

Schweizer
Grand
Prix Kunst

Prix
Meret Oppenheim
2019

Grand
Prix suisse
d'art

Gran
Premio svizzero
d'arte

Grond
premi svizzer
d'art

Swiss
Grand Award
for Art



Meili & Peter Architekten



**Samuel
Schellenberg**



Shirana Shahbazi

Vorwort
Avant-propos
Prefazione
Foreword
3

Einleitung
Introduction
Introduzione
Introduction
13

«Die Fantasie reizen»
Martin Steinmann im Gespräch mit
Marcel Meili und Markus Peter
39

“Arouse the imagination”
Martin Steinmann in conversation with
Marcel Meili and Markus Peter
57

« Un regard spécifique – L’art au quotidien »
Petra Köhle et Nicolas Vermot-Petit-Outhenin
en conversation avec Samuel Schellenberg
81

“A specific view—art in everyday life”
Petra Köhle and Nicolas Vermot-Petit-Outhenin
in conversation with Samuel Schellenberg
101

«Ein Raum, den wir verstehen und beherrschen»
Tirdad Zolghadr im Gespräch mit Shirana Shahbazi
125

“A Space We Understand and Control”
Tirdad Zolghadr in conversation with Shirana Shahbazi
144

Anhang
Annexe
Appendice
Appendix
154

Vorwort

Der Prix Meret Oppenheim wurde 2001 durch das Bundesamt für Kultur (BAK) in Zusammenarbeit mit der Eidgenössischen Kunstkommission ins Leben gerufen. Der Preis würdigt Kulturschaffende aus den Bereichen Kunst und Architektur, Kuratorinnen und Kuratoren sowie Kritikerinnen und Kritiker, die das Schweizer Kulturschaffen voranbringen und bekannt machen. Im Auftrag des Eidgenössischen Departements des Innern (EDI) unterstützt das BAK das Kulturerbe und Kulturschaffen der Schweiz. Das Kulturschaffen von heute ist das Kulturerbe von morgen und deshalb gilt es, die schönsten Laufbahnen einer Sparte zu würdigen.

In seiner 19. Ausgabe geht der Schweizer Grand Prix Kunst / Prix Meret Oppenheim an aussergewöhnliche Persönlichkeiten aus Architektur, Kunst und Kunstkritik. Auf Empfehlung der Eidgenössischen Kunstkommission zeichnet das BAK Meili & Peter Architekten, Samuel Schellenberg und Shirana Shahbazi aus.

Marcel Meili verstarb kurz nach der Ankündigung seiner Auszeichnung mit dem Prix Meret Oppenheim. Zusammen mit Markus Peter hat er sich auf herausragende Weise für die Architektur verdient gemacht. Die gemeinsame Arbeit von Marcel Meili und Markus Peter zeichnete sich durch das perfekte Zusammenspiel zwischen kreativer Genialität und intelligenter Konstruktion aus. Dank der komplementären Qualitäten der beiden Architekten wurde ihr Architekturbüro führend in Städte- und Wohnungsbau und Technik. Als die Kommission im August 2018 beschloss, die beiden Architekten mit dem Preis auszuzeichnen, wollte sie damit auf «eine beispielhafte Arbeit und Lehre aufmerksam machen, die seit vielen Jahren die intellektuelle und praktische Grundlage für die Generationen von Architektinnen und Architekten bilden, die sich von den reichen Inhalten leiten lassen». Die grosse Trauer um Marcel Meili verbindet sich mit der Gewissheit, dass

sein intellektuelles Erbe die Gegenwart und die Zukunft der Schweizer Architektur nachhaltig prägen wird. Wir ehren Marcel Meilis inspirierende Vision und sein aussergewöhnliches Engagement.

Die Entwicklungen in der Schweizer Medienlandschaft führen zu einem Rückgang der Kulturkritik in den traditionellen Printmedien. Die Kommission ist sich dessen bewusst und will dazu ein Gegengewicht geben, indem sie Samuel Schellenberg auszeichnet. Er ist eine engagierte Persönlichkeit des Kulturjournalismus und leistet unbeirrt seinen aktiven Beitrag zur Erhaltung eines öffentlichen Diskurses über die Kunst.

Kraft, Freiheit, Genauigkeit: Diese Eigenschaften prägen sowohl die Persönlichkeit als auch das Werk von Shirana Shahbazi. In ihrer Laufbahn hat sie einen einzigartigen Ansatz der Fotografie entwickelt, der unser Auge dazu einlädt, nicht nur zu betrachten, sondern die einzelnen Facetten ihres bevorzugten Mediums auseinanderzunehmen. Die Kommission zeichnet eine Künstlerin aus, «deren Blick Aura und Tiefe schenkt und die gleichzeitige Entstehung von Magie und genauer Beobachtung erlaubt, als ob dies die natürlichste Eigenschaft der Kunst wäre».

Der Preisträgerin und den Preisträgern gratulieren wir herzlich und drücken Ihnen unsere Bewunderung aus. Wir hoffen, dass die hier zum ersten Mal veröffentlichten Gespräche Auskunft über die Entstehung ihres Schaffens und Denkens geben.

Das BAK dankt den Mitgliedern der Eidgenössischen Kunstkommission für ihren Einsatz für das zeitgenössische Kunst- und Architekturschaffen.

