, with guests such as the philosophers Jean-François Lyotard and Gianni Vattimo, and the architects Herzog & de Meuron.

Schellenberg How did you go about selecting and inviting the artists? Apart from the Galerie Sonnabend, which was briefly based in Geneva, and the alternative venues such as Gaëtan and Écart, there weren't any galleries interested in contemporary art in that part of the world.

Fürstenberg As you say, there weren't many galleries, but at least they weren't just boutiques or multinationals like a number of them are today. The gallery owners were often patrons of art: they believed in their artists and supported them financially. As for collectors, there were very few who followed the avant-garde art of the time, but those that did loved the artists and understood their work; they included André L'Huillier in Geneva, Giuseppe Panza di Biumo in Milan and Herman Daled in Belgium. Finally, the museum directors weren't massively pompous like

some of them are today, now that they're obliged to spend all their time on public relations: they were very close to their artists and listened to them. Whenever there was an exhibition everyone invited everyone else, be it to take tea at the Écart gallery with John M Armleder, or for Sundays at the Defraouis, with the students. We often went to Bern for vernissages at the Kunsthalle and to see Paul and Erna Jolles or Elka Spoerri, but also to Zurich for Szeeman's big exhibitions at the Kunsthaus—his unforgettable *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* made a big impression on me. We also went to galleries such as the Annemarie Verna, or visited Jacqueline Burckhardt and Bice Curiger, who also came to see us.

- Schellenberg So at that time, folk from Geneva would happily cross the linguistic divide?
- Fürstenberg Yes, the relationship between Geneva and German-speaking Switzerland was much closer and more informal than it is today. We often visited the studios of artists such as Martin Disler, a very great sculptor who died young and is shamefully ignored by the art market. The Kunstmesse in Basel was also a gathering not to be missed, where you could see some very strong performances—I still remember seeing Gina Pane in around 1975—and meet lots of artists. In the 1970s, they still had control over their works and could influence the gallery owners. Even Leo Castelli in New York wouldn't take an important decision without asking the advice of Rauschenberg and his other artists. In those days, collectors were highly cultured people, and that is why they were interested in this type of art.
- Schellenberg You are very critical of the modern-day art world.
- Fürstenberg At the point where personal interests replaced fellowship, everything changed. No-one listens to intellectuals or poets any more, criticism has become a crime, the curators who are successful are now mostly bureaucrats and facilitators, when they're not devoting all their energies to cultivating their networks. Now it is the collectors and financial backers who impose their choices, and gallery owners are only interested in doing business or being the CEOs of multinationals. That's why many artists now produce merchandise rather than works of art, as the majority of art schools teach them. In this mixed-up society it's become very hard to navigate and continue to move forward. Especially now that those who used to be around me and helped me start out have passed away or retired, or live far off.
- Schellenberg In 1981, you invited the star Andy Warhol to Geneva, with the *Beuys by Warhol* exhibition.
- Fürstenberg Yes I knew him well—whenever I saw him in New York we'd swap society gossip, he loved that! Andy Warhol was the first to play a major role in

democratising art, by appealing to a section of the American population that was undoubtedly rich but had no great art knowledge. (*Adelina von Fürstenberg begins to leaf through the catalogue of the exhibition Warhol-Beuys. Omaggio a Lucio Amelio, organised in 2007–2008 at the Fondazione Antonio Mazzotta in Milan. There are photos taken by her husband at the vernissage of the exhibition Beuys by Warhol at the Lucio Amelio gallery in Naples in 1980, with Warhol, Amelio, Beuys, Adelina herself and others.*) I'll never forget the day after the vernissage of that exhibition in Naples, following a wild night at the City Hall Café. Warhol was making a portrait of some rich Neapolitans while we went with Beuys and a small group to visit the Grotto of the Sibyl at Cumae, near Naples. In a way, the attitudes of Warhol and Beuys symbolised the differences between old Europe and the United States in those years.

- Schellenberg Over the years, have you refused to exhibit certain artists?
- Fürstenberg Yes, two or three—for example I said no to Julian Schnabel. With hindsight, I may have been wrong.
- Schellenberg And did any artists say no to you?
- Fürstenberg I have very good relationships with the artists, there's no reason for them to refuse—it's only the public commissions and the sponsors that sometimes say no to me (*laughs*). The artists are my family, there's an immediate and reciprocal understanding. They are the ones who've enabled me to work all these years, they've never stopped supporting me. When I've exhibited in challenging places, such as the Ben Youssef Madrasa in Marrakesh, it's always been thanks to artists—in that case it was Farid Belkahlia. And it was Fabiana de Barros who opened the door for me to Brazil, where I've worked often, while Stefano Boccalini got me into NABA, the Nuova Accademia di Belle Arti in Milan, and Peter Nagy introduced me to Indian artists.
- Schellenberg In those same years, you also contributed to the development of art in public spaces, with the exhibition *Promenades*, for example.
- Fürstenberg Yes, that was in 1985 in the Parc Lullin on the shores of Lake Geneva. The exhibition was inspired by Rousseau and Kant, with works by Mario and Marisa Merz, Rebecca Horn, Alighiero Boetti, Gilberto Zorio, Anne and Patrick Poirier, Giuseppe Penone, Maria Nordman, Markus Raetz, Anne Sauser-Hall, the Defraouis, etc. To this day, I still have a special affection for Meret Oppenheim's work. She had found a water channel and decided to set up her exhibit there. She slightly widened the channel to make a little stream, planted bamboo and then floated a raft on it adorned with a metal flag. It was a work of unbelievable poetry, a real masterpiece. It was also one of the very last she produced: Meret died a few months later.

Schellenberg You also helped convince public and private sponsors to give permanent works to Geneva.

Fürstenberg Yes, for example two sculptures by Michelangelo Pistoletto, one in the Botanical Garden—the *Portatore di zucche*, which was bought by the City in 1985—and the other at the Cité universitaire, where you can see *L'astronaute*, a gift from the collector and patron Jean Sistovaris. There's also the video installation by Nam June Paik which was exhibited at the UN as part of *Dialogues de paix* and then donated to Geneva by a bank to be placed at the Bâtiment des forces motrices. And in 2000 I myself donated to the Institute of Architecture the prototype of the famous cardboard cabin for evacuees from the Kobe earthquake created by the Japanese architect Shigeru Ban and exhibited at the Office of the High Commissioner for Refugees as part of our project *Art et réalités sociales*. Unfortunately no-one knows what happened to that cabin.

Schellenberg The CAC moved around quite a bit in the fifteen years you were its director, from the Patiño hall to the UN via rue d'Italie, the former Palais des Expositions and the Palais Wilson. Then the City found it a permanent home in 1989, in the former SIP, the Société genevoise d'instruments de physique.

Fürstenberg Yes, and as soon as we had the SIP and my baby was safe and sound, I wanted to leave and started looking for jobs elsewhere.

Schellenberg So as soon as your situation is settled, you up and leave?

Fürstenberg It's weird, isn't it? (*laughs*) When circumstances made it possible to give the CAC some stability, I left it for other adventures. I don't like to take possession of the same place for too long, it's not constructive. Unless my sense of responsibility obliges me to, as is the case now with ART for The World, which is still too fragile even though it's been around for twenty years. At the time I applied to the Palais des Beaux-Arts in Brussels, the Santa Monica Museum in California, and Magasin in Grenoble, and it was the third of those that took me: a 3,000-m<sup>2</sup> art centre with a school for culture mediators and curators. It was a 'Kunsthalle' with much bigger spaces than those in the various locations of the CAC in Geneva.

I was able to mount very large solo exhibitions there with Vito Acconci, Ilya Kabakov, Matt Mullican, Anish Kapoor, Silvie and Chérif Defraoui, and architects such as Herzog & de Meuron. It was at Magasin that I started to invite other cultures and develop an interest in non-European artists, the first being Chen Zhen. That followed on from *Magiciens de la Terre* (1989) at the Centre Pompidou, by Jean-Hubert Martin, an exhibition that was very important to me.

Schellenberg What are your memories of the École du Magasin?

Fürstenberg We had some amazing times there. I trained students as I had trained myself when I was director of the CAC, with seminars in the company of artists, philosophers, architects, scientists and art critics. Today, the majority of the alumni who attended the school while I was director are in important posts—directors of museums, art centres, galleries and so on. Later on, ART for The World benefited from that network, with former pupils who helped me when I was organising exhibitions in the places where they worked, from Florence to Thessaloniki via Marseille. In 1993, when the students and I were involved in organising the 45<sup>th</sup> Venice Biennale, the jury bestowed a special award on the École du Magasin.

Schellenberg In 1994 you returned to Geneva for the 50<sup>th</sup> birthday of the United Nations.

Fürstenberg Yes, the UN had invited tenders for an exhibition to mark fifty years since its creation. I submitted a proposal along with Magasin and we won, but the contract stipulated that the project would not go ahead unless I was the curator. In the end it became a joint French-Swiss undertaking, *Dialogues de paix*, with around sixty artists including Alfredo Jaar, Chen Zhen, Nari Ward, Daniel Buren, Tadashi Kawamata and Miguel Angel Rios. The exhibition was hung inside and outside the Palais des Nations.

Schellenberg It's during *Dialogues de paix* that you launch ART for The World, an NGO associated with the UN.

Fürstenberg While I was staging that exhibition, I realised that I didn't want to go back to an institution. I wanted to create a museum without a fixed location, which would move from one country and physical space to another depending on the projects it was staging. And after I'd accumulated all that knowledge through contact with artists and researchers, the next logical step was to go in the direction of human rights and ask what art can bring to the world.

Schellenberg How did you convince the UN to support ART for The World?

Fürstenberg I didn't need to persuade them because the senior officials of the UN whom I was working with on *Dialogues de paix* were very interested in this project. Immediately after that experience, I was invited to curate the 50<sup>th</sup> anniversary exhibition of the WHO, *The Edge of Awareness*, which toured the world—Geneva, New York, São Paulo, New Delhi and Milan. Through that project, AFTW developed and found itself a strong platform.

Schellenberg How would you describe ART for The World?

Fürstenberg It's an institution that straddles two centuries and two millennia, a global project created with artists and collaborators out of the need

to highlight art as a tool for raising awareness. AFTW is inspired by Article 27 of the Universal Declaration of Human Rights (UDHR), which states in particular that “Everyone has the right freely to participate in the cultural life of the community, to enjoy the arts”. Since 1995, around topics of particular relevance to human rights, sustainable development or the South, we have organised dozens of exhibitions, colloquia, conferences, concerts, films and workshops in Geneva, Lugano, Milan, Marseille, Marrakesh, São Paulo, New Delhi, Tepotztlán (Mexico), and elsewhere.

Schellenberg One project that’s especially close to your heart is *Playgrounds and Toys*.

Fürstenberg In 1999 I worked with Philip Johnson, an architect who was very dear to me. He was 93 and was developing a project called the *Children’s Museum* in Guadalajara, Mexico, with scale models of museums designed for children. He wanted to exhibit his creations at the Venice Art Biennale, the first by Harald Szeemann. We talked a lot and I decided I wanted to do something for children, with the idea of asking artists and architects to design playgrounds. The exhibition was realised under the auspices of the Office of the High Commissioner for Refugees to mark its fiftieth birthday, with financial support coming entirely from Switzerland, and it was in two parts: the playground models—there are now more than eighty—and ones made later in India, Great Britain, Greece, Armenia and Tasmania, designed by artists and architects such as Fabrice Gygi, Fabiana de Barros, Andreas Angelidakis and Stefano Boccalini. It’s a project that will never end: as soon as we have a bit of money, we create a new playground. *Playgrounds and Toys* is a very happy project, you can see that at the vernissages: they are filled with children playing who don’t need a glass of champagne to entertain themselves (*laughs*). They are very moving experiences.

However, the models were due to be shown at the UN General Assembly in New York in 2001, with official Swiss support from various quarters. It was shaping up to be a great event, not least for Switzerland, which wasn’t yet a full member of the United Nations. Unfortunately the vernissage was scheduled for a few days after September 11. Everything was cancelled and the models were stuck in the UN building for months.

Schellenberg AFTW has also collaborated with many international institutions.

Fürstenberg Yes, including P.S.1 in New York, SESC in São Paulo, the Hangar Bicocca in Milan and MuCEM in Marseille, but also the biennials in Venice and Thessaloniki; AFTW has attracted many visitors to themed exhibitions such as *The Overexcited Body* (2001), *Femme(s)* (2005–2007), *Urban Manners* (2008–2010), *The Mediterranean Approach* (2011–2013), *Food* (2012–2015) and *Ici l’Afrique* (2014–2015). In Switzerland we’ve worked with the Museo Cantonale d’Arte in

Lugano, the Musée Ariana and the Musée d’art et d’histoire in Geneva, among others. And since 2007, AFTW has been organising a short film and video production programme, with the collaboration of artists and directors such as Pipilotti Rist, Pablo Trapero, Apichatpong Weerasethakul, Jafar Panahi and Hüseyin Karabey. In all, since 1995, more than 400 artists, designers, architects, directors and musicians have contributed to the creations of ART for The World.

Schellenberg The underlying idea of AFTW is that art can be a force for change. Do you believe that?

Fürstenberg In the days of the conceptual artists, it was thought that art could change the world. What’s certain is that it is an important factor in raising awareness. Through the works of artists, an audience can open its mind to new ways of seeing things. It’s also the effect created by this work of Gianni Motti, who approaches things in roundabout ways. (*Adelina points to the photo on the wall behind her, which shows a woman in Teheran revealing her face and a t-shirt bearing the words “Gianni Motti Assistant” right under the nose of a policeman standing directly behind her.*)

Schellenberg Do you have the impression that you’ve changed some artists’ perspectives, for example by encouraging collaborations or taking them to the other side of the world?

Fürstenberg Yes, we work in a way that stimulates them, that’s undoubtedly true. There are also networks that are created, with artists sometimes returning to the places where they were exhibited. And as most times we are producing new works, it’s an opportunity. Being present during the creation of the pieces, incidentally, is very important to me, and has been since the time of the conceptual artists, who came up with the idea for a work but delegated the task of actually making it to others.

Schellenberg Given the topics it is interested in, could it be said that AFTW allows the works it exhibits to make a statement?

Fürstenberg While art isn’t always intrinsically the bearer of messages, it is still a means of expression that is sometimes more effective than words because it can cut across things. The medium is the message, as the philosopher Marshall McLuhan used to say. That’s how I’ve managed to work with artists on vital issues, as in the exhibition *Food* (2012–2015). The fact of showing their works in a hanging organised by ART for The World, with an approach that hinges on human rights, will inevitably influence the way the public views those works.

Schellenberg In Switzerland people associate you with the Centre d’art contemporain and much less with ART for The World, although AFTW has been up



and running for more than twenty years whereas you directed Geneva's 'Kunsthalle' for fifteen. How do you explain that?

Fürstenberg For many in Switzerland I'm a myth to be wrapped in cellophane because of my years at the CAC, and those same people—my colleagues—don't necessarily recognise ART for The World, because the organisation's aim is not just to promote such and such a visual artist. It's a different approach that I find entirely satisfying. In AFTW's projects I've found what I was always looking for. I have too much respect for art to divide it up into fragments: what I love most is its universal language that is accessible to everyone.

Schellenberg Looking back at your journey, it seems as though you never really had a career plan. You seem to be a long way from today's curators, a number of whom think only about climbing steps on the ladder.

Fürstenberg I don't even know what it means to have a career plan. Art is my life. But if I've been able to keep going professionally all these years, it's thanks to the work I've done with the help of everyone who has supported me in one way or another. Then again, despite never having wanted to mix profit with my artistic work, and having often supported artists myself, I find myself more and more having to solicit funding for my projects. So I have to fill out more and more forms to apply for grants for AFTW's projects without knowing for sure whether they will be supported: each of AFTW's initiatives is different, so there is never any guarantee of backing. At those times I always think of Jean-Luc Godard who, I've heard, also has to jump through such hoops to finance his films. If someone in his lofty position needs to do that, I can do it too (*laughs*). Have you ever had to fill in forms to ask for funding?

Schellenberg No, I don't think so.

Fürstenberg You're lucky! I always wonder who creates them: they're not produced ad hoc, they take no account of the specific characteristics of art. Plus, if you don't keep your wits about you when you are completing them you can even lose your artistic thread altogether and go off in a completely different direction. In any event, art, life and precarity are very closely linked. Fortunately, resilience is there to remind us that life goes on, that creativity is its true driver, and that the wheel always turns for those who are genuinely determined. Any other questions?

Adelina von Fürstenberg

Born in Istanbul in 1946 into an Armenian family (Cüberyanyan), Adelina von Fürstenberg spends the first nine years of her life on the shores of the Bosphorus before moving to Milan and then Lugano, where she finishes her schooling. She then moves to Geneva to study political science and becomes involved in contemporary art. Her first exhibition, in 1974, brings together 28 Swiss artists at the Kunstmuseum Winterthur, the Musée Rath in Geneva and the Villa Malpensata in Lugano (*Ambiances 74*). That same year, Adelina von Fürstenberg sets up the Centre d'art contemporain (CAC) in the basement of the Simon I. Patiño hall in Geneva's Cité universitaire. As part of its multidisciplinary programming, the CAC invites numerous artists including Luciano Fabro, Daniel Buren, Dan Graham, Lawrence Weiner, Sol LeWitt, Laurie Anderson, Philip Glass, Joan Jonas, Lucinda Childs, John Cage, John M Armleder, Christian Marclay, Chérif and Silvie Defraoui, Giuseppe Penone and Rebecca Horn. Among the group exhibitions organised by the CAC, *Promenades* in 1985 is one of the first major artistic projects in the public space, on the shores of Lake Geneva.

In 1989, Adelina von Fürstenberg takes up a new challenge as director of Magasin, Centre national d'art contemporain in Grenoble. During her tenure there until 1994, she exhibits Vito Acconci, Barbara Kruger, Ilya Kabakov, Anish Kapoor, Gino De Dominicis and Alighiero Boetti. In 1993, the jury of the 45<sup>th</sup> Venice Biennale presents an award to Magasin for its curatorial school. Adelina von Fürstenberg returns to Geneva in 1994 to curate the exhibition marking 50 years of the UN, *Dialogues de paix*, featuring some 60 international artists including Alfredo Jaar, Chen Zhen, Nari Ward, Nam June Paik, Frédéric Bruly Bouabré, Robert Rauschenberg and Tadashi Kawamata. A year later, the curator founds ART for The World (AFTW), an NGO linked to the UN and its department of information, guided by Article 27 of the Universal Declaration of Human Rights: "(...) Everyone has the right freely to participate in the cultural life of the community, to enjoy the arts (...)". From Geneva to São Paulo via Milan, Marseille and New Delhi, AFTW organises dozens of exhibitions, colloquia, conferences, concerts, films and workshops. Its major themed shows include *The Overexcited Body* (2001), *The Mediterranean Approach* (2011–2013), and *Food* (2012–2015).

Also under the aegis of AFTW, Adelina von Fürstenberg curates exhibitions as part of the Venice Biennale at the Armenian monastery of San Lazzaro: solo shows with Robert Rauschenberg (1996), Jannis Kounellis (2003), and Joseph Kosuth (2007), as well as the exhibition for the Armenian Pavilion in 2015 marking the centenary of the genocide—the exhibition receives the Golden Lion for Best National Participation.

Samuel Schellenberg

Born in Zurich in 1971, Samuel Schellenberg studied art history at the University of Lausanne. He is a journalist, art critic and editor of the culture section of the daily newspaper *Le Courrier* in Geneva.

Christian Philipp Müller



«Ich mache Kunst nicht,  
um etwas zu beweisen,  
sondern weil  
ich neugierig bin»

## Philip Ursprung im Dialog mit Christian Philipp Müller

Christian Philipp Müllers Ausstellungen handeln von den Institutionen der Kunst, also den Orten, wo sie entsteht und gezeigt wird, von ihrer Geschichte, ihrem Funktionieren und ihrer Rolle innerhalb der Gesellschaft. Er verwendet ein breites Spektrum künstlerischer Medien, von der Fotografie über die Skulptur bis zu Video und Performance. Kunsthistorisch lokalisieren lässt sich sein Œuvre in der Tradition der Konzeptkunst beziehungsweise der Institutional Critique, wie diese Richtung im englischen Sprachraum auch genannt wird. Müllers Kunst ist nicht nur an grossen internationalen Ausstellungen wie der Documenta in Kassel und der Biennale Venedig seit den 1990er Jahren regelmässig präsent, sein Werk spielt auch im kunstkritischen Diskurs seit Langem eine wichtige Rolle. Wie lässt sich dieses so vielschichtige Œuvre dokumentieren, wie repräsentieren? Anlässlich der Lancierung seiner Website antwortet Müller auf Fragen des Kunsthistorikers Philip Ursprung. Der folgende Dialog ist das Resultat zweier Skype-Gespräche und einer E-Mail-Korrespondenz im Februar und März 2016.



Christian Philipp Müller

NEWS

WORKS

SELECTED TEXTS

BIOGRAPHY

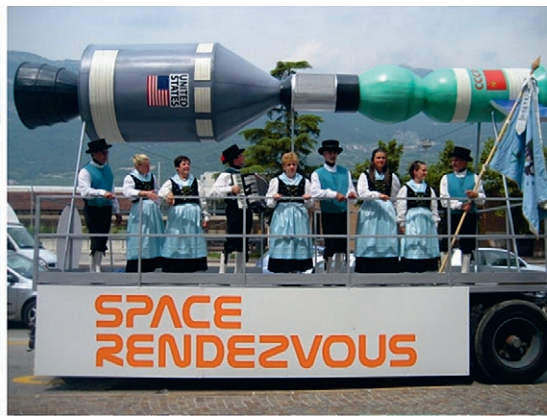
BIBLIOGRAPHY

CONTACT

CREDITS







Ursprung

Auf der Eingangsseite Ihrer neu eingerichteten Website sind neun Fotografien angeordnet. Als Benutzer muss ich ein Stück weit nach unten scrollen, um sie alle sehen zu können, so als hätte ich eine Papierrolle in der Hand. Im Unterschied zu den meisten Websites stehe ich also nicht einfach vor der Wahl, klicken oder nicht klicken, sondern bin eingeladen, eine Entscheidung zu treffen. So wie Ihre Kunstwerke mich als Betrachter auffordern, mir Zeit zu nehmen, mich mit Text, Fotografie, oft auch Skulptur und Video auseinanderzusetzen und dem Zusammenhang nachzuspüren, bin ich auch angesichts Ihrer Website herausgefordert, mich selbständig zu orientieren. Können Sie erläutern, wie Sie die Website entwickelt haben?

Müller

Für meine neue Website habe ich viele Beispiele untersucht, wie andere Kunstschaffende sich online präsentieren. Mein Anspruch an die eigene Website ist hoch. Zusammen mit Fritz Weber, der für die Programmierung verantwortlich ist, haben wir verschiedene Formate ausprobiert. Wir haben versucht, eine hybride Form zu finden, zwischen dem Anspruch eines Archivs und der Aktualität eines Blogs. Die derzeitige Auftaktseite und die darauf folgenden Kapitel sind nach wie vor ein «work in progress».

Ursprung

Gab es andere Varianten?

Müller

In einer anderen Fassung hatte ich die Zweispaltigkeit anders eingesetzt, links aktuelle Fotos über die Entstehung von neuen Arbeiten gezeigt und rechts Einblicke in mein Archiv ermöglicht. Die linke Spalte wird für User mobiler Geräte automatisch zuerst sichtbar, somit wurden die Archivbilder zu weit nach hinten geschoben. Deshalb habe ich mich für die jetzige Version entschieden, bei der die bekannteren, gut identifizierbaren Archivbilder den Auftakt bilden und die aktuellsten Bilder, die eher spontanen Charakter haben, erst unter der Rubrik «News» sichtbar werden. In einer weiteren Fassung lag der Schwerpunkt mehr auf der Sprache als auf Bildern. Meine Website ist in englischer Sprache gehalten, aber die Titel meiner Werke und Projekte sind mehrsprachig und erschliessen sich leichter durch den Einstieg über ein Bild. Eine befreundete Kunsthistorikerin aus New York riet mir zu mehr «Curb-appeal» durch die Verwendung attraktiver Fotos auf der Auftaktseite. Die Bilder müssen meiner Meinung nach deutlich grösser sein als Briefmarken, um ihre Wirkung zu entfalten. Um einen Einblick in die Bandbreite meiner Aktivitäten zu ermöglichen, habe ich mich für neun Motive aus meinem Archiv entschieden. Die Komposition dieser Motive insgesamt



ergibt wieder eine neue Lesart. Auf den ersten Blick können in einer kurzen Liste in der zweiten Spalte alle wichtigen Kapitel angeklickt werden, aber nur zwei Bilder sind ganz zu sehen. Die anderen sieben Motive erschliessen sich erst durch ein Scrolling. Alle Bilder können auch angeklickt werden und leiten Interessierte auf Seiten mit längeren Beschreibungen und zusätzlichen Bildern weiter.

Ursprung

Die von Ihnen vorgenommene Auswahl suggeriert ein über einen langen Zeitraum kohärentes Œuvre. Was sonst, beispielsweise in Katalogen, durch Interpretieren geschieht, nämlich die Einordnung einzelner Kunstwerke in einen Werkzusammenhang, nehmen Sie als Künstler selbst in die Hand. Warum? Wollen Sie damit die Interpretation in bestimmte Bahnen lenken?

Müller

Ich hoffe doch sehr, dass meine Werke in einem kohärenten Zusammenhang stehen und ich das nicht nur auf der Website suggeriere. Scherz beiseite, für die Ausstellung «Basics» in Basel 2007 hatte ich meine Werke noch in überlappenden Clustern wie «abschreiten und vergleichen» und «vergleichen und erwägen» zusammengefasst. Dies scheint mir heute nicht mehr produktiv, deshalb ist auf der neuen Website nur eine chronologische Auflistung zu finden. Ich habe jedoch nach wie vor das Anliegen, die Grundlagen meiner Arbeiten zu vermitteln und zu ordnen. Das möchte ich nicht einer Galerie überlassen.

Ursprung

Die erläuternden Texte sind recht ausführlich gehalten. Sie gehen über die erweiterten Bildlegenden hinaus, die sich in vielen Websites finden. Sie sind ausgezeichnet formuliert, bilden fast ein eigenes Genre, sind aber nicht signiert.

Müller

Um meine Projekte zu vermitteln, braucht es weit mehr als nur Bildlegenden. Bis 2006 hat Kerstin Stakemeier die Werkbeschreibungen für meine Projekte erfasst. Sie entstanden zunächst für meinen Katalog zur Ausstellung im Museum für Gegenwartskunst Basel 2007, die von Philipp Kaiser kuratiert wurde. Dank der grosszügigen Unterstützung durch das [plug-in], Basel, und seine damalige Leiterin Annette Schindler konnte ich mit Wolfgang Hockenos mit denselben Beschreibungen parallel zum Katalog auch eine Webseite einrichten. Aus technischen Gründen war die Zahl der Fotos auf eine Ansicht pro Projekt beschränkt. Wir hatten jedoch auch schon ab 2007 die Möglichkeit, ausschnittsweise Video- und Audiodateien auf der Website zu platzieren. Nach und nach







werden nun die Werke ab 2007 mit neuen Beschreibungen versehen und um viele Fotos ergänzt. Die Kunsthistorikerinnen Cara Jordan und Gillian Sneed sind die neuen Autorinnen, wobei Cara Jordan auch die Redaktion der Website übernimmt. Es werden auch Verbindungen zwischen den Werkgruppen aufgezeigt. In der Rubrik «Selected Texts» finden sich die Essays von wichtigen Autorinnen und Autoren, die wesentlich vertiefter und subjektiver auf die Werke eingegangen sind. Generell arbeite ich gerne mit vielen unterschiedlichen Textkategorien innerhalb der einzelnen Ausstellungen und auf den begleitenden Drucksachen. Dieser Ansatz widerspiegelt sich natürlich auch auf der Website.

Ursprung Wie funktioniert die Zusammenarbeit mit den Kunsthistorikerinnen? Wie viel Autonomie haben sie bei der Interpretation und Beschreibung?

Müller Das primäre Zielpublikum meiner Website sind Studierende und junge Akademiker und Akademikerinnen. Mir ist es wichtig, durch die neuen Texte und die Sprache einer jüngeren Generationen meine Arbeiten auch in der Gegenwart und nicht nur in der Vergangenheit zu verorten. Aufgrund meines fehlenden Abstands zur eigenen Arbeit setze ich Kontext und Vorwissen fast selbstverständlich voraus. Für das bessere Verständnis meiner Vorgehensweisen finde ich es sehr produktiv, den Autorinnen möglichst viel Freiheit zu gewähren und sie so viel Umfeld und eigene Sichtweise in die Texte mit einbringen zu lassen, wie sie für notwendig erachten. Alle Texte sollen (noch) mit Kürzeln versehen werden und in den Credits mit vollem Namen aufgelistet werden.

Ursprung Ist das einzelne Bild auf der Website eine Dokumentation des abwesenden Kunstwerks oder selbst eine Form dieses Kunstwerks? Können Sie das Verhältnis zwischen dem Kunstwerk und dessen Dokumentation erläutern?

Müller In den meisten Fällen sind die Bilder auf meiner Website eher dokumentarisch. In einigen Fällen sind die Bilder Teile einer Installation und haben somit durchaus auch Werkcharakter. Die mediale Repräsentation ist eine der schwierigsten Herausforderungen bei meinen performativen und raumübergreifenden künstlerischen Ansätzen. Ein einzelnes Bild kann nicht alle Aspekte einer Arbeit vermitteln. Die Gesamtansicht ist eine Möglichkeit, aber mir liegt mehr am Einbeziehen von Details und an Bildfolgen, die verschiedene



Aspekte eines einzelnen Werkes zeigen. Ich versuche laufend von historischen und aktuellen Vorbildern zu lernen.

Ursprung Könnten Sie das erläutern? Auf welche historischen und aktuellen Vorbilder beziehen Sie sich?

Müller Diese Frage ist für mich nicht einfach zu beantworten. Natürlich gibt es viele künstlerische Positionen, die mich beeinflusst haben und weiterhin inspirieren. Genau angeschaut habe ich mir die Zusammenarbeit von Gerry Schum und Ursula Wevers und ihren avantgardistischen Umgang mit den Medien Film und Video im öffentlich rechtlichen Fernsehen und auf dem Kunstmarkt in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren. An aktuellen Beispielen fallen mir dazu spontan ein: der Versuch der Materialisierung der Repräsentation von Performance bei Marina Abramović und das vielschichtige Projekt *Untilled* (2012) von Pierre Huyghe an der Documenta 13, das vorwiegend durch die Hündin Human und die von Bienen bevölkerte Skulptur *Untilled, Liegender Frauenakt* repräsentiert wird.

Ursprung Die Hündin mit dem rosa gefärbten Bein wurde ja zu einer Art Wahrzeichen der Documenta. Sie stellten ganz in der Nähe selber aus. Haben Sie sich mit Huyghe über die Form der Darstellung ausgetauscht?

Müller Wir redeten zu einem Zeitpunkt, als viele Teile von *Untilled* noch nicht fertig waren. Ich hab mitverfolgt, wie die Bienen zum ersten Mal mit der Figur der Liegenden zusammengebracht wurden. Wir haben nicht über die Form der Darstellung unserer Arbeiten diskutiert, aber sehr wohl über Dinge wie meine Führungen durch Hellerhof 1986, mit denen er vertraut war. Etwas später, nach Huyghes Ausstellung in Paris, habe ich Human und ihren Betreuer in Kassel wieder getroffen, diesmal inkognito, mit nur leicht verfärbtem Hundebein, und nicht als Kunstwerk. Ihr Betreuer meinte, die Hündin hätte ein viel besseres Leben als er, sie sei ein richtiger Superstar.

Ursprung Sie erwähnten Klein, Abramović, Huyghe als Inspiration. Wie steht es mit Robert Smithsons *Non-sites*, den «Nicht-Orten», die einen abwesenden Ort im Ausstellungsraum repräsentieren?

Müller In meinen über 30 Jahren künstlerischer Tätigkeit habe ich viele Vorbilder gehabt. Sicher würde ich Robert Smithson als wichtige

Referenz nennen, aber im gleichen Atemzug auch Buster Keaton und Jacques Tati. Und die Liste der mich inspirierenden Frauen ist sehr lang, ganz oben steht da Meret Oppenheim.

Ursprung Wann wurden Sie auf ihr Werk aufmerksam, und was hat Sie daran besonders inspiriert?

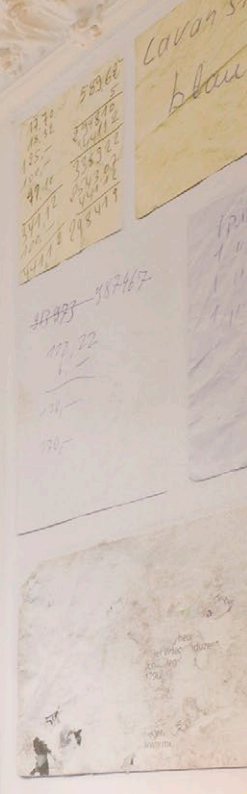
Müller Als Teenager bin ich schon Abbildungen der Pelztasse von Oppenheim begegnet und später liebte ich das Foto von Man Ray, das Oppenheim nackt an der Druckpresse zeigt, mit dem schwarz gefärbten, erhobenen Arm und der Hand an der Stirne. Sie war eine starke Frau und nicht nur Objekt der Begierde. Sie hat immer neue Wege gefunden, sich in Szene zu setzen und dabei selbst Regie zu führen.

Ursprung Wenn Sie selbst in Ihren Kunstwerke auftauchen, dann nicht in der heroischen Pose des Künstlers, der sich seiner selbst gewiss ist, sondern eher in der Pose dessen, der sucht, der etwas unsicher ist, ein wenig wie Buster Keaton. Wie setzen Sie sich in Szene? Und wie hängt dies mit dem Vorbild Oppenheim zusammen?

Müller Was ich an Oppenheim bewundere, ist, wie sie sich immer wieder neu erfunden hat. Obwohl sie schon sehr jung auf wenige Objekte und Fotos reduziert werden sollte, hat sie das nicht akzeptiert. Ich liebe den feinen, aber manchmal auch sehr derben Humor von Buster Keaton. Ich mache Kunst nicht, um etwas zu beweisen, sondern weil ich neugierig bin und etwas herausfinden möchte, dessen Resultat ich nicht schon von vornherein kenne. Diese Suche kann ich durch mich selber am besten verkörpern.

Ursprung Wenn man mich nach Ihrem bisherigen Hauptwerk fragte, wäre es die *Grüne Grenze* aus dem Jahre 1993. Sie waren damals einer von drei Künstlern, die im österreichischen Pavillon der Biennale Venedig ausstellten. Peter Weibel hatte als Kurator bewusst zwei Nicht-Österreicher eingeladen, um die Konvention der nationalen Repräsentation in Frage zu stellen. Sie überschritten im Rahmen einer Performance illegal die grünen Grenzen zwischen Österreich und den Nachbarländern. Teil Ihrer Ausstellung war aber auch, dass Sie die Mauer, die den hinteren Teil des Pavillons umgibt, öffneten. Zusätzlich untersuchten Sie die Frage der indigenen und nicht-indigenen Baumarten. Die Ausstellung umriss somit verschiedene Facetten des Themas «nationale Identität» mittels diverser künstlerischer Medien.







Dennoch ist die Ausstellung heute auf einige wenige Bilder reduziert, die Sie beim Wandern zeigen. Eine Aufnahme verwendete Miwon Kwon als Cover ihres Buchs *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (2002). Sie selber wählen eine Montage aus zwei Fotografien, die Sie beim Sprung über einen Graben an der Grenze zu Liechtenstein zeigt. Sie stellen die Ausstellung dadurch als Performance dar und lenken die Aufmerksamkeit auf Ihre eigene Rolle als Performer. Da kommen einem unweigerlich Klassiker der Kunstgeschichte in den Sinn, wie zum Beispiel Yves Kleins *Sprung ins Leere* (1960). Wie gehen Sie mit dem Dilemma der konzeptuellen Kunst um, also der Tatsache, dass eine komplexe, in mancher Hinsicht kaum darstellbare künstlerische Arbeit auf eine einzige Aufnahme reduziert wird, um überhaupt im Gedächtnis zu bleiben?

Müller

Ich erkenne dieses Dilemma und versuche damit produktiv umzugehen. Die Bild-Montage, die mich in seitlicher Ansicht über einen Wassergraben zwischen Österreich und Liechtenstein springend zeigt, habe ich auf Wunsch des Kunsthistorikers und Kurators James Meyer gemacht und ausgesucht. Er bat mich um ein singuläres Motiv, das meinen Biennale-Beitrag von 1993 am besten für einen seiner Texte illustrieren könnte. Wir haben zusammen die Fragwürdigkeit eines solchen Unterfangens diskutiert, gerade im Hinblick auf die bekannten Fotos von Yves Klein oder Bas Jan Ader. Im Unterschied zu diesen Positionen haben meine Einzelfotos eher dokumentarischen Charakter und sind nicht per se Werke an sich. Auf Anfrage von Miwon Kwon habe ich für ihr Buch und dessen Cover bewusst andere Motive vorgeschlagen, auf denen ich nur von hinten zu sehen bin. Bei ähnlichen Anfragen versuche ich immer wieder neue Motive ins Spiel zu bringen.