Die in diesem Band veröffentlichten Interviews bieten einen Überblick über Denkweisen, Vorgehen und Erfahrungen der Preisträgerin und der Preisträger. Die Gespräche geführt haben in diesem Jahr Tirdad Zolghadr, Petra Köhle und Nicolas Vermot-Petit-Outhenin sowie Martin Steinmann, der 2016 ebenfalls Preisträger war. Als Rahmen für diese Erzählungen haben Romy Strasser und Jalscha Römer eine grosszügige und elegante Publikation geschaffen, die zum Entdecken einlädt. *(Übersetzt aus dem Französischen)*

Léa Fluck
Kulturschaffen, Leitung Kunstförderung

Le Prix Meret Oppenheim a été créé en 2001 par l'Office fédéral de la culture (OFC), en collaboration avec la Commission fédérale d'art. Il entend honorer des artistes, architectes, commissaires, chercheurs et critiques qui font avancer et rayonner la création suisse au fil des ans. L'OFC soutient, sur mandat du Département fédéral de l'Intérieur (DFI), la création et le patrimoine culturels suisses. La création contemporaine étant le patrimoine de demain, il paraît donc essentiel de valoriser les plus beaux parcours d'une discipline.

Pour sa 19^e édition, le Grand Prix suisse d'art/Prix Meret Oppenheim est décerné à trois personnalités inspirées de l'art, de la critique d'art et de l'architecture. Suivant les recommandations de la Commission fédérale d'art, l'OFC distingue Meili & Peter Architekten, Samuel Schellenberg, Shirana Shahbazi.

Marcel Meili est décédé quelques jours après l'annonce de sa nomination avec Markus Peter pour le Prix Meret Oppenheim dans la catégorie architecture. Sa disparition soudaine a brutalement mis en évidence l'immensité de son apport à cette discipline.

Le duo de Marcel Meili et Markus Peter s'est illustré par une parfaite proportionnalité entre génie créatif et intelligence constructrice. Les qualités complémentaires des deux architectes ont permis à leur agence d'exceller dans l'urbanisme, l'habitation et la technique. Lors de la séance de nomination qui eut lieu en août 2018, la Commission a souhaité à travers cette distinction mettre en valeur « une pratique exemplaire qui construit depuis des années une base intellectuelle et concrète pour les générations d'architectes qui suivent leur riche enseignement. » Profondément attristés par le départ de Marcel Meili, nous trouvons une forme de consolation à l'idée d'avoir pu rendre hommage à la vision exceptionnelle d'un homme engagé dans son temps et dans notre assurance

que l'héritage intellectuel de Marcel Meili imprègnera encore plus profondément le présent et l'avenir de l'architecture suisse.

La critique culturelle est en recul dans la presse traditionnelle, en raison de l'évolution actuelle du paysage médiatique suisse. Consciente du problème, la Commission désire prendre le contre-pied de cette tendance en distinguant Samuel Schellenberg, figure engagée du journalisme culturel qui persiste néanmoins à contribuer activement à la sauvegarde du discours sur l'art dans la sphère publique.

Force, liberté, précision : ces traits définissent tout autant la personnalité de Shahbazi qu'ils décrivent son œuvre. Au cours de sa carrière, elle a développé une approche singulière de la photographie, qui invite l'œil non seulement à contempler, mais aussi à décomposer les différentes facettes de son médium fétiche. La Commission distingue une artiste dont « le regard offre aura et profondeur et laisse autant de place à la magie de la création qu'à l'observation minutieuse, comme si c'était là la qualité la plus naturelle de l'art. »

Nous adressons nos sincères félicitations à la lauréate et aux lauréats et leur témoignons notre admiration, espérant que ces entretiens inédits et exceptionnels sauront révéler la genèse de leur création et de leur pensée.

L'OFC remercie les membres de la Commission fédérale d'art pour leur fier engagement en faveur de la création artistique et architecturale contemporaine.

Les entretiens publiés dans cet ouvrage donnent un aperçu des réflexions, des démarches et des expériences qui ont accompagné la lauréate et les lauréats dans leur métier. Leurs interlocuteurs sont cette année Tirdad Zolghadr, Petra Köhle et Nicolas Vermot-Petit-Outhenin ainsi que Martin Steinmann, lui-même lauréat du prix en 2016. Comme support à ces récits, Romy Strasser et Jalscha Römer ont signé une publication à la fois généreuse et élégante : nous vous souhaitons beaucoup de plaisir à la découvrir.

Léa Fluck
Création culturelle,
responsable de l'encouragement de l'art

Prefazione

Il Prix Meret Oppenheim, istituito nel 2001 dall'Ufficio federale della cultura (UFC) in collaborazione con la Commissione federale d'arte, onora artisti, architetti, curatori, ricercatori e critici che fanno progredire e risplendere l'operato svizzero nel corso degli anni. Su incarico del Dipartimento federale dell'interno (DFI), l'UFC sostiene la produzione e il patrimonio culturale svizzeri. Dato che la produzione contemporanea costituisce il patrimonio di domani, risulta essenziale valorizzare i migliori percorsi artistici in una disciplina.

Per la diciannovesima edizione, il Gran Premio svizzero d'arte / Prix Meret Oppenheim va a tre operatori culturali svizzeri di spicco, esponenti delle categorie arte, critica e architettura. Su raccomandazione della Commissione federale d'arte, l'UFC premia Meili & Peter Architekten, Samuel Schellenberg, Shirana Shahbazi.

Marcel Meili è mancato pochi giorni dopo l'annuncio della sua nomina con Markus Peter per il Gran Premio svizzero d'arte / Prix Meret Oppenheim nella categoria architettura. La sua scomparsa improvvisa ha immediatamente evidenziato quanto importante sia stato il suo contributo a questa disciplina.

Il duo Marcel Meili e Markus Peter si è distinto per la perfetta proporzionalità tra genio creativo e intelligenza costruttiva