Für die eigenständigen Werke meiner illegalen Grenzüberschreitungen habe ich zwei Wege eingeschlagen. Auf der einen Seite gibt es jeweils fünf, in einem Rahmen zusammengefasste Fotografien als Bildfolge. Viel umfassender zeige ich hingegen in einer digitalen Slideshow sämtliche Motive aller illegalen Grenzüberschreitungen in Überblendung. Dazu gehört auch ein grossformatiger Abzug der Bildmontage, die ich für James Meyer erstellt hatte.

Zwei andere wichtige Elemente meiner angesprochenen Biennale-Beteiligung von 1993 befinden sich in der Sammlung des Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig (mumok) in Wien. Ich habe in Venedig auch grosse skulpturale Arbeiten gezeigt. Der drehbare runde Tisch mit vier Meter Durchmesser, zusammengesetzt aus den





in Österreich vorkommenden Holzsorten, und die acht Anleitungen für illegale Grenzüberquerungen mit den dazugehörigen Veduten von Landschaften aus der Zeit der Österreichisch-Ungarischen Monarchie waren bis Februar 2016 in der Ausstellung «to expose, to show, to demonstrate, to offer» im mumok zu sehen. Zudem zirkulieren Installationsfotos in den Medien und erweitern die Rezeption des Projektes über seine performativen Aspekte hinaus.

**Ursprung** *Die grüne Grenze* entstand vor über 20 Jahren. *Kleiner Führer durch die ehemalige Kurfürstliche Gemäldegalerie* (1986), eine performative Führung durch eine abwesende Kunstsammlung, die Sie während Ihres Studiums an der Düsseldorfer Akademie machten, ist 30 Jahre alt. Beide Werke wirken nach wie vor zeitgemäss. Hat sich die Art ihrer Repräsentation im Lauf der Zeit verändert?

**Müller** Schon zu Beginn meiner Ausstellungstätigkeit habe ich in der Ausstellung «Feste Werte» 1991 im Palais des Beaux-Arts in Brüssel nach Formaten gesucht, welche die Kategorien Werk, Relikt, Zeit und Wert am besten reflektieren können. Dort habe ich zum Beispiel Relikte aus frühen Performances, wie *Kleiner Führer durch die ehemalige Kurfürstliche Gemäldegalerie* (1986), in einer hauseigenen Vitrine gezeigt, wie sie nebenan im Auktionshaus unter demselben Dach verwendet wurden. Mit dieser Vitrinen-Präsentation nahm ich Bezug auf das Werk von Marcel Broodthaers, der gern solche Vitrinen verwendete, die bei ihm zu einem klar erkennbaren Markenzeichen geworden sind. Seit einigen Jahren untersuche ich viele weitere Formate, in denen sich die frühen, ephemeren Spuren von Performances in klare Werke umsetzen lassen und auch die sprachlichen Elemente formal und materiell einbezogen werden können.

**Ursprung** *A Balancing Act* lautet der Titel eines weiteren Werkes, das Sie anlässlich der Documenta X 1997 in Kassel zeigten. Sie balancierten damals auf einem auf dem Boden liegenden Seil zwischen den Relikten zweier berühmter früherer Documenta-Kunstwerke, Walter De Marias *Vertical Earth Kilometer* (1977) und den *7000 Eichen* (1982) von Joseph Beuys. Der Titel weist nicht nur auf die Problematik des Umgangs mit den Heroen der jüngeren Kunstgeschichte hin, sondern ist auch Programm für die Balance zwischen den verschiedenen Ebenen, auf denen Ihre eigenen Kunstwerke spielen. Ist «Balance» ein anderer Ausdruck für «Komposition»?



Müller Catherine David, die künstlerische Leiterin der Documenta X, hatte mich im Vorfeld eingeladen, eine neue Arbeit über die Präsenz von Joseph Beuys an den vorhergehenden Documenta-Ausstellungen zu konzipieren. Um einen Ausgleich oder Vergleich zu ermöglichen, ohne jedoch eine Komposition herzustellen, griff ich auf meine persönlichen Erinnerungen an meinen ersten Documenta-Besuch im Jahr 1977 zurück. Bis heute prägen mich die starken Eindrücke, welche die unterschiedlichen Werke und Persönlichkeiten von Beuys und De Maria bei mir hinterliessen. Der soziale Ansatz und der Einbezug der Bevölkerung Kassels bei Beuys' Aktion *7000 Eichen* (1982) steht in starkem Gegensatz zum strengen Formalismus von De Maria, der jegliche Beteiligung und Bezugnahme auf seinen *Vertical Earth Kilometer* (1977) gerichtlich verboten liess. Beide sind Heroen der Kunst des 20. Jahrhunderts und erhoben einen Ewigkeitsanspruch in ihren Werken. Wie das schriftlich festgehalten und rechtlich bindend sein könnte, recherchierte ich im Documenta-Archiv. Ich untersuchte sämtliche Planungen und Verträge und die dazugehörige Korrespondenz. Teile davon sind in meine Installation eingeflossen.

Ursprung Es handelt sich um eine sehr ortsspezifische Arbeit. Könnte man sie überhaupt anderswo zeigen?

Müller Meine Performance mit dem sechs Meter langen Balance-Stab aus Eiche und Messing habe ich drei Wochen vor der eigentlichen Eröffnung der Documenta X ausgeführt und filmen lassen. Das Publikum bestand vorwiegend aus Presseleuten. Damit habe ich bewusst auf die sparsame Verbreitung von offiziellem Documenta-Bildmaterial reagiert. Mit dem Balance-Stab habe ich den schützenden Raum des Museums verlassen, den öffentlichen Raum vor dem Fridericianum betreten und mich als Motiv präsentiert. Nach der Performance habe ich den Balance-Stab wieder ins Museum getragen und auf den Sockel in meinem eigens erbauten Raum mit Blick auf den Friedrichsplatz gelegt. Das Documenta-Publikum kam sozusagen «zu spät» und hat meine Performance nur auf einem Monitor in der Installation sehen können. In dieser Installation kommen grundlegende Fragen über den Anspruch der Kunst, den richtigen Ort und die Zeit (Dauer) zur Sprache. *A Balancing Act* (1997) befindet sich seit 2007 in der Sammlung des Kunstmuseums Basel und kann derzeit (für neun Monate als neuer Teil der Sammlung «Kunst ab 1990») im Museum für Gegenwartskunst (MGK) besichtigt werden.

Ursprung Ich möchte noch einmal zur Frage der Balance beziehungsweise der Komposition zurückkehren. Wenn ich zum Beispiel «Histories in Conflict: Haus der Kunst and the Ideological Uses of Art» im Münchner Haus der Kunst (2012–2013) betrachte, sehe ich ein Modell des Museums aus weisser Schokolade. Erst danach beginnt sich allmählich diese komplexe Ausstellung zu erschliessen, die Sie im Auftrag des Museums anlässlich seines 75-jährigen Bestehens im Sinne einer «Dramaturgie» entwickelt haben. Wie bringen Sie die einzelnen Episoden miteinander in Verbindung? Wie komponieren sie ein kohärentes Ganzes aus den zahlreichen Einzelelementen?

Müller Für diese Ausstellung entwickelte ich auf Einladung von Okwui Enwezor und Ulrich Wilmes vom Haus der Kunst eine Dramaturgie in sechs Kapiteln. Der Wunsch war, keine Vitrinen-Ausstellung zu präsentieren, sondern möglichst alle Sinne anzusprechen und auch auf die immensen Dimensionen des Hauses einzugehen. Die einzelnen Gebäudeteile und Kapitel habe ich durch (erstmalig nach 1945 wieder freigelegte) Sichtachsen miteinander verbunden. Das Ganze war als visueller und akustischer Parcours durch das Haus angelegt. Dieser Parcours begann schon auf der Strasse mit der Aussenfassade (auch für zufällige Passanten) und kulminierte in einer Gegenüberstellung von (durch Hitler höchstpersönlich ausgesuchten) Exponaten aus der von 1937 bis 1944 jährlich stattfindenden «Grossen Deutschen Kunstausstellung» mit diffamierten Bildern und Skulpturen aus der Ausstellung «Entartete Kunst» von 1937.

Ursprung Oft fällt in Ihren Äusserungen das Wort «Auftrag» oder «Einladung». Die Kunst zeichnet sich seit dem Ende des Ancien Régime im frühen 19. Jahrhundert ja dadurch aus, dass die früheren Auftraggeber Klerus und Aristokratie wegfallen und die Künstler sich ihre Aufträge gewissermassen selbst erteilen müssen – in der Hoffnung, dadurch Zugang zum Markt zu erhalten. Die meisten Ihrer Werke entstanden auf Einladung durch Institutionen, für Turnausstellungen, Gruppenausstellungen. War die Münchner Ausstellung eine Auftragsarbeit?

Müller Das Beispiel von München ist eher eine Ausnahme in meinem Werk. Ich sollte dort für die geplante Ausstellung «Histories in Conflict» eine Darstellungsform entwickeln und fand dafür die Bezeichnung «Dramaturgie» passend. Auf Wunsch von Okwui Enwezor sollte ich aber auch autonome Kunstwerke innerhalb meiner Dramaturgie entwickeln. Diese subjektiven Arbeiten nach dem Ausstellungsende

aufzubewahren, machte keinen Sinn. Ohne den riesigen Bau und ausserhalb des Kontextes konnten diese Arbeiten nicht weiter bestehen. Der beste Ort für meinen Beitrag wäre im geplanten Katalog zur Ausstellung gewesen. Zur Ausstellung wurde auch ein Symposium mit Beiträgen von Mark Wigley, Chris Dercon und anderen organisiert. Dort sprach ich auch auf dem Podium. Leider wurden diese Texte nie veröffentlicht. Nur im Programmheft zur Ausstellung fand sich eine Erklärung meiner Rolle und eine Erläuterung der sechs Kapitel durch die hauseigene Archivleiterin, Kunsthistorikerin und Podiumsteilnehmerin Sabine Brantl. Sehr gerne hätte ich Texte zu den Themen «Ausstellung als Werk» und «Die Rolle des Künstlers / der Künstlerin» in Auftrag gegeben (etwa im Vergleich zu Julie Ault, vorher im Kollektiv Group-Material mit Doug Ashford, Felix Gonzalez-Torres, Tim Rollins u.a.). Ich bin kein Künstler, der klassisch, zeitlos, in seinem Atelier vor sich hin arbeitet. Ich brauche den Dialog mit meinen Auftraggebern und klare örtliche und zeitliche Parameter. Es ist meine Aufgabe und meine Entscheidung, den Werken manchmal auch ausserhalb der ursprünglichen Entstehungsorte ein Weiterleben zu ermöglichen.

Ursprung Die gute Wiedererkennbarkeit von Kunstwerken als Teil eines Gesamtœuvres gehört ja seit Langem, in besonderem Masse seit den 1960er Jahren, zu den Voraussetzungen des Erfolgs. Auch in Ihrem Werk ist eine eigene «Handschrift» gut erkennbar. Welches ist hier die Rolle der Dokumentation?

Müller Eine hervorragende technische und inhaltliche Dokumentation meiner Arbeiten ist für mich sehr erstrebenswert. Jeder Ausstellungs-ort hat eine eigene Strategie der Dokumentation und Kommunikation. Idealerweise heuere ich gern eigene Kameraleute und Fotografen an, die auf meine Bedürfnisse eingehen. Nicht immer gelingt es mir, in der Hitze des Gefechtes der Produktion dafür genügend Zeit und finanzielle Mittel zu reservieren. Ich bin somit sehr froh, dass Sie trotzdem eine Handschrift in der Dokumentation meiner Arbeiten erkennen. Im Falle von München sind leider die vielen Fotos über die Entstehung und die Aspekte der Ausstellung nicht in einem bleibenden und vergleichenden Buch vereinigt worden. Ein kleiner Trost ist die voluminöse Pressedokumentation in zwei Bänden.

Ursprung Haben Sie in der Konzeptionsphase von Werken bereits einzelne, besonders wirksame Bilder im Kopf? Denken Sie daran, wie fotogen bestimmte Momente sind?

Müller Ja, ich habe schon bei den ersten Schritten zu einer neuen Arbeit klare Bilder im Kopf und versuche, wichtige Momente und starke Motive möglichst präzise und früh auch schon vom Material und von den Farben her zu definieren.

Ursprung War zum Beispiel für die Ausstellung «Basics» im Museum für Gegenwartskunst in Basel 2007 das Wasserrad von vornherein als Blickfang geplant?

Müller Das Museum für Gegenwartskunst war vor dem Umbau zum Kunstmuseum eine Papierfabrik, dort wurde in den 1950er Jahren das erste Recycling-Papier der Schweiz hergestellt. Nach der Einladung von Philipp Kaiser zu einer Ausstellung in Basel erhielt ich von Annette Schindler eine Einladung, im benachbarten Institut [plug-in] – Kunst und Neue Medien auszustellen. Während meiner Ausbildung als Schriftsetzer und Buchgestalter besuchte ich in den 1970er Jahren die Basler Papiermühle. Dort zeigte ich 2007 meine Bücher und Drucksachen. Verbunden waren die drei Ausstellungen im St. Albantal in Basel durch das Element Wasser und die durch das Wasserrad gewonnene Energie. Für meine Ausstellung habe ich das uralte und romantisch mit Algen überzogene, stetig sich drehende Wasserrad der Basler Papiermühle neu bauen lassen und als Skulptur im Museum für Gegenwartskunst auf den Boden gelegt und jeglicher Funktion enthoben.

Ursprung Die Konzeptkunst der ausgehenden 1960er Jahre, die in mancher Hinsicht als Grundlage Ihrer Arbeit angesehen werden kann, gilt als eine Kunst, die weniger auf bildliche als auf sprachliche Wirkung baut. Sie wird gerne als Gegensatz zum vorgeblichen Formalismus der gleichzeitigen Malerei betrachtet. Dazu passt die Dokumentation beziehungsweise die Art, wie viele konzeptuelle Kunstwerke aus den 1960er und 1970er Jahren dargestellt sind, nämlich in Form von Schwarz-Weiss-Fotografien, einem Medium, das Objektivität, aber auch eine gewisse Sprödigkeit suggeriert. Gibt es auch heute solche Normen der Darstellung? Wie wählen sie die Darstellungsformate Ihrer Kunst?

Müller In der heutigen medialen Bilderflut ist die Kontrolle über die visuelle Repräsentation der eigenen künstlerischen Arbeit ein vielleicht ehrenwertes, aber sehr schwieriges Unterfangen. Ich denke da besonders an Zufallstreffer, welche über die Suchfunktionen globaler Konzerne generiert werden. Heute gibt es auch Normen, genauso

wie früher, besonders in den sozialen Netzwerken. Selbst in einer Unmenge ganz banaler Schnappschüsse gibt es einzelne, klar erkennbare künstlerische Ansätze, die anhand ihrer streng eingehaltenen Serialität sehr schnell als zusammengehörig erkannt werden können. Ich gehöre nicht der Generation der «Digital Natives» an und bin kaum in sozialen Netzwerken präsent. Meine Website ist der Versuch, möglichst viel Kontrolle über meine eigenen Inhalte zu bewahren. An meine besten Freunde sende ich regelmässig eine Auswahl von Bildern, die mich beschäftigen, als eine Art visuelles Tagebuch. Das finde ich persönlicher und ich kann es besser steuern als anonyme «Posts». Das können Arbeitsschritte innerhalb neuer Werkgruppen sein oder auch Motive, die mich inspirieren und berühren. Aktuelles Beispiel: ein Foto von der dritten Seite der *Süddeutschen Zeitung*, das die traurige Errichtung des neuen Grenzzaunes zwischen Österreich und Slowenien zeigt.

Ursprung In den *Umsetzungen* (2014) scheinen Sie dem Appetit des Kunstmarktes auf objektive, leicht handhabbare Kunst entgegenzukommen. Die performative Dimension des Werks ist quasi zu einer Skulptur komprimiert. Beginnt damit eine neue Phase in Ihrem Werk?

Müller Es wäre schön, wenn das so einfach wäre mit der Verkäuflichkeit und der, wie Sie sagen, «leicht handhabbaren Kunst»! Ich will nicht nur Dokumentationen von vergangenen Performances und ortsspezifischen Installationen zeigen, sondern diese auch skulptural umsetzen. Das ist etwas, was ich vor allem für mich selber tue. Und ich habe nach 30 Jahren künstlerischer Tätigkeit den Wunsch, auch etwas Wertiges zu hinterlassen. In meiner neuen Werkserie *Umsetzungen* (ab 2014) definiere ich performative Skulpturen als Verdichtungen einzelner Werkgruppen. Durch die präzise Materialwahl von Eichenholz in Kombination mit Aluminium, Stahl, Bronze oder Glas schaffe ich etwas Dauerhaftes. Das Performative an diesen Arbeiten ist unter anderem auch ihr offener kommunikativer oder geschlossener hermetischer Zustand.

Ursprung Ihre Schweizer Staatsbürgerschaft ist ja nicht nur eine Voraussetzung dafür, überhaupt für den Meret Oppenheim Preis wählbar zu sein. Sie führt auch dazu, dass Sie sich im Lauf der Jahre wiederholt mit Institutionen des Bundes, zum Beispiel mit seinen Förderinstanzen, auseinandergesetzt haben. Und sie führte 1994, zwei Jahre nach Ihrem Umzug nach New York, zu einer Bestandesaufnahme unter dem Titel *Tour de Suisse*, in deren Verlauf Sie 64 Institutionen besuchten.

Wie hat sich Ihr Zugang zur Frage der nationalen Identität durch die Distanz verändert?

Müller

Ich habe in vielen Ländern gelebt und gearbeitet. Aus der Distanz und im internationalen Vergleich habe ich gesehen, wie viel Unterstützung Schweizer und in der Schweiz lebende Kunstschaffende theoretisch bekommen können. Wie in jedem andern Land werden auch in der Schweiz vor allem solche Menschen gefördert, die zum Ruhm des eigenen Landes oder Kantones einen klar erkennbaren Beitrag leisten. Ich bin in meinem Leben meistens der Tourist und Durchreisende gewesen. Seit fast 35 Jahren bin ich immer der Ausländer und in der Schweiz der Auslandschweizer. Trotzdem habe ich Heimweh nach den Bergen und nach der Mehrsprachigkeit und den vielen lokalen Kulturen der Schweiz.

Philip Ursprung ist seit 2011 Professor für Kunst- und Architekturgeschichte an der ETH Zürich. Er lehrte an der Universität Zürich, an der Columbia University New York, an den Universitäten Genf und Basel und am Barcelona Institute of Architecture. Ausserdem war er Gastkurator am Museum für Gegenwartskunst in Basel und am Canadian Center for Architecture in Montreal. Er ist Herausgeber des Bandes *Herzog & de Meuron: Naturgeschichte* (2002) und Autor von *Grenzen der Kunst: Allan Kaprow und das Happening*, *Robert Smithson und die Land Art* (2003) sowie *Die Kunst der Gegenwart: 1960 bis heute* (2010). Von 1997 bis 2004 war er Mitglied der Eidgenössischen Kunstkommission.

Christian Philipp Müller studierte Kunst an der F+F (Farbe und Form) Schule für Kunst und Design in Zürich (1982–1983) und an der Kunstakademie Düsseldorf (1984–1988), wo er Meisterschüler von Fritz Schwegler und Tutor bei Kasper König war. 2011–2013 war er Rektor der Kunsthochschule Kassel, 2013–2015 lehrte er dort als Professor für Performative Skulptur. Er hatte zahlreiche Einzelausstellungen, u.a. im Kunstverein München 1992, im Österreichischen Pavillon der Biennale Venedig 1993, an der Universität Lüneburg 1998, im Museum für Gegenwartskunst Basel 2007 und im Haus der Kunst München 2012. Er war sowohl an der Documenta X, 1997, als auch an der Documenta 13, 2012, vertreten.

Werkinformationen und Archiv (sowie Bilder S. 59/60):  
<http://christianphilippmueller.net>  
 Visuelles Tagebuch auf Instagram: cpm211

“I don't make art in order to prove something, but because I am curious”

Philip Ursprung in dialogue with Christian Philipp Müller

Christian Philipp Müller's exhibitions deal with the institutions of art—the places where it is made and shown—with their history, their functions and their role within society. He uses a broad spectrum of artistic media, from photography to sculpture, video and performance. Art historically, his oeuvre can be placed within the traditions of Conceptual Art and Institutional Critique. Müller's work has not only been regularly presented at major international exhibitions since the 1990s, including *documenta* in Kassel and the Venice Biennale, but it has also long played an important role in critical art discourse. How can such a multi-layered oeuvre be documented? How can it be represented? On the occasion of the launch of his website, Müller answers questions from the art historian Philip Ursprung. The following dialogue is the result of two Skype conversations and an email correspondence in February and March 2016.

- Ursprung      Nine photographs are arranged on the first page of your newly launched website. As a user, I must scroll down some distance in order to see them all, as if I had a paper scroll in my hands. In contrast to most websites, I am not simply confronted with the option to click or not to click. Instead I am invited to make a decision. Just as your artworks demand that, I as a viewer take the time to engage with text, photography, as well as sculpture and video, and to trace their connections, I am also challenged to independently orient myself with regard to your website. Could you explain how you developed the site?
- Müller        For my new website I investigated many examples of how other artists presented themselves online. My aspirations for my own website are high. Together with Fritz Weber, who is responsible for the programming, we tried out various formats. We tried to find a hybrid form, between the pretence of an archive and the topicality of a blog. The current launch page and the sections that follow are still a “work in progress.”
- Ursprung      Were there other variations?
- Müller        In another version, I displayed the columns differently: to the left I showed current photos of the creation of new works and to the right I revealed glimpses into my archive. The left column was automatically visible for users of mobile devices, but as a result, the archival pictures were pushed too far to the back. For that reason, I decided on the current version, in which the well-known, easily identifiable archival images provide a prelude and the current photos, which have a rather spontaneous character, and become visible under the heading



of "News." In a further alternate version, the emphasis lay more on language than images. My website is in English, but the titles of my works and projects are in multiple languages, and therefore are made more easily available through pictures. A friend of mine, an art historian from New York, advised me to improve my "curb appeal" with the use of attractive photos on the first page. The images must, in my opinion, be significantly bigger than thumbnails in order to have any effect. In order to provide some insight into the range of my activities, I decided to use nine images from my archive. Together, the composition of these motifs gives rise to a new interpretation. When the site is launched, all of the most important links can be found in a short list on the second column, but only two pictures are completely visible. The other seven only appear with scrolling. All of the photos are also links and lead those who are interested to pages with longer descriptions and further images.

Ursprung Your selections suggest a coherent body of work over a long period of time. The genealogy of individual works in an oeuvre that is normally documented by historiography—for instance in catalogues—is proposed by yourself as artist and author of the website. Why? Do you want to direct the interpretation?

Müller I certainly hope that my work presents a coherent set of relationships and that I don't just suggest it on the website! Jokes aside, for the exhibition *Basics* in Basel in 2007 I collected my work into overlapping clusters like "pacing and comparing" and "comparing and considering." This no longer seems productive to me; therefore, on the new website there is only a chronological list. At the same time, I still have the intention of communicating and ordering the foundation of my work. That's not something I would leave to a gallery.

Ursprung The explanatory texts are really quite brilliant. They go well beyond the extended captions that one finds on many websites. They are exceptionally well formulated and virtually constitute their own genre, but are not signed.

Müller In order to communicate my project, I need much more than just captions. Up until 2006, Kerstin Stakemeier composed the text descriptions for my projects. They were initially prepared for the catalogue for an exhibition that was curated by Philipp Kaiser in the Museum für Gegenwartskunst Basel in 2007 (Museum for Contemporary Art Basel). Thanks to the generous support of [plug-in] Basel, and its director Annette Schindler, I set up a website with Wolfgang Hockenjos using Stakemeier's texts from the catalogue. For technical reasons, the number of photographs was limited to one view per project. All the same, we also had the option of placing cuts of video and audio data on the website in 2007. Step by step, the works were furnished with new descriptions and supplemented

with many photographs. Art historians Cara Jordan and Gillian Sneed are the new authors, and Jordan has also been editing the website. Connections between the groups of works are now more apparent. Under the rubric "Selected Texts" are essays by significant authors, who have written more deeply and subjectively about the works. In general, I enjoy working with varied categories of texts within a single exhibition and in the accompanying publications. This approach is naturally also mirrored on the website.

Ursprung How does the collaboration with art historians function? How much autonomy do they have in interpretation and description?

Müller The primary target audience for my website are students and young academics. It is important for me to locate my work in the present through the texts and through the language of a younger generation. Naturally, because of my lack of distance from my own work, I presume too much background knowledge. For a better understanding of my methods, I find it really productive to give authors as much autonomy in their writing as possible, so that they can bring their own perspectives to the texts—as much as they deem necessary. All of the texts still need to be furnished with initials, but each author's full name is already listed in the credits.

Ursprung Are the individual images on the website a documentation of the absent work, or are they another form of the work? Can you elaborate on the relationship between the artwork and this documentation?

Müller In most cases, the pictures on my website are documentary. In some cases, the images are parts of an installation and thereby acquire the character of works. Media representation is one of the most difficult challenges with my performative and spatially fluid approach to art. A single picture cannot communicate all the aspects of a work. Panoramic representation is possible, but for me the integration of details and the sequence of pictures that show various aspects of a single work are more important. I try to continually learn from historical and contemporary models.

Ursprung Can you illustrate that? Which historical and contemporary models do you refer to?

Müller This question is not easy for me to answer. Naturally there are many artistic positions that have influenced me and continue to inspire me. I closely watched the collaboration of Gerry Schum and Ursula Wevers and their avant-garde engagement with the media of film and video on public television and in the art market during the late 1960s and early 1970s. Contemporary examples that spontaneously occur to me include the attempts at the materialization and representation of performances by Marina Abramović and the multi-layered project *Untitled* (2012)

by Pierre Huyghe at *dOCUMENTA 13*, which was predominantly represented by the dog named "Human" and the bees inhabiting the sculpture *Untilled, Liegender Frauenakt*.

Ursprung The dog with its leg dyed pink became a kind of mascot for that *documenta*. Your work was exhibited very close to it. Did you have any exchanges with Huyghe over the form of representation?

Müller We spoke at a point at which many parts of *Untilled* were still not ready. I followed closely as the bees were first introduced to the recumbent figure. We didn't discuss the form of the representation of our work, but we did talk about things like my guided tours through Hellerhof in 1986, with which he was familiar. Somewhat later, after Huyghe's exhibition in Paris, I met Human and her trainer in Kassel again, this time incognito, with a faded pink leg and not in the role of an "artwork." Her trainer said that the dog had a much better life than him, as she was a real superstar.

Ursprung You mention Klein, Abramović and Huyghe as inspirations. What about Robert Smithson's Non-Sites, which represent an absent site in the space of the exhibition?

Müller In over 30 years of artistic activity, I have had a lot of role models. Of course I would name Robert Smithson as an important reference, but in the same breath, also Buster Keaton and Jacques Tati. The list of women that inspire me is also very long, and right at the top is Meret Oppenheim.

Ursprung When did you become conscious of her work, and what about it particularly inspired you?

Müller As a teenager I encountered pictures of *Breakfast in Fur* (Le Déjeuner en fourrure 1936) and later I loved the photo of Man Ray that showed Oppenheim naked at the printing press, with her raised arm painted black, and her hand on her forehead. She was a strong woman, and not just an object of desire. She constantly found new ways to position herself in a scene and to take control of the direction herself.

Ursprung When you appear in your own works, it's not in the heroic pose of the self-confident artist, but rather in the pose of someone who is searching, who is somewhat unsure, a little like Buster Keaton. How do you place yourself in the scene? And how does it relate to Meret Oppenheim as a role model?

Müller What I admire about Oppenheim is how she constantly rediscovered herself. Although people attempted to reduce her to a few objects and photos, even when she was still quite young, she didn't accept it. I love the fine, and sometimes also crude humor of Buster Keaton.

I don't make art in order to prove anything, but because I am curious and want to discover something. I do not know the answer in advance. This search is something that I can best embody with my self.

Ursprung If someone asked me for your major work up until now, I would answer with *Green Border* (Grüne Grenze, 1993). At the time, you were one of three artists who exhibited in the Austrian Pavilion at the Venice Biennale. Peter Weibel intentionally invited two non-Austrian artists in order to question the conventions of national representation. In the frame of the performance, you illegally crossed the "green border" between Austria and its neighboring countries. As part of the exhibition, you opened the wall that enclosed the rear of the Pavilion. Additionally, you investigated and documented indigenous and exotic trees. The exhibition thereby outlined various facets of the theme of "national identity" with diverse artistic media. Nevertheless, today the exhibition is reduced to a few pictures that show you hiking. One image was used by Miwon Kwon for the cover of her book *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (2002). On the website, you yourself choose a montage of two photographs that show you leaping over a trench at the border of Liechtenstein. You thereby present the exhibition as a performance and direct attention to your own role as performer. That inevitably recalls classics of art history, such as Yves Klein's *Leap into the Void* (1960). How do you deal with the dilemmas of Conceptual Art, such as the fact that a complex, in some sense barely representable, artistic work must be reduced to a single image in order to be memorable?

Müller I am aware of this dilemma and I attempt to productively work around it. The montage that shows me in profile leaping over the moat between Austria and Liechtenstein was made at the request of the art historian and curator James Meyer. In order to illustrate one of his texts, he asked me for a single motif that would best depict my contribution to the 1993 Biennale. We discussed the questionable nature of such an undertaking, particularly in reference to the well-known photos of Yves Klein and Bas Jan Ader. Unlike their positions, my individual photos have more of a documentary character and are not artworks *per se*. At the request of Miwon Kwon, I intentionally suggested other motifs for her work and its cover, from which I am only visible from behind. In the case of similar requests, I always attempt to bring new images into play.

For the stand-alone works on my illegal border crossings, I adopted two routes. On the one hand, there are always five photographs presented together in a single frame as a sequence. On the other hand, I show a comprehensive digital slideshow of all the images of the illegal border crossings as crossfades. I should also mention a large-format print of the photomontage that I prepared for James Meyer. Two other important elements of my Biennale participation from 1993 are found in the collection of the Ludwig Foundation's Museum of

	<p>Modern Art (mumok) in Vienna. I also exhibited large sculptural works in Venice. The circular rotating table with its four-meter diameter, constructed from wood locally found in Austria, and the eight guides to illegal border crossing combined with corresponding views of landscapes from the time of the Austro-Hungarian monarchy were on display at mumok as part of the exhibition <i>to expose, to show, to demonstrate, to offer up</i> until February 2016. Furthermore, installation shots circulate in the media and expand the reception of the project beyond its performative aspects.</p>
Ursprung	<p><i>Green Border</i> was created over twenty years ago. <i>Kleiner Führer durch die ehemalige Kurfürstliche Gemäldegalerie</i> (Small Guide Through the Former Princely Painting Gallery, 1986), a performative guided tour through an absent art collection that you made during your studies at the Düsseldorf Academy, is 30 years old. Both works still seem contemporary. Has your manner of representation changed over time?</p>
Müller	<p>Even at the beginning of my exhibition activity, in the exhibition <i>Feste Werte</i> (1991) in the Palace of the Beaux-Arts in Brussels, I sought formats that best reflected the categories of work, relic, time and value. There, for example, I placed relics from earlier performances, such as <i>Small Guide Through the Former Princely Painting Gallery</i> (1986), in one of the palace's vitrines, just as they would appear in the auction house next door. With these vitrine presentations, I was relating to the work of Marcel Broodthaers, who liked using vitrines so much that they became emblematic of his work. For some years now, I have been investigating alternative formats in which the early, ephemeral traces of performances allow themselves to be translated into clear works but also allow the linguistic elements to be formally and materially included.</p>
Ursprung	<p><i>A Balancing Act</i> is the title of another work that you showed on the occasion of <i>documenta X</i> in Kassel in 1997. At the time, you balanced on a tightrope laid on the ground between two famous earlier <i>documenta</i> works, Walter De Maria's <i>Vertical Earth Kilometer</i> (1977) and <i>7000 Oaks</i> by Joseph Beuys (1982). The title does not just refer to the problem of how to deal with the heroes of recent art history, but is also a program for the balance between the various levels on which your own artworks play. Is "balance" another expression for "composition"?</p>
Müller	<p>Catherine David, curator of <i>documenta X</i>, invited me during the run-up to the show to conceive of a new work that referred to the presence of Joseph Beuys at previous <i>documenta</i> exhibitions. In order to make a comparison without creating a composition, I drew upon my own memories of my first <i>documenta</i> visit in 1977. The work and the personalities of Beuys and De Maria made an impression on me that persists to this day. The social approach and the inclusion of the people of Kassel into Beuys' action <i>7000 Oaks</i> (1982) is in stark</p>

	<p>opposition to the strict formalism of De Maria, who legally prohibited any type of participation or citation of his <i>Vertical Earth Kilometer</i> (1977). Both are heroes of 20<sup>th</sup> century art and stake a claim to immortality with their art. I researched how such claims can be captured in writing and made legally binding in the <i>documenta</i> archive. I also investigated all the plans and the contracts and the correspondence. Some of it flowed into my installation.</p>
Ursprung	<p>It was a highly site-specific work. Is showing it elsewhere even possible?</p>
Müller	<p>My performance balancing the six-meter-long oak and brass pole was carried out and filmed three weeks before the official opening of <i>documenta X</i>. The public mostly consisted of journalists. This was a conscious response to the thin distribution of official <i>documenta</i> images. With the balancing pole, I left the protective space of the museum, entered the public space in front of the Fridericianum and presented myself as a motif. After the performance, I took the pole back into the museum and laid it on a pedestal in the room that I had built with a view over the Friedrichsplatz. The public for <i>documenta</i> arrived "late," so to speak, and was only able to view my performance on a monitor in the installation. In this installation, fundamental questions were articulated about the aspirations of art, the correct location and the time (duration) of work. <i>A Balancing Act</i> (1997) has been in the collection of the Kunstmuseums Basel since 2007 and at the moment can be seen in the Museum für Gegenwartskunst (Museum of Contemporary Art MGK) as part of a nine-month exhibition "Art Since 1990."</p>
Ursprung	<p>I would like to return again to the question of balance in relation to composition. When, for example, I examine the work <i>Histories in Conflict: Haus der Kunst and the Ideological Uses of Art</i> at the Munich Haus der Kunst (2012–2013), I see a model of the museum made out of white chocolate. Only afterwards does this complex exhibition—that you developed in response to a commission from the museum on the occasion of its 75<sup>th</sup> anniversary as a kind of dramaturgy—begin to gradually open up. How did you bring the individual episodes in connection with each other? How did you compose a coherent whole out of the multiple individual elements?</p>
Müller	<p>For this exhibition, I developed, at the invitation of Okwui Enwezor and Ulrich Wilmes of the Haus der Kunst, a dramaturgy in six chapters. Their wish was not to present an exhibition behind glass, but to speak to as many of the senses as possible and also to engage with the immense dimensions of the museum. I bound together the individual parts of the building and sections along the lines of sight first opened after 1945. The whole project was laid out as a visual and acoustic parkour through the museum. This obstacle course began on the street</p>



with the exterior façade (also intended for passers-by) and culminated in an opposition from the annual “Great German Art Exhibitions” from 1937 to 1944 (personally visited by Hitler) with defamed works and sculptures from the exhibition *Entartete Kunst* (Degenerate Art) of 1937.

Ursprung

You often use the words “commission” or “invitation” in these statements. One of the characteristics of art since the end of the Ancien Régime in the early 19<sup>th</sup> century is that when the earlier patrons (the clergy and the aristocracy) fell away, artists had to commission themselves to some extent in the hope of thereby gaining access to the market. Most of your works are the result of invitations from institutions for rotating exhibitions and group exhibitions. Was the Munich exhibition a commissioned work?

Müller

The example of Munich is something of an exception in my work. I was supposed to provide a form of display for the exhibition *Histories in Conflict* and found dramaturgy an appropriate solution. I developed autonomous artworks within my own dramaturgy at the request of Okwui Enwezor. To preserve this subjective work after the end of the exhibition made no sense. Without the huge building, and shorn of its context, this work could no longer exist. The best location for my contribution would have been in the planned catalogue to the exhibition. A symposium with contributions from Mark Wigley, Chris Dercon and others was organized for the exhibition and I spoke there at the podium. Unfortunately, these texts were never published. The explanation of my role and of the six chapters can only be found in the program for the exhibition, which was written by the art historian and director of the archive, Sabine Brantl. I would very much have liked to have been commissioned for a text on the theme of *Ausstellung als Werk* (Exhibition as Work) and *Die Rolle des Künstlers/der Künstlerin* (The Role of the Artist)—something akin to Julie Ault, who was part of the collective Group-Material with Doug Ashford, Felix Gonzalez-Torres, Tim Rollins, among others. I am not an artist who works in his studio in the classical, timeless manner. I need a dialogue with my commissioners and clear spatial and temporal parameters. It is my task, and my prerogative, to grant a work a continued life external to its original place of creation.

Ursprung

The easy recognition of artworks as part of an artist's oeuvre has long been among the pre-requisites for success, especially since the 1960s. Your own hand is easy to recognize in your work. What is the role of documentation in this?

Müller

Excellent technical documentation and documentation of content is highly desirable. Every place of exhibition has its own strategies for documentation and communication. Ideally, I hire my own photographers and camera operators, who meet my requirements. I don't always succeed in the heat of battle—during production—in reserving enough

time and money to do so. I am therefore very pleased, that in spite of this you still recognize a signature style in the documentation of my work. Unfortunately, in the case of Munich, the many photographs of the production and presentation of the exhibition were not brought together in book form. My only comfort is found in the two fat volumes of press documentation.

Ursprung

In the conceptual phase of the work, did you already imagine particularly effective images? Did you think about how photogenic particular moments might be?

Müller

Yes, even in the first steps of a new work, I have clear pictures in my head and attempt to define important moments and strong motifs as precisely as possible, down to the materials and colors.

Ursprung

For example, for the exhibition *Basics* in the Museum für Gegenwartskunst in Basel 2007, was the waterwheel planned as an eye catcher from the very beginning?

Müller

The Museum für Gegenwartskunst was a paper factory before its renovation into an art museum. The first recycled paper in Switzerland was manufactured there in the 1950s. After the invitation from Philipp Kaiser to exhibit in Basel, I received an invitation from Annette Schindler to exhibit in the neighboring institute [plug-in] for art and new media. During my training as a typographer and book designer, I visited the Basel paper mills in the 1970s. I showed my books and printed works there in 2007. The three exhibitions in the St. Albantal in Basel were connected through the element of water and the energy captured by the waterwheel. I had the waterwheel rebuilt for my exhibition as ancient and romantically overgrown with algae, but constantly turning, and laid it on the floor as a sculpture in the Museum für Gegenwartskunst, released from its original function.

Ursprung

Conceptual Art from the end of the 1960s, an art that is considered to be more linguistic than pictorial, can be seen in some ways as the foundation of your work. Conceptual art is perceived in opposition to the ostensibly formalist painting of the time. The medium of black and white photography suggests a degree of objectivity, even of fastidiousness, that accords with this intention. As a result, many conceptual works from the 1960s and 1970s are presented in this way. Are there similar norms for presentation today? How do you choose the format of presentation for your art?

Müller

In today's flood of media images, for an artist to maintain control over his own work is perhaps honorable, but very difficult. I think in particular of the random hits that are produced by the search engines of international corporations. Of course there are still norms, in particular in social networks. Even in a host of totally banal snapshots there

are occasional, clearly identifiable artistic approaches that on the basis of their strictly held seriality can be identified as belonging together. I do not belong to the generation of the “digital natives” and, aside from my recent activity on Instagram (@cpm211), I am barely present in social networks. My website is an attempt to maintain as much control over my own content as possible. I regularly send a selection of pictures that preoccupy me to my best friends, as a kind of visual diary. I find this to be more personal and I can control it better than anonymous “posts”. These images could be episodes within new bodies of work, or motifs that inspire me or touch me. A current example: a photo on the third page of the *Süddeutschen Zeitung* that shows the sad erection of a new border fence between Austria and Slovenia.

Ursprung In the work *Umsetzungen* (Implementations, 2014), you appear to offer concessions to the appetite of the art market for tangible works of art, which are easy to handle. The performative dimensions of your work are so to speak “compressed” to those of sculpture. Is this a new phase in your work?

Müller It would be nice if it was so easy to sell what you call “tangible works that are easy to handle”! I don’t just want to show documentation of past performances and site-specific installations, but also to translate these into sculptural forms. That is something that I do for its own sake; after 30 years of artistic activity, I want to leave something worthwhile behind. In my new series *Umsetzungen* (2014) I define performative sculpture as a thickening of individual bodies of work. Through the precise choice of materials—oak in combination with aluminum, steel, bronze and glass—I manage to create something enduring. The performative elements of these works also include their open communicative or closed hermetic condition.

Ursprung Your status as a Swiss citizen is not only a prerequisite for nomination for the Meret Oppenheim Prize. It has also lead you to engage over the years many times with the artistic institutions of Switzerland, for example with its financial support. And it led, in 1994, two years after your move to New York, to an inventory under the title *Tour de Suisse*, in the course of which you visited 64 institutions. How was your approach to national identity changed by distance?

Müller I have lived and worked in many countries. From a distance, and through international comparison, I saw how much support Swiss artists and artists living in Switzerland, could hope to receive. As in all other countries, in Switzerland artists who can clearly contribute to the reputations of their country are preferentially supported. In my life, I was mostly the tourist or traveler. For nearly 35 years I have always been the foreigner, and in Switzerland, the “Emigrated Artist.” In spite of this, I am often homesick for the mountains, for the languages, and for the many local cultures of Switzerland.

Philip Ursprung

Philip Ursprung has been professor for the History of Art and Architecture at the ETH Zurich since 2011. He has taught at the University of Zurich, at Columbia University in New York, at the Hochschule der Künste Berlin and the Barcelona Institute of Architecture. Furthermore, he has been a guest curator at the Museum für Gegenwartskunst in Basel und at the Canadian Center for Architecture in Montreal. He edited the volume Herzog & de Meuron: *Natural History*, (Lars Mueller, 2002) and is author of *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits to Art* (University of California Press, 2013). From 1997 to 2004 he was a member of the Federal Art Commission.

Christian Philipp Müller

Christian Philipp Müller studied art at the F+F (Farbe and Form) School for art and design in Zurich (1982–1983) and at the Kunstakademie Düsseldorf (1984–1988), where he was a master student of Fritz Schwegeler and a tutor for Kasper König. From 2011 to 2013 he was rector of the Kunsthochschule Kassel, where he taught as the professor of performative sculpture from 2013–2015. Müller has had many solo exhibitions, amongst others at the Kunstverein München (1992), the Austrian Pavilion of the Venice Biennale (1993), the University of Lüneburg (1998), the Museum für Gegenwartskunst Basel (2007) and the Haus der Kunst München (2012). His work was represented at *documenta X* (1997) as well as *dOCUMENTA 13* (2012).

Work information and archive (and images pp. 59/60):  
<http://christianphilippmueller.net>

Martin Steinmann



# Erlebter Raum

## Daniel Kurz im Gespräch mit Martin Steinmann

Als Mitglied verschiedener Stadtbildkommissionen wie auch im Vorstand des Architekturforums Zürich beteiligt sich Martin Steinmann an den aktuellen Architekturdebatten. Als Autor, Redaktor und Ausstellungsmacher hat er die Entwicklung der Schweizer Architektur seit den späten 1970er Jahren wesentlich geprägt, seine Ausstellung «Tendenzen – Neuere Architektur im Tessin» (1975, ETH Zürich) oder der Text *La forme forte* (1991) haben das Nachdenken über Architektur nachhaltig verändert. Martin Steinmanns phänomenologischer Ansatz eröffnet einen unmittelbaren Zugang zum architektonischen Raum: Er stellt die Stimmung eines Raums und die Empfindung der Form an den Anfang des Nachdenkens über Architektur.

Kurz Das Wohnen und der Wohnungsbau sind ein roter Faden in deinem umfangreichen Werk.

Steinmann Dieses Thema hat mich tatsächlich durch mein ganzes Leben begleitet. Vielleicht, weil es beim Wohnen um eine fundamentale Erfahrung geht.

Kurz Es ist der einfache, normale Wohnungsbau, der dich besonders interessiert. Architektur, die sich im Alltag der Menschen bewähren muss, nicht so sehr die Ikonen der Architektur.

Steinmann Das hat mit meinem Temperament zu tun. Ich mag das Laute, Aufgeregte nicht, das vertrage ich schlecht. Die Stadt verträgt es übrigens auch nicht gut. Von daher kommt auch meine Liebe zur Architektur von Roger Diener, die diskret auftritt und mit feinen, genauen Variationen arbeitet: eine «Architektur für die Stadt», wie ich einen Aufsatz über das Werk von Diener & Diener betitelt habe, nicht *gegen* sie, wie so vieles, was als «Event» auftritt.  
Mich interessieren darum auch die Siedlungen der 1920er Jahre in Berlin, die Höfe von Kay Fisker in Kopenhagen aus der gleichen Zeit, aber auch die schlichten Siedlungen der 1950er Jahre in Zürich. Architekturen, die nicht «zeitlos», sondern in den primären Bedürfnissen der Menschen verankert und aus der Konstruktion heraus gedacht sind.

Kurz Was macht diese einfache Architektur spannend?

Steinmann Gustav Flaubert hat einmal gesagt, es genüge, eine Sache lange zu betrachten, um sie interessant zu finden. Die wichtigen Dinge sieht man nicht auf den ersten Blick. Die schnelle Wahrnehmung, die sofort einordnet, ist in der Architektur ein Elend. Sie übersieht genau das, was eine Stadt ausmacht: die Wiederholung ähnlicher Muster, die kleinen Unterschiede innerhalb eines festen Modells, eines Typs. Ich denke dabei etwa an den Baumeister-Klassizismus des 19. Jahrhunderts oder an die Architektur zur selben Zeit in Paris, wo die Baugesetze sehr streng waren, aber eine individuelle Gestaltung durchaus nicht ausschlossen. Interessant ist gerade die individuelle Auslegung und Variation eines allgemeinen Typus. Das ist für mich das Ideale, vor allem im Wohnungsbau, der die Grundmasse der Städte ausmacht.

An den Bauten von Diener & Diener mag ich, dass ihr jeweiliger Ausdruck auf wenigen Mitteln beruht, etwa auf den Dimensionen

und Proportionen der Fenster – und auf ihrer Variation. Dieserart sind die Spielräume im Wohnungsbau, finde ich, doch das scheint dem Zeitgeist nicht zu entsprechen.

Kurz Gegenwärtig sieht man oft komplexe Grundrisse, die sich einer Typologie zu entziehen scheinen. Mit grossen Durchblicken, vielen schiefen Winkeln ...

Steinmann Das kann sehr spannend sein, wenn jemand das wirklich im Griff hat, wie EMI oder Miller & Maranta. Solche Grundrisse verlangen von den Bewohnern, sich mit der Wohnung auseinanderzusetzen, weil ihre Benutzung nicht den eigenen Gewohnheiten entspricht. Sie müssen den Grundriss durch die Art, wie sie ihn besetzen, interpretieren und vielleicht mehrmals die Möbel umstellen, bis die Wohnung für sie stimmt. Das finde ich das Interessante an dieser Art von Grundrissen: dass sie die Bewohner dazu bringen können, ihre Gewohnheiten zu überdenken.

Kurz Richtest du dich manchmal anders ein? Ihr habt hier ja viel Raum ...

Steinmann Nein, das war alles schon in der Baueingabe so eingezeichnet, bis hin zum Teppich, zur Verwunderung des Verantwortlichen im Bauamt. Eigentlich dachte ich, wir würden gelegentlich die Bilder austauschen, aber das tun wir selten, sie hängen gut ...

Kurz Heute gibt es gesellschaftlich keine klar definierten Gruppen oder Klassen mehr. Hat der typologische Ansatz noch seine Berechtigung?

Steinmann Die hat er, gerade weil die Wohnungen sehr unterschiedliche Bedürfnisse aufnehmen müssen. Bei aller Vielfalt kann man auch die heutige Produktion auf eine überschaubare Anzahl von Typen zurückführen, aber die Bandbreite der Aktualisierungen ist viel grösser geworden ... Das ist ja das Spannende am Wohnungsbau, und darum habe ich ihn so gerne unterrichtet: Hier zeigt sich das Phänomen des Typus und seiner Aktualisierungen in aller Deutlichkeit. Und damit auch, wie das entwerferische Denken funktioniert, nämlich als Anpassung von Mustern an eine bestimmte Situation. Das Wohnen als Situation oder Tätigkeit lässt sich ja nicht neu erfinden.

Kurz Du hast in den 1960er Jahren an der ETH Zürich Architektur studiert. Diese Jahre erscheinen im Rückblick als eine fortschrittsgläubige, aber geschichtsvergessene Zeit: Wie bist du zur Geschichte gekommen?



Steinmann An der ETH wurde die Moderne damals nicht als Geschichte vermittelt, sondern als Mythos. Die Grossen der Architekturgeschichte – Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright – Peter Blakes *Master Builders* – erschienen als überzeitliche Erscheinungen. Bernhard Hoesli sprach von Le Corbusier genauso wie vom «Glarner Bauern» als gewissermassen ausserhalb der Geschichte stehenden Phänomenen.

Eine wichtige Erfahrung war für mich dagegen eine der ersten Seminarwochen, die an der ETH angeboten wurden: 1969 führte uns René Furrer zu den Zeugen des Neuen Bauens in Zürich – die Häuser im Neubühl, die Rotachhäuser, das Volkshaus, das Kongresshaus ... In den Rotachhäusern redeten wir lange mit Max Ernst Haefeli, ich habe davon noch eine Fotografie ... Das war eine Entdeckung für uns. Eine Moderne, von der wir in der Schule nie etwas gehört hatten, so wenig wie von den Siedlungen in Frankfurt oder Berlin. Auf einmal hatten wir eine eigene Vergangenheit, eine eigene Überlieferung, nicht fern und gleichsam ausgeliehen.

Kurz Diese Erfahrung hat dich geprägt?

Steinmann Nicht nur mich. Diese Begegnung war fundamental für vieles, was später, in den 1980er Jahren stattgefunden hat. Wir machten uns an die Entdeckung unserer eigenen jüngeren Geschichte. Später haben dann Stanislaus von Moos und auch ich in der *archithese* das Werk bedeutender Schweizer Architekten in monografischen Heften vorgestellt: Salvisberg, Haefeli Moser Steiger, Franz Scheibler, Hans Bernoulli usw. Die *archithese* machte es sich zur Pflicht, das 20. Jahrhundert in der Schweiz aufzuarbeiten, auch nach meiner Entlassung 1986. Die Schweizer Moderne erwies sich als eine Vergangenheit, mit der sich arbeiten lässt. Nicht zuletzt, weil sie sich eng aus dem Bauen heraus entwickelte, aus einem Bewusstsein für das Material und die technischen Mittel. Also eine Architektur, die nicht nur in der Form, sondern auch im Wesen modern war.

Kurz In den 1970er und frühen 1980er Jahren hast du eine beharrliche Polemik gegen Traditionalismus und Regionalismus geführt. Du hast kritisiert, dass die traditionellen Bauweisen als romantisches «Bild» statt als Ausdruck – sich wandelnder – gesellschaftlicher und materieller Tatsachen rezipiert wurden.

Steinmann 1971 veranstaltete die Redaktion von *Werk* eine ganztägige Debatte, in der es um die Bebauung «Mittenza» von Rolf Keller und Fritz

Schwarz im alten Dorf Muttenz ging. Bruno Reichlin, Fabio Reinhart und ich wandten uns damals entschieden gegen die romantische Verwendung «vorgefundener Formen», wie jene Architekten das nannten. Ein solches Verhältnis zur Geschichte war für uns Ideologie, wie sie sich auch in Rolf Kellers Schrift *Bauen als Umweltzerstörung* entlarvte. Wir versuchten in unserer Auseinandersetzung mit den alten Häusern des Dorfes, in den Formen die Strukturen zu verstehen, die technischen und wirtschaftlichen Bedingungen, die sie hervorgebracht hatten.

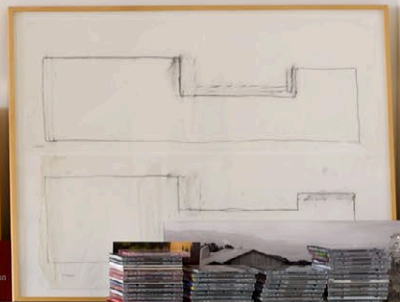
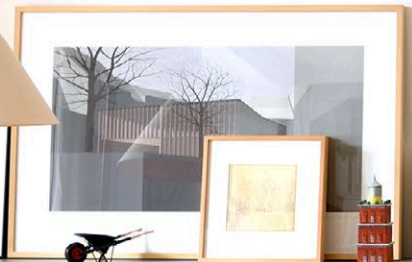
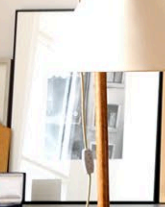
Ein solches strukturalistisches, auf die Semiologie gestütztes Verhältnis zur Architektur habe ich lange vertreten. Einen längeren Text über den Regionalismus um 1900, der eine grosse Rolle für die Befreiung der Architektur aus den «Stilen» des Historismus spielte, habe ich mit «Arbeit als Wissen und Arbeit als Bild» überschrieben. Es ging mir darum, zu zeigen, wie Tradition fruchtbar sein kann, wenn wir in ihr nicht die Form, sondern den «Grund der Form» suchen, wie Loos gesagt hat. Ich war, auch im Heft der *archithese* zu diesem Thema, nicht gegen Regionalismus oder Traditionalismus, wenn man von Ismen sprechen will, aber gegen den Regionalismus als Bild.

Kurz Du hast von 1968 bis 1978 am neu gegründeten Institut für Geschichte und Architektur der ETH Zürich (Institut gta) das Archiv der Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM) aufgearbeitet und publiziert ...

Steinmann Ich hatte für mich selbst begonnen, das Neue Bauen und vor allem den Wohnungsbau der 1920er Jahre in Deutschland aufzuarbeiten, sowohl als architektur- wie als gesellschaftsgeschichtliches Thema. Dieser zweite Aspekt interessierte mich sehr, im 19. Jahrhundert auch die Ideen von Jean Baptiste André Godin, die sich im Familistère in Guise konkretisierten, oder von Henry Roberts, um nur zwei Namen zu nennen. Daher hat man mich beauftragt, am neu gegründeten Institut gta das Archiv der CIAM einzurichten und zu publizieren.

An den CIAM haben mich vor allem die Aspekte des Wohnungsbaus interessiert, also vor allem der zweite und dritte Kongress. Mit der Zeit habe ich jedoch zunehmend unter der Trockenheit der Materie gelitten: «words, words, words», wie Hamlet irgendwo sagt. Die Arbeit wurde mir zur Qual. Darum habe ich angefangen, neben der Archivarbeit aus der Beschäftigung mit der Materie heraus selbst zu schreiben. Zuerst über Mart Stam oder Hans Schmidt,





arge baukunst  
Hans Veneda & Martin Schramm



dann auch über andere Vertreter des Neuen Bauens. Und mehr und mehr auch über die Architektur der Gegenwart und auch damals schon: Aldo Rossi. Das war meine seelische Rettung!

Kurz Du hast dann von 1979 bis 1982 ein grosses Forschungsprojekt über den Fabrikwohnungsbau des 19. Jahrhunderts begonnen ...

Steinmann ... ein Nationalfondsprojekt, ja, *Das Arbeiterhaus in der Schweiz des 19. Jahrhunderts*. Es wartet immer noch darauf, in geeigneter Form publiziert zu werden. Dieses Thema hatte für mich einen besonderen Ausgangspunkt, es geht auf meine Kindheit zurück: Ich bin in Rapperswil aufgewachsen. In der Pfadi haben wir uns am Samstag jeweils in der Nähe eines grossen, in seiner Art fremden Hauses in Jona (SG) versammelt, das mich faszinierte. Ich habe erst viel später erfahren, dass es eines der ersten «Kosthäuser» in der Schweiz war, das um 1828 erbaute Arbeiterhaus einer Spinnerei. Das Geheimnis dieses Gebäudes hat mich begleitet und war der eigentliche Anstoss für diese Forschung: Ich wollte dahinterkommen, was es damit auf sich hatte. Ich habe für meine Forschung über 30 ähnliche Arbeiterhäuser in der Nord- und Ostschweiz mit Fotos, Plänen und Beschreibungen dokumentiert – viele wurden inzwischen abgebrochen. Aber dann ging das Geld aus und ich musste sehen, wie ich meine Familie ernähren konnte ...

Kurz Eine Kindheitserinnerung hat ein ganzes Forschungsprojekt ausgelöst?

Steinmann Ja, auf solche Weise bin ich immer wieder zu den Themen meiner Arbeit gekommen, nicht unbedingt durch eine Erinnerung, aber durch die Empfindung, welche Dinge in mir hervorrufen und die ich verstehen möchte. Das zieht sich durch mein ganzes Leben: eine starke Empfindung wird zum Ausgangspunkt einer Forschung. Ohne diesen Motor nehme ich die Mühsal des Schreibens nicht auf mich.

Darum hat mich Aldo Rossis *Autobiografia scientifica* sehr berührt. Es ist für mich das schönste Buch über Architektur, weil es geschichtliche Erscheinungen mit sehr persönlichen Erfahrungen verknüpft, die bis in die Kindheit des Autors zurückreichen. Mir gab das die Gewissheit, dass man selbst im wissenschaftlichen Diskurs auf die eigenen Erfahrungen zurückgreifen darf. Architektur wird immer zunächst durch ein Ich erfahren, und der Anfang jeder Erkenntnis ist das, was ein Bau mit dem Ich macht.

Kurz Wie bist du auf Aldo Rossi gekommen?

Steinmann Durch meinen Freund Bruno Reichlin, er war und ist ein wichtiger Freund und Kollege. Er hat mit mir über *L'architettura della città* gesprochen, ein Werk, in dem die Siedlungen der 1920er Jahre eine grosse Rolle spielen. Rossi war ein faszinierender Mensch, eine Ausnahmeerscheinung, nicht nur an der ETH. Durch seine geschichtlichen, gerade auch typologischen Forschungen, die Verbindung von Schreiben und Entwerfen und durch die Bandbreite seiner kulturellen Kenntnisse. «Ho sempre pensato ...», diesen wiederkehrenden Satz höre ich noch immer. Malerei, Literatur, Film – er zeigte in seinen manchmal kurzen Texten, dass das alles zum Stoff für das Entwerfen werden kann! Clara Calamai, wie sie in Viscontis *Ossessione* über den Platz von Ferrara geht: Aus einem solchen Bild kann Architektur werden.

Kurz Du bist weniger ein zeichnender als ein schreibender Architekt. Wie bist du zum Schreiben gekommen? Was bedeutet es heute für dich?

Steinmann Schreiben bedeutet für mich herauszufinden, was ich über einen Gegenstand denke – «die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden», wie Kleist sagt, oder eben beim Schreiben. Wenn ich mich an den Schreibtisch setze, habe ich meist noch keine klare Vorstellung, worauf die Sache hinausläuft. Ich mache mir keine Konzepte. Ich schreibe einen Satz, dann einen zweiten, der den ersten – notwendigerweise – weiterführt, und so baut sich ein Text nach und nach auf, immer aufgrund dessen, was schon da ist. Das Ordnen und Streichen folgt später. Inzwischen gehe ich noch weiter und sage: «Ich schreibe um zu wissen, was ich empfinde» – angesichts von Bauten. Ich habe eine Empfindung und versuche zuallererst, diese zu verstehen, und gehe erst von da aus weiter zur Frage nach der Bedeutung – geleitet von einem Satz von Mikel Dufrenne, dass es darum geht, zu verstehen, was man als Empfindung schon verstanden hat. Empfinden ist eine Art unmittelbares Verstehen, das ich mir beim Schreiben bewusst machen muss.

Kurz Inwieweit kann Architekturkritik und -theorie den Gang der Dinge beeinflussen?

Mit der Ausstellung «Tendenzen – Neuere Architektur im Tessin» hast du 1975 einen Begriff geprägt, der um die Welt ging. Wie kam das?



Steinmann Der Begriff entstand gegen meinen Willen. Ich hatte die Ausstellung «Neuere Architektur im Tessin» genannt. Aber der Leiter der Ausstellungsorganisation Heinz Ronner fand das zu wenig spektakulär und schlug «Tendenza» als Titel vor. Das war eine Anspielung auf die *Architettura Razionale* und die von Aldo Rossi 1973 unter dem gleichnamigen Titel kuratierte 15. Triennale von Mailand. Das kam nicht in Frage, denn es handelte sich ja um verschiedene Strömungen, die Architekten standen an verschiedenen Orten. So kam es zu «Tendenzen». Der Erfolg dieser Ausstellung und des begleitenden Katalogs, der 2010 bereits zum vierten oder fünften Mal wieder aufgelegt wurde, war einmalig in meiner Karriere.

Kurz Du warst in den frühen 1980er Jahren Redaktor der *archithese*: Was waren deine inhaltlichen Anliegen?

Steinmann Die Arbeit bei *archithese* war in ihrer Wirkung vielleicht weniger fulminant als die Tessiner Ausstellung, aber sie hat doch eine Wirkung gehabt, denke ich. Von den Heften über die Protagonisten der Schweizer Moderne war schon die Rede. Wir haben auch einige Entdeckungen gemacht: Die ersten Arbeiten von Herzog & de Meuron wurden bei uns publiziert, ebenso die ersten Projekte von Peter Zumthor. Wir stellten Michael Alder und andere Architekten einfacher Wohnbauten vor. Das Wichtigste scheint mir aber, dass ich viele Architekten dazu bewogen habe, über ihre Arbeit zu reflektieren, zu reden. Wir brachten, und das war damals nicht gebräuchlich, nicht bloss Bauten, sondern eben auch Gespräche mit Architekten – ich habe das planmässig gemacht, damit diese Leute, wenn sie schon nicht schrieben, doch wenigstens redeten und sich mit ihren Positionen auch exponierten, der Debatte stellten. Ich denke, das war damals von Bedeutung für die Entwicklung der Schweizer Architektur.

Kurz Wie siehst du heute die Rolle der Architekturkritik? Bist du ein Architekturkritiker?

Steinmann Ich bin nicht Kritiker im engeren Sinn, ich bin Theoretiker. Architekturkritiken haben aber durchaus eine Funktion und ich mag sie sehr, wenn sie gut geschrieben sind. Ich meine nur, sie sollten einen Bau weder gut- noch schlechtschreiben. Es geht, wie Bruno Zevi gesagt hat, darum, Architektur sehen zu lernen, «saper vedere l'architettura». Das scheint mir das Zentrale. Architekturkritik soll die Lust wecken, genauer hinzuschauen, und sie soll eine Anleitung geben, wie man







das tun kann. Nicht anders, als Buch- oder Filmkritiken; ich lese sie gerne, wenn sie in mir die Lust wecken, den Film zu sehen oder das Buch zu kaufen.

Ein Text ist für mich im Grund ein Angebot, ein Vorschlag, wie man sich einem Bau nähern kann. Ich bringe dabei meine sehr persönlichen Kategorien der Wahrnehmung ein. Die Hoffnung dabei ist die, dass ich den Leser dazu führen kann, seine eigene Sicht zu entwickeln, auch im Widerspruch zur meinigen; dass ich ihm eine Türe öffne – hindurchgehen muss er dann selber.

Kurz Du hast immer wieder mit Architekten und Künstlern zusammen Ausstellungen gemacht, Bücher geschrieben oder auch entworfen.

Steinmann Ich nenne solche gemeinsamen Werke mit Freunden gern «Kollaborationen», sie waren mir immer wichtig. Seien es gemeinsame, aufgrund intensiver Gespräche entwickelte Texte oder auch Kunst- und Architekturentwürfe. Dabei findet mehr statt als im abendlichen Gespräch bei einem Glas Wein, denn es geht darum, die Gedanken auf ein gemeinsames Ziel, auf eine gemeinsame Suche hin zu fokussieren.

Kurz Du hast mit dem Künstler Hugo Suter kollaboriert ...

Steinmann Hugo Suter war bis zu seinem Tod 2013 eine wichtige Person in meinem Leben. Hans Ulrich Obrist nannte ihn im *Magazin* «einen der bedeutendsten und erfindungsreichsten Schweizer Künstler». Von ihm stammt etwa das geätzte Fenster, das in meinem Arbeitsraum auf den Gang geht.

Gemeinsam haben wir 2005 eine Arbeit für das Schulhaus Weid in Pfäffikon (SZ) von Meletta Strebel Zangger konzipiert. Damit haben wir den Wettbewerb für die Klassenzimmer für uns entschieden. Aber in den Klassenzimmern werden die Wände behängt, da ist kein Platz für Kunst. Also haben wir uns für die Türen entschieden, genauer: für die gut 80 Zentimeter tiefen Laibungen.

Kurz Was war dein Beitrag zu dieser Kollaboration?

Steinmann Ich kenne die Arbeit von Hugo Suter aus den Gesprächen, die wir seit Jahren geführt haben. Ich kenne seine künstlerische Suche, die sich um die Wahrnehmung dreht. Wir haben also die Eigenschaften des Ortes besprochen, die sinnlichen Erfahrungen, die man hier machen kann, die Mittel, um solche hervorzurufen. So sind wir auf

die Laibungen gekommen. Tritt man daran vorbei ins Klassenzimmer, scheinen sie im Licht auf. Darum hat Hugo Suter in die Laibungen aus grau gestrichenem MDF Motive sandgestrahlt, die man im Vorbeigehen wahrnimmt, *en passant*. So nannten wir unseren Beitrag denn auch. Er entspricht ganz den Intentionen von Hugo Suter, der sich in seiner Kunst stets für das Flüchtige interessiert hat.

Kurz Für das Stadtmuseum Aarau wirst du zusammen mit Diener & Diener als Architekt genannt. Was war dabei deine Rolle?

Steinmann Das Stadtmuseum, genauer seine Erweiterung, ist mein erster, vermutlich auch letzter grösserer Bau ... Er entstand in intensiver Zusammenarbeit mit Diener & Diener, die alle Phasen umfasste. Ich bin in den frühen Phasen ein, zwei Mal jede Woche nach Basel gefahren, später seltener, und habe mit Roger Diener und den Mitarbeitern die anstehenden Fragen besprochen, auch während der Bauzeit. Ausserdem war ich an allen Sitzungen hier in Aarau mit am Tisch.

Kurz Du warst 20 Jahre lang Entwurfsprofessor an der EPF in Lausanne. Was hast Du den Studierenden mitgegeben?

Steinmann Im Unterrichten komme ich von der Typo-Morpho-Schule her, jener französischen Erweiterung des Typologie-Diskurses in Italien. Sie hat sich sehr für die «gelebten Räume» interessiert, welche die städtebaulichen Formen schaffen: Sie arbeitet mit Unterscheidungen wie «vorne – hinten», «zeigen – verbergen», «Form – Formlosigkeit».

Ich habe in der Einführung zu meinem Atelier stets die Botschaft vertreten, dass es zwei Arten von Funktionen gibt, einerseits die praktischen, im Sinn von Tätigkeiten, Räumen und Raumzusammenhängen, und andererseits die Bedeutungs- und Stimmungsfunktionen: Wie nehme ich einen Raum wahr? Wie ist seine Stimmung? Welche Elemente bewirken sie? Welche Stimmung ist welchen Tätigkeiten angemessen?

Dabei geht es um Fragen der Wahrnehmung. Ich bin überzeugt, dass ein Architekt wissen muss, wie wir die Dinge wahrnehmen, und dass die Wahrnehmung ebenso eine emotionale wie eine rationale Komponente hat. Beide haben gleiches Gewicht, so dass die eine die andere stützen und bestätigen kann. Solche Fragen haben wir in der Vorlesung und bei der Besprechung der Projekte intensiv diskutiert.

Kurz Als angehende Architekten können die Studierenden nicht ohne Gewinn an dieser Wahrnehmungsschule teilnehmen.

Steinmann Ich denke tatsächlich, für Architekten gehört es zum beruflichen Rüstzeug, zu verstehen, wie der Raum auf Menschen wirkt – auf der Ebene der Empfindung wie auf jener der Reflexion. Das gehört zu einem bewussten Verhältnis zum Metier. So wie ein Psychiater eine Lehranalyse machen muss, bevor er andere analysieren darf.

Kurz Du hast dich seit Langem mit der Wahrnehmung des Raumes beschäftigt, in einer Weise, die von der Phänomenologie ausgeht, vom «gelebten Raum», von der physischen und psychischen Erfahrung.

Steinmann Mit der Wahrnehmung im Allgemeinen, nicht nur mit der Wahrnehmung des Raumes. Es geht mir dabei um die Wahrnehmung «diesseits der Zeichen». Ich will das erklären: Bevor ich Dinge als Zeichen lese und ihnen eine Bedeutung zuschreibe, üben sie als *Form* schon eine Wirkung auf mich aus. Das interessiert mich, diese ganz unmittelbare Wirkung der Dinge, bevor sie von der Semiose erfasst werden, dem Prozess, in dem sie mit Bedeutungen verbunden werden. Ein wichtiger Autor ist für mich der Phänomenologe Mikel Dufrenne, der viel über Ästhetik nachgedacht hat. Er sagt, dass die Empfindung, welche die Dinge hervorrufen, schon eine Form des Verstehens ist. Das beschreibt ziemlich genau, was ich mit dem Schreiben versuche: zu verstehen, was man als Empfindung schon verstanden hat. Ich habe schon davon gesprochen.

Kurz Du sprichst dabei von «Einfühlung». Ein Hühnerhaut-Wort für viele Architekten. Empathie würde sich bequemer lesen ...

Steinmann Das Wort mag schwierig sein, die Theorie der Einfühlung selbst, welche die deutsche Ästhetik in den Jahrzehnten um 1900 stark beeinflusst hat, ist spannend. Empathie meint ein Verhalten zu Menschen, hier aber geht es um das Verhalten zu Dingen in einer zunächst sinnlichen Einstellung – *aisthesis* bedeutet ja sinnliche Wahrnehmung. Es geht darum, zu verstehen, wie wir durch das, was wir sehen und hören, zu den Dingen, zur Welt in Beziehung treten, und zwar unmittelbar, also nicht mittels Begriffen.

Kurz Mit einem kleinen Kind erlebt man diese Unmittelbarkeit ...

Steinmann Das Kind sieht die Dinge – und nicht ihre Bedeutung. Während wir sofort zu den Begriffen und Konzepten springen. Statt einfach zu schauen und auf das, was da ist, zu reagieren, sei es ein Stuhl oder was immer. Das Kind sieht auf die Dinge hin, nicht von den Dingen weg. Diese unmittelbare Wahrnehmung hat etwas von einem Wunder – und ich denke nicht, dass die Hirnforschung dieses vollständig auflösen wird ...

Mein Weg von der Semiologie zur Phänomenologie ist der Versuch, immer näher an ein solch unmittelbares Verhältnis zur Welt heranzukommen, ein «unschuldiges», paradiesisches Verhältnis, könnte man sagen, im Sinn von Kleists Aufsatz «Über das Marionettentheater» mit dem wunderbaren Schluss: «Mithin [sc. da uns das Paradies verschlossen ist] müssten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?» Das ist für mich die entscheidende Frage: Ist der Preis für die Erkenntnis, dass wir dieses unmittelbare Verhältnis zu den Dingen verlieren? Oder können wir es wiedergewinnen, indem wir es immer besser verstehen lernen?

Kurz Die Semiotik stellt ein ganzes Deutungs- und Erklärungssystem zur Verfügung. Ist das mit deinem Ansatz auch möglich?

Steinmann Natürlich ist die Semiologie, die Lehre der Zeichen, mit meinem Ansatz nicht obsolet geworden. Aber mich interessiert vor allem, was *vor* den Zeichen kommt. Ich sehe diesen Sessel hier – und die primäre Wahrnehmung ist nicht: LC2, auch nicht: schwarz, vornehm, Bankhalle usw. Das stimmt zwar alles, aber *vor* dieser ganzen Assoziations- und Konnotationskette ist da eine Form. Zunächst einmal nehme ich Leder wahr, Chromstahl, einen Glanz, ein Material, das Härte suggeriert. Ich möchte vermeiden, sofort auf die Bedeutungsebene zu springen. Ich möchte mir Zeit lassen für die unmittelbar sinnliche Erfahrung: die Wirkung dieses kompakten Volumens, den Kontrast zwischen der Weichheit des Leders und der Härte des Chromstahls ...

Bei dieser Wahrnehmung und den Empfindungen, die sie in mir auslöst, möchte ich verweilen, bevor ich zur Ebene der Zeichen springe. Das eine hebt das andere nicht auf, die kognitiven Zeichen setzen die affektiven Eigenschaften nicht ausser Kraft. Im Gegenteil, ein gutes Zeichen ist eines, das auf der sinnlichen Ebene plausibel gestützt wird, so dass sinnliche Erfahrung und begriffliche Deutung im Einklang stehen. Mein Beispiel dazu ist die Verkehrsampel mit ihren drei Farben: Rot ist eine aufregende Farbe, Grün eine abregende.





Es wäre nicht möglich, die Bedeutung von Rot und Grün zu vertauschen, Grün für Warten und Rot für Gehen. Es wäre wegen der physiologischen Wirkung der Farben schlicht nicht möglich.

Kurz Sehen wir im Alltag nicht fast automatisch zuerst die Zeichensprache der Dinge? Eben zum Beispiel das Le-Corbusier-Modell LC2? Ist es uns überhaupt möglich, gewissermassen an dieser vorbei die primären Formen und ihre Wirkung wahrzunehmen?

Steinmann Nein, dazu müssen wir uns zwingen, wir müssen uns zu Flauberts geduldigem Blick zwingen. Im Alltag sind wir ja darauf angewiesen, sofort zu erkennen, was die Dinge bedeuten, um rasch reagieren zu können.

Kurz Wenn ich den Taj Mahal besuche, dauert es vielleicht länger als einen Tag, bis ich das Bauwerk wirklich sehe, gerade weil ich so viele Bilder dieses eingängigen Bauwerks kenne.

Steinmann Ja, wir sehen zunächst oft gar nicht die Sache, sondern das Bild von ihr, das wir bereits im Kopf mitbringen. Wir sehen an der Sache das, was wir von ihr wissen.

Kurz Wie nehmen wir den architektonischen Raum wahr?

Steinmann Der metrische Raum ist nur eine Form der Wahrnehmung, die abstrakte. Eine andere ist der erlebte Raum. Die Elemente des Raums – Wände, Decken, Türen, Fenster, Licht, Farben – wirken wie Kräfte auf uns. Eine Wand kann «auf uns zukommen» oder «vor uns zurückweichen». Das sind nicht nur sprachliche Metaphern, diese Ausdrücke geben recht genau unser Raumerleben wieder.  
Einen kleinen Raum kann ich als eng empfinden oder als intim. Der Begriff «eng» ist relativ: Ein Korridor von 70 Zentimeter Breite ist schmal. Aber wie empfinde ich diesen Raum? Ist er nur eng? Oder beengt er mich? Habe ich das Gefühl, die Wände dringen auf mich ein?

Kurz ... wie man es manchmal träumt.

Steinmann Ja. Oder wie in jenem Film von Polanski, ich glaube *Cul-de-sac*, wo die Wand des Korridors nach Teresa greift.

Kurz Was ist eng, was ist beengend?

Steinmann Da gibt es keine Regeln. Enge ist eine Frage der Empfindung, nicht der Zentimeter, und die Menschen empfinden verschieden. Es ist auch eine Frage der konkreten Situation. Le Corbusiers Arbeitsraum an der Rue de Sèvres war nur gerade 224 × 224 × 224 Zentimeter gross, eine Klausur. Im *Modulor* beschreibt er ihn als «retraite», als Raum, in den er sich zurückziehen konnte, um konzentriert zu arbeiten. Andere Menschen können das nur in einem weiten Raum, wo die Ideen Raum zum Fliegen haben. – Wie gesagt, einen Raum wahrnehmen, heisst als Erstes, ihn in der Einheit seiner Eigenschaften empfinden.

Kurz Wie meinst du das?

Steinmann Was ich an einem Gegenstand die wahrgenommene Einheit seiner Eigenschaften nenne, ist sein Ausdruck. Das gilt auch für einen Raum. Genau besehen hat nicht der Gegenstand einen Ausdruck, sondern ich habe einen Eindruck von ihm. Hans Heinz Holz sagt: Was wir Ausdruck eines Gegenstandes nennen, ist der Eindruck, den er auf uns macht und den wir auf ihn zurückprojizieren. «Ich erfahre mich, in dem, was ich bin, nicht an mir selbst, sondern an etwas anderem, dem Werk.»

Kurz Diese Art der Analyse hat etwas Subjektives. Was kann ich als Leser daraus gewinnen?

Steinmann Es geht mir darum, an den Anfang der Wahrnehmung zurückzukehren, und der ist notwendig subjektiv, ist *meine* Empfindung. In ihr verschmilzt meine Subjektivität mit der Objektivität des Gegenstands. Indem ich sie beschreibe, kann ich dieselbe Empfindung in anderen wecken, oder doch die Aufmerksamkeit für ihre je eigene Wahrnehmung. Um auf den Raum zurückzukommen: Mein Ziel ist erreicht, wenn mein Text den Raum als psychophysisches Phänomen bewusster macht und der Leser oder die Leserin sich fragt, wie ein Raum auf ihn oder sie wirkt. Die Position eines Fensters, einer Tür, eines Schrankes – sie schaffen eine Struktur visueller Kräfte, die bestimmt, wie der Raum wirkt. Darum ging es mir auch im Unterricht: die Studierenden in die Lage zu versetzen, solche Wirkungen bewusst zu erkennen und auch zu steuern. Es ist Teil ihrer Aufgabe als Architekten, zu wissen, wie die Dinge räumliche Spannungen erzeugen.

## Martin Steinmann

1942 geboren, lebt und arbeitet in Aarau. 1961–1967 Studium der Architektur an der ETH Zürich, Diplom bei Alfred Roth. Mitarbeit im Büro von Ernst Gisel, Assistenz bei Adolf Max Vogt und wissenschaftliche Mitarbeit am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) an der ETH Zürich. 1978 Promotion mit einer Arbeit über die *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM-Dokumente 1928–1939, Basel 1979)*, ausgezeichnet mit der Medaille der ETH. Es folgten Lehrtätigkeiten an verschiedenen Hochschulen, u.a. am Massachusetts Institute of Technology (MIT) in Cambridge, USA, und an der ETH Zürich. 1980–1986 leitete Martin Steinmann die Zeitschrift *archithese*, 1986 gründete er mit Irma Nosedá die *arge baukunst*. 1987–2006 Professor für Architektur und Architekturtheorie an der EPF Lausanne, Mitherausgeber der Schriftenreihe *matières*. 2000 Erich Schelling-Preis für Architekturtheorie.

Als Autor und Theoretiker, Gestalter von Ausstellungen und Mitglied wichtiger Gremien nimmt Martin Steinmann Einfluss auf die Entwicklung der Architektur und ihrer Wahrnehmung in der Schweiz. Wichtige Buchpublikationen sind u.a. *Tendenzen – Neuere Architektur im Tessin* (1975), *Zeitzeichen – Schweizer Baukultur im 19. und 20. Jahrhundert* (mit Irma Nosedá, 1988), *Das Haus und die Stadt* (mit Roger Diener, 1995), *Forme forte, Écrits / Schriften 1972–2002* (2003). Zusammen mit Roger Diener entwarf und realisierte er das 2015 neu eröffnete Stadtmuseum in Aarau.

## Daniel Kurz

1957 geboren, ist Chefredaktor der Architekturzeitschrift *werk, bauen + wohnen*. Als Historiker faszinieren ihn Realität und Geschichte sozialer Räume und die Möglichkeiten ihrer Gestaltung. 2008 erschien seine Dissertation *Die Disziplinierung der Stadt. Moderner Städtebau in Zürich 1900–1940*.

## Experienced Space

Daniel Kurz in conversation with Martin Steinmann

Martin Steinmann actively engages in contemporary architectural debates as a member of various urban preservation commissions, as well as through his role on the board of the Architekturforum Zürich. He has deeply influenced the development of Swiss architecture as an author, editor and curator since the late 1970s. His exhibition *Tendencias – Recent Architecture in Ticino* (1975, ETH Zurich) and the text *La forme forte* (1991) have had an enduring impact on the reception of, and reflection upon, architecture. Steinmann's phenomenological approach opens an immediate access to architectonic space: he asserts the atmosphere of a room, and the perception of form, as the beginning of reflection upon architecture.

- Kurz Dwelling and housing are a recurrent theme in your extensive and varied work.
- Steinmann This theme has accompanied me through my whole life—perhaps because dwelling is a fundamental experience.
- Kurz You are particularly interested in ordinary dwellings—architecture that serves people every day—rather than architectural icons.
- Steinmann That corresponds to my temperament. I don't enjoy loud or over-agitated architecture; it's hard to stomach. The city can't digest it either. The Architecture of Diener & Diener—which presents itself discretely and works with fine, exact variations—is something that I love: *architecture for the City* was the title I gave to an essay about the work of Diener & Diener. For the city, not *against* it, unlike so much that presents itself as “event”.
- For the same reason, I'm also interested in the residential developments—the *Siedlungen*—of the 1920s in Berlin, the residential complexes of Kay Fisker in Copenhagen, but also the understated developments projects of the 1950s in Zurich: Architecture that isn't timeless, but is thoughtfully constructed and anchored in the basic requirements of its users.
- Kurz What makes this uncomplicated architecture so exciting?
- Steinmann Flaubert once said, “Anything becomes interesting if you look at it long enough”. One doesn't see the important things at first sight. Quick impressions that instantly assign buildings to categories are in architecture a misery. They overlook the differences that make a city: the repetition of similar patterns, the small differences within an established type. I am thinking here of the *Baumeister* classicism of

the 19<sup>th</sup> century, or the architecture in Paris from that period, where the planning laws were very strict but at the same time didn't rule out individual design. What is interesting is precisely the particular variation of a general type. That is, for me, the ideal—above all in residential architecture, which defines the matrix of the city.

What I like about the buildings of Diener & Diener is that their gestures draw on minimal means: for instance, the dimensions and proportions of the window and its variations. I find this a degree of freedom appropriate to housing design, but my view doesn't seem in step with the times.

Kurz At the moment one often sees complex plans that seem to evade typology, with dramatic voids and oblique angles...

Steinmann That can be very exciting when someone really has it under control, as in the case of EMI or Miller & Maranta. Such floorplans demand engagement from the inhabitants, because their use can't be dictated by habit. Residents have to interpret the space in order to occupy it—and perhaps move the furniture around more than once—before the apartment suits them. That's what I find most interesting in this kind of floorplan, that it can bring inhabitants to reconsider their habits.

Kurz Do you also sometimes change your furnishings? You have a lot of space here.

Steinmann No, this was all drawn into the planning proposal—even the carpets—to the amazement of the municipal planning department. Actually, I thought we would swap the paintings from time to time, but that happens rarely, they hang well.

Kurz Today there aren't clearly defined social groups or classes anymore. Is the typological approach still justified?

Steinmann Yes, precisely because housing has to meet such varied needs. Even in a world of great diversity, one can trace back contemporary production to a restricted number of types, but the range of interpretation has grown much broader... That is the exciting thing about housing, and that's why I so enjoyed teaching it: here the phenomenon of type and its interpretation reveal themselves in complete clarity; and thereby also reveal how design works, namely in the adaptation of established patterns to particular situations. The dwelling, as activity, does not allow itself to be simply reinvented.

Kurz You studied in the 1960s at the ETH Zurich. In hindsight, these years show a faith in progress, but also historical amnesia. How did you become interested in history?

Steinmann At that time, at the ETH, modernity was not presented as history, but as myth. The great figures of recent architectural history—Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright—all of Peter Blakes' *Master Builders*—were presented as a-historical. Bernhard Hoesli spoke about Le Corbusier in the same way as he spoke about the proverbial alpine peasant—as phenomena that, in a sense, stood outside of history.

An important experience for me was, by way of contrast, one of the first seminar weeks offered at the ETH. In 1969 René Furrer guided us around modern architecture of Zurich from the 1930s: the houses in Neubühl, the Rotach houses, the Volkshaus, the Kongresshaus... in the Rotach houses we spoke for a long time with their architect, Max Ernst Haefeli. I still have a photograph of this meeting. All that was a discovery for us, a modernity that we had not heard of in the academy, as little as we had heard of the housing developments in Frankfurt or Berlin. All at once we had our own past, our own tradition, not foreign and borrowed.

Kurz This experience made a lasting impression on you?

Steinmann Not only on me. This meeting was fundamental for a lot of what happened later in the 1980s. It meant the exploration of our own recent history. In *archithese*, Stanislaus von Moos and then I presented the work of important Swiss architects in monographs: Otto Rudolf Salvisberg, Haefeli Moser Steiger, Franz Scheibler, Hans Bernoulli, and so on. *archithese* saw it as its duty to document the Swiss architecture of the 20<sup>th</sup> century, even after I left in 1986. Swiss modernism revealed itself to be a past with which one could work. Not least, because it developed from a close relationship with construction, out of a consciousness for the materials and the technical means. It was an architecture that was not just modern in form, but also in essence.

Kurz In the 1970s and early 1980s you lead an engaged polemic against traditionalism and regionalism. You claimed that traditional building methods were being used to produce romantic "images", rather than to express changing social and material facts.

Steinmann In 1971 the editors of *Werk* held a day long debate about the building complex of *Mittenza* by Rolf Keller and Fritz Schwarz in the old village centre of MuttENZ. Bruno Reichlin, Fabio Reinhart and I turned against the romantic use of "found form", as those architects called it. Such a relationship to history was for us an ideology that also revealed itself in Rolf Kellers' text *Building as Environmental Damage* (Bauen als Umweltzerstörung). We proposed an understanding of the houses of the village through the technical and economic conditions that had produced them.

I have long supported this kind of structuralist investigation of architecture. I wrote a long text on regionalism around 1900, under the title of "Work as métier and work as image", which played a major



role for the liberation of architecture from the “style” of historicism. For me it was important to show how tradition can be productive when we look for it not in the appearance, but in the foundations of form, as Loos had argued. I wasn’t against regionalism or traditionalism, if you want to speak of *isms*; not even in the issue of *archithese* on this theme, but against *imaginary* regionalism.

Kurz From 1968–78 at the newly-founded Institute for the History and Theory of Architecture (GTA) at the ETH, you edited and published the archive of the Congrès Internationaux d’Architecture Moderne (CIAM)...

Steinmann I had begun on my own initiative to study modern architecture [Neues Bauen]—in particular the residential projects of Germany in the 1920s—as both an architectural and social theme. This second aspect interested me greatly: in the 19<sup>th</sup> century the ideas of Jean Baptiste André Godin, who built the Familistère in Guise, as well as Henry Roberts, to name only two names. As a result I was appointed to the newly founded institute at the GTA to establish and publish the archive of CIAM.

In CIAM I was above all interested in the aspect of housing, therefore above all the second and the third congress. Over time, however I suffered increasingly under the dryness of the material: “Words, words, words”, as Hamlet said. The work became a torment. As a therapy, I began to write in my spare time: at first, about Mart Stam or Hans Schmidt, then other representatives of modernism. And more and more over contemporary architecture and then, Aldo Rossi. That saved my soul!

Kurz You then began a large research project on the workers’ housing of the 19<sup>th</sup> century.

Steinmann A nationally funded project, yes, *Das Arbeiterhaus in der Schweiz des 19. Jahrhunderts* (the 19th-century Swiss workers’ house). It’s still waiting for appropriate publication. This theme had a special point of departure for me. It went back to my childhood: in the scouts we always met on Saturdays near a big, and in its way, strange house in Jona [in St. Gallen] that fascinated me. I learnt much later that it was one of the first industrial lodging houses in Switzerland, built in 1828 near a spinning mill. The mystery of this building had haunted me and was the instigation for this research: I wanted to get inside its secrets. I studied about 30 similar workers’ houses in north and east Switzerland with photos, plans and descriptions—many have in the meantime been demolished—but then the research money was spent and I had a family to feed...

Kurz A childhood memory had launched an entire research project?

Steinmann Yes, this was always the way that I found themes for my work— not necessarily through an earlier experience, but through a sensation that something caused and that I wanted to understand. This runs through my entire life: a strong sensation became a point of departure for research. Without this motivation I wouldn’t draw the effort of writing upon myself.

For this reason Aldo Rossi’s *Autobiografia scientifica* really touched me. It is the most beautiful book about architecture, because it combined historical events with very personal experiences that reach back into the one, childhood of the author. It gave me the realisation that even in scientific discourse, one can draw on personal experience. Architecture is always first experienced through an “I”, and the beginning of every realization is what a building does to this “I”.

Kurz How did you come across Rossi?

Steinmann Through Bruno Reichlin, who was and is an important friend and colleague of mine. Reichlin spoke with me about *L’architettura della città*, a work in which the housing projects of the 1920s play an important role. Rossi was a fascinating man, an exceptional personality, not only at the ETH, but through his historical, and also his typological research, through the bond between writing and designing and through the breadth of his cultural knowledge. “Ho sempre pensato...”, this sentence is one I still hear in his hoarse voice. Painting, literature, film—he shows in his texts, that all of it can be material for design! Clara Calamai walking over the Piazza of Ferrara in Visconti’s *Ossessione*: architecture can be made from such a picture.

Kurz You are more an architect who writes than an architect who draws. How did you come to writing? What does it mean for you today?

Steinmann Writing means to me to find out what I am actually thinking— “the gradual construction of thoughts during speech”, as Kleist said— or their production in writing. When I sit down at my desk, I often don’t have a clear idea of where my argument is going. I don’t have a concept. I write a sentence, then a second that continues the first, as it must, and so I build up a text on the basis of what is already there. The organization of the text, and the deletion of a good part of it, come later. In the meantime, I would go further and say, “I write in order to know what I perceive” regarding a building. I have a sensation and attempt, first of all, to understand this, and then go from there to questions about meaning—guided by a sentence from Mikel Dufrenne, that it is a matter of understanding what one has already understood as sensation. Sensation is a sort of immediate understanding that I make conscious to myself through writing.

Kurz In how far can architecture criticism and theory influence the way things work out? With the exhibition “Tendenzen – Neuere Architektur im Tessin”

(Tendencies – Recent Architecture in Ticino) in 1975, you coined a phrase that went around the world. How did this happen?

Steinmann The phrase existed against my will. I named the exhibition *Neuere Architektur im Tessin* (Recent Architecture in Ticino). But the director of the ETH exhibition organisation, Heinz Ronner, found that too unspectacular and suggested “Tendenza” as a title. That was a reference to *Architettura Razionale* and the 15<sup>th</sup> Triennale of Milan curated by Aldo Rossi in 1973. The allusion was too restrictive, because my exhibition dealt with a range of attitudes. So the title became *Tendenzen*. The success of this exhibition, and the accompanying catalog—which was already reprinted four or five times by 2010—was a one-off in my career.

Kurz In the early 1980s you were editor of *archithese*. What was your agenda?

Steinmann The work with *archithese* was less spectacular than the *Tendenzen* exhibition, but it had its effects. I already mentioned the issues on the protagonists of Swiss modernism. We also made a few discoveries: the first works of Herzog & de Meuron were published in *archithese*, as well as the first projects of Peter Zumthor. We introduced Michael Alder and other architects of straight-forward residential architecture. But for me the most important thing was that I brought many architects to reflect over their work, to talk: we published—and at the time, this was not common—not just buildings, but conversations with architects. I did that intentionally, I wanted to have architects, who don’t write, to at least speak out and expound their positions. I think that was important for the development of Swiss architecture at the time.

Kurz How do you see the role of the architecture critic today? Are you an architecture critic?

Steinmann I am not a critic in the strict sense, I’m a theoretician. Architectural criticism absolutely has a role, and I like to read it, when it is well written. But I think it shouldn’t praise or blame a building. The central task, as Bruno Zevi said, is learning to see architecture: “sapere vedere l’architettura”. Architecture criticism should awaken the desire to look more closely, and it should provide a guide to how to do this. This is no different to other fields of criticism.

A text is, for me, at bottom, an offer, a suggestion, for how to approach a building. In the process, I apply very personal categories of experience. The hope is that I can guide the reader to develop their own insights, even in contradiction to my own: I open a door for them, but they will have to cross the threshold themselves.

Kurz Again and again, you have made exhibitions with architects and artists, written books or designed with them.

Steinmann Collaborations with friends were always important to me, whether they resulted in texts developed from intensive conversations, or art or architecture projects. More happens in such interactions than in an evening conversation over a glass of wine, as it’s about thinking over a common goal, focussing on a shared quest.

Kurz You’ve collaborated with the artist Hugo Suter...

Steinmann Hugo Suter was, up to his death in 2013, an important person in my life. Hans Ulrich Obrist called him in *Magazin*, “one of the most important and inventive Swiss artists”. He made the etched window here in my studio.

In 2005, we conceived a work for the Weid school house in Pfäffikon by Meletta Strebler Zangger. We won the competition for the classrooms. However, in the classrooms the walls are hung with school work; there’s no space for art. So we focused on the doors, or more exactly, on the 80 cm-deep reveals.

Kurz What was your contribution to this collaboration?

Steinmann I know the work of Hugo Suter from the conversations that we have held over the years. I know his artistic priorities, which revolve around perception. We therefore discussed the qualities of the space, the sensual experiences that one can have there, the means to call them forth. And so we came to the reveals. As you walk past them into the classroom, they appear in the light. That’s why Hugo Suter sandblasted motifs into the grey painted MDF that one perceives obliquely, as one passes. Our contribution was called *en passant*. It perfectly fulfilled the intentions of Hugo Suter, who has always been interested in the transitory in his art.

Kurz For the Stadtmuseum Aarau you were named together with Diener & Diener as architect. What was your role there?

Steinmann The Stadtmuseum Aarau—or more exactly, its extension—is my first, and probably also my last, large building. It resulted from an intense collaboration with Diener & Diener that embraced all the phases of the work. In the early phases I was traveling once or twice a week to Basel to work with them, but afterwards less frequently. I also discussed ongoing questions with Roger Diener and his collaborators during the construction phase, and I participated in the meetings in Aarau.

Kurz For twenty years you were the professor for design at the École polytechnique fédérale (EPFL) in Lausanne. What did you give to the students?

Steinmann As a teacher, I come from the Typo-Morpho-school, the French extension of the typology discourse in Italy. They were very interested

in “lived spaces” that create urban form: they worked with distinctions like “front/back”, “showed/concealed”, “form/formlessness”.

In the introduction to my studio I always repeated the message that there are two kinds of function: on the one hand the practical—in the sense of activities, rooms and circulation; and on the other hand the function of meaning and atmosphere or “Stimmung.” How do I perceive a room? What is its atmosphere? What elements create it? Which atmosphere corresponds to which activity?

These are questions of perception. I am convinced that an architect must know how we perceive things, and that this perception has an emotional as well as a rational component. Both have equal weight, so that one can support and confirm the other. We intensively discussed such questions in the lectures and during the presentation of projects.

Kurz As prospective architects, the students could not attend such a school of perception without profiting.

Steinmann I actually think that it belongs to architects' professional apparatus to understand how space effects people—on the level of sensation as well as reflection. That is part of a conscious relationship to the métier, just as a psychoanalyst has to undergo a training analysis before he or she can analyze others.

Kurz For a long time you have occupied yourself with the perception of space in a way that derives from phenomenology, from the physical and psychical experience of “Lived Space”.

Steinmann I have occupied myself with perception in general, not just perception of space. It is about perception *before* signification in the sense of semiology. Let me explain: before I read objects as signs and attribute meaning to them, they have already enacted an effect on me as forms. This interests me: this totally immediate effect of an object, before it is captured by semiosis, and the processes whereby it is invested with meaning. An important author for me is the phenomenologist Mikel Dufrenne, who thought extensively about aesthetics. He said that the sensation that things call forth is already a form of understanding. That describes fairly well what I attempt with writing: to understand what I have already understood as sensation. But I have already spoken of this.

Kurz You speak of “Einfühlung” or empathy, an almost untranslatable word that raises the hackles of many architects...

Steinmann The word may be difficult, but the theory behind it, which greatly influenced German aesthetics in the decades around 1900, is fascinating. We are talking about a relationship to things in an initially sensual attitude—*aisthesis* means sensual perception. It's a matter

of understanding, how we come into a relationship with things, with the world, through what we see and hear, in a very immediate way, not via conceptual means.

Kurz With a small child one experiences this immediacy...

Steinmann The child sees things, and not their meaning—while we jump straight to terms and concepts. Instead of just looking and reacting to what is there, whether it is a chair or whatever else. The child looks *at* things, not *past* them. This immediate perception is something of a miracle—and I don't believe that brain research will be able to completely dispel it.

My path from semiology to phenomenology is the attempt to come always closer to such an immediate relationship to the world, an “innocent”, paradisiacal relationship, one could say, in the sense of Kleist's essay *On the marionette theatre*, with its wonderful end: “we must eat of the tree of knowledge again in order to fall back into the state of innocence”. For me, that is the decisive question: is the price for knowledge, that we lose this immediate relationship to things? Or can we win it back, in so far as we always improve our understanding?

Kurz Semiotics makes an entire system of meaning and explanation available. Is that also possible with your approach?

Steinmann Naturally, semiology, the study of signs, is not made obsolete by my approach. But what interests me above all is what comes *before* the sign. I see this armchair here—and my first perception is not “LC2”. It's also not: black, elegant, bank interior, etc. All of that might be true, but before this chain of associations and connotations comes a form. Initially, I perceive the leather: black, soft; the chrome: shining, hard... I want to avoid jumping straight to the level of meaning. I want to leave myself time for the immediate sensual experience: the effect of this compact volume, the contrast between the softness of the leather and the hardness of the chromed steel.

I would like to linger by this perception, and the sensations that it unleashes in me, before I leap to the level of the sign. One does not annul the other, the cognitive qualities do not override the affective. Quite the opposite, a good sign is one that is plausibly supported on a sensual level, so that sensual experience and conceptual meaning are in harmony. My example for this is the traffic light with its three colors: red is stimulating, green is calming. It would not be possible to exchange the meaning of the two, to make “green” mean wait and “red” mean go. Due to the physiological effect of the colours, it would simply not be possible.

Kurz But in everyday life, don't we automatically first see the sign language of things? Even, for example, in the case of the Le Corbusier model LC2? Is it really possible to get directly at the primary form and perceive its effect?



Steinmann We have to compel ourselves to Flaubert's patient view. In everyday life we rely on recognizing straight away what things mean, in order to be able to react quickly.

Kurz If I was to visit the Taj Mahal, it would take perhaps longer than a day, before I could really see it, precisely because I had seen so many pictures of this unique building...

Steinmann Yes, we do not initially see the things, but rather the images that we bring to them in our heads. We see in the things that which we already know of them.

Kurz So how do we perceive architectural space?

Steinmann Metrical space is only one form of perception, the abstract. Another is lived space. The elements of the room—walls, ceiling, doors, windows, lights, colours—work their effects upon us. A wall can “come towards us” or “retreat from us”. These are not just metaphors, these expressions reproduce quite exactly our experience of space.  
I can experience a small room as confining, or as intimate. The term “narrow” is relative: a 70 cm wide corridor is narrow, but how do I experience this room? Is it just narrow, or does it constrain me? Do I have the sensation that the walls close in around me?

Kurz ... as one sometimes dreams.

Steinmann Yes, or in that film from Roman Polanski, I think *Cul-de-sac*, where the walls of the corridor clutch at Teresa...

Kurz What is narrow, what is constrictive?

Steinmann There are no rules. “Confinement” is a question of sensation, not of centimeters, and people experience things differently. It is also a question of the concrete situation. Le Corbusier's studio on the *Rue de Sèvres* was only 224 cm × 224 cm × 224 cm in size, a cell. In *Modulor* he describes it as a “retraite”, a room to which he could withdraw in order to work in a concentrated way. Other people could only do that in a large room, where the ideas have space to fly around. To experience a room means, first of all, to experience it in the unity of its characteristics.

Kurz What do you mean by that?

Steinmann What I call the experiential unity of an object is its expression, and this is also valid for a room. Said more exactly, the object does not have an expression, but I have an impression of it. Hans Heinz Holz says: what we call the expression of an object is the impression that it makes upon us and that we project upon it. “I experience myself

in that which I am, not through myself, but through something else, through work”.

Kurz This kind of analysis has something subjective about it. What can I gain from it as a reader?

Steinmann For me it's a matter of returning to the origins of perception, and this is necessarily subjective, because it's *my* experience. In this experience, my subjectivity mingles with the objectivity of the thing. In describing it, I can awaken this sensation in others, or rather attentiveness for their own experience. To return to space: my goal is achieved if my text makes space as psycho-physical phenomena more conscious and the readers ask themselves how the space effects them. The position of a window, a door, a cupboard—they create a structure of visual forces that determines how the space works. That's also the goal of teaching: to put students in the position of consciously recognising such effects and guiding them. It is part of their task as architects to know how things create spatial tensions.

Martin Steinmann

Born in 1942, lives and works in Aarau. 1961–67: Studied architecture at the ETH Zurich. Graduated under Alfred Roth. Worked in the office of Ernst Gisel, assisted Adolf Max Vogt and scientific assistant at the Institute for the History and Theory of Architecture (GTA) at the ETH in Zurich. 1978 thesis on the *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM-Dokumente 1928–39, Basel 1979), awarded the ETH medal. Teaching positions followed at various colleges, including the Massachusetts Institute of Technology (MIT) in Cambridge, USA, and the ETH Zurich. 1980–86: Martin Steinmann directed the journal *archithese*. 1986: Founded the *arge baukunst* with Irma Nosedá. 1987–2006: Professor for architecture and architectural theory at the EPF Lausanne, co-publisher of the *matières* series. 2000: Erich Schelling Prize for Architectural Theory.

As author and theoretician, designer of exhibitions and member of important boards, Steinmann has had influence over the development of architecture and its perception in Switzerland. Significant book publications include, amongst others, *Tendencies – Recent Architecture in Ticino* (1975), *Zeitzeichen – Schweizer Baukultur im 19. und 20. Jahrhundert* (with Irma Nosedá, 1988), *Das Haus und die Stadt* (with Roger Diener, 1995), *Forme forte, Écrits / Schriften 1972–2002* (2003). Together with Roger Diener he designed the Stadtmuseum Aarau, which opened in 2015.

Daniel Kurz

Born in 1957, chief editor of the architectural journal *werk, bauen + wohnen*. As an historian, he is fascinated by the reality and history of social spaces and the possibilities for their design. In 2008 appeared his dissertation, *Die Disziplinierung der Stadt. Moderner Städtebau in Zürich 1900–1940*.

# Prix Meret Oppenheim

#### Schweizer Grand Prix Kunst / Prix Meret Oppenheim 2016

Diese Publikation wird vom Bundesamt für Kultur im Rahmen seiner Förderung des schweizerischen Kunstschaffens herausgegeben und finanziert. Sie erscheint in Zusammenarbeit mit dem Verlag Schweizer Kunstverein, als kostenlose Beilage zum Kunstbulletin Nr. 7–8/16. Die Eidgenössische Kunstkommission ist beauftragt, das Bundesamt für Kultur in allen Fragen der Kunst- und Architekturförderung des Bundes zu beraten. Sie bildete die Jury bei der Verleihung des Schweizer Grand Prix Kunst / Prix Meret Oppenheim.

#### Grand Prix suisse d'art / Prix Meret Oppenheim 2016

Cette publication éditée et financée par l'Office fédéral de la culture dans le cadre de son soutien à la création artistique en Suisse paraît en collaboration avec la Société suisse des beaux-arts, comme supplément gratuit du Kunstbulletin n° 7–8/16. La Commission fédérale d'art a pour mission de conseiller l'Office fédéral de la culture dans toutes les questions touchant à l'encouragement fédéral de l'art et de l'architecture. Elle fait office de jury pour l'attribution du Grand Prix suisse d'art / Prix Meret Oppenheim.

#### Gran Premio svizzero d'arte / Prix Meret Oppenheim 2016

Il presente volume, edito e finanziato dall'Ufficio federale della cultura nel quadro del suo sostegno alla creazione artistica in Svizzera, è pubblicato in collaborazione con la Società svizzera di belle arti, come supplemento gratuito del Kunstbulletin 7–8/16. La Commissione federale d'arte ha il compito di consigliare l'Ufficio federale della cultura in tutte le questioni inerenti alla promozione dell'arte e dell'architettura da parte della Confederazione. La Commissione federale d'arte costituisce la giuria per l'attribuzione del Gran Premio svizzero d'arte / Prix Meret Oppenheim.

#### Swiss Grand Award For Art / Prix Meret Oppenheim 2016

This publication was produced and financed by the Swiss Federal Office of Culture as part of its support for the arts in Switzerland. It is included as a free supplement with Kunstbulletin Nr 7–8/16, in cooperation with the Verlag Schweizer Kunstverein. The Federal Art Commission has the task of advising the Federal Office of Culture on all matters concerning federal support for art and architecture. The Commission also acts as jury for the Swiss Grand Award For Art / Prix Meret Oppenheim.



2016

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

Nadia Schneider Willen  
Präsidentin / Présidente / Presidente / President

Giovanni Carmine  
Julie Enckell Juillard  
Anne-Julie Raccoursier  
Andreas Reuter  
Anselm Ignaz Stalder  
Noah Stolz

Gabriela Mazza  
Aldo Nalli  
Experten Architektur / Experts en Architecture / Esperte di architettura /  
Architecture Experts

Léa Fluck  
Sekretärin / Secrétaire / Segretaria / Secretary

Die Preisverleihung 2016 fand am 13. Juni 2016 in Basel statt.  
Die Gewinner wurden geehrt von:

La remise des prix 2016 a eu lieu le 13 juin 2016 à Bâle.  
Les lauréats ont été honorés par :

La cerimonia di premiazione 2016 si è svolta a Basilea il 13 giugno 2016.  
Hanno reso omaggio alle vincitrici e ai vincitori:

The award ceremony took place in Basel on 13 June 2016.  
The prizes were awarded by:

Roger Mayou, directeur du musée international de la Croix-Rouge et du  
Croissant-Rouge, Genève (Adelina von Fürstenberg)  
Patrizia Keller, Kuratorin / Stv. Leiterin Nidwaldner Museum (Christian Philipp Müller)  
Roger Diener, Diener & Diener Architekten (Martin Steinmann)

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

Redaktion / Rédaction / Redazione / Editor  
Manuela Schlumpf, Zürich

Übersetzungen / Traductions / Traduzioni / Traductions  
Sprachendienst BAK / Service linguistique de l'OFC / Servizio linguistico dell'UFC  
Adam Jasper, Zürich  
Marielle Larré, Zürich  
Geoffrey Spearing, Zürich

Korrektorat / Relecture / Rilettura / Proofreading  
Sprachendienst BAK / Service linguistique de l'OFC / Servizio linguistico dell'UFC  
Marielle Larré, Zürich  
Suzanne Schmidt, Zürich

Gestaltung / Conception graphique / Progetto grafico / Graphic Design  
Marc Hollenstein, Amsterdam

Fotografien / Photographies / Fotografie / Photographs  
Tabea Feuerstein, Amsterdam

Druck / Impression / Stampa / Printed by  
Druckerei Odermatt AG, Dallenwil

Auflage / Tirage / Tiratura / Print run  
12 200

Vertrieb / Diffusion / Diffusione / Distribution  
Schweizerischer Kunstverein  
(Kunstbulletin)  
Postfach, 8026 Zürich

ISBN 978-3-9524508-3-3

© 2016 Bundesamt für Kultur, Bern, sowie die Autorinnen und Autoren für ihre Texte  
sowie Tabea Feuerstein für die Fotografien.



Schweizerische Eidgenossenschaft  
Confédération suisse  
Confederazione Svizzera  
Confederaziun svizra

Swiss Confederation

Eidgenössisches Departement des Innern EDI  
Département fédéral de l'intérieur DFI  
Dipartimento federale dell'interno DFI  
Departament federal da l'intern DFI  
Federal Department of Home Affairs FDHA

**Bundesamt für Kultur BAK**  
**Office fédéral de la culture OFC**  
**Ufficio federale della cultura UFC**  
**Uffizi federal da cultura UFC**  
**Federal Office of Culture FOC**

	Preisträgerinnen und Preisträger / Lauréates et lauréats / Vincitrici e vincitori / Awardees
2001	Peter Kamm Ilona Rüegg George Steinmann
2002	Ian Anüll Hannes Brunner Marie José Burki Relax (Marie-Antoinette Chiarenza, Daniel Croptier, Daniel Hauser) Renée Levi
2003	Silvia Bächli Rudolf Blättler Hervé Graumann Harm Lux Claude Sandoz
2004	Christine Binswanger & Harry Gugger Roman Kurzmeyer Peter Regli Hannes Rickli
2005	Miriam Cahn Alexander Fickert & Katharina Knapkiewicz Johannes Gachnang Gianni Motti Václav Požárek Michel Ritter
2006	Dario Gamboni Markus Raetz Catherine Schelbert Robert Suermondt Rolf Winnewisser Peter Zumthor
2007	Véronique Bacchetta Kurt W. Forster Peter Roesch Anselm Stalder

2008	edition fink (Georg Rutishauser) Mariann Grunder Manon Mario Pagliarani Arthur Rüegg
2009	Ursula Biemann Roger Diener Christian Marclay Muda Mathis & Sus Zwick Ingrid Wildi Merino
2010	Gion A. Caminada Yan Duyvendak Claudia & Julia Müller Annette Schindler Roman Signer
2011	John Armleder Patrick Devanthery und Inès Lamunière Silvia Gmür Ingeborg Lüscher Guido Nussbaum
2012	Bice Curiger Niele Toroni Günther Vogt
2013	Thomas Huber Paola Maranta und Quintus Miller Marc-Olivier Wahler
2014	Anton Bruhin Pipilotti Rist Catherine Quéloz pool Architekten
2015	Christoph Büchel Olivier Mosset Urs Stahel Staufner / Hasler





Schweizerische Eidgenossenschaft  
Confédération suisse  
Confederazione Svizzera  
Confederaziun svizra

Swiss Confederation

Eidgenössisches Departement des Innern EDI  
Département fédéral de l'intérieur DFI  
Dipartimento federale dell'interno DFI  
Departament federal da l'intern DFI  
Federal Department of Home Affairs FDHA

**Bundesamt für Kultur BAK**  
**Office fédéral de la culture OFC**  
**Ufficio federale della cultura UFC**  
**Uffizi federal da cultura UFC**  
**Federal Office of Culture FOC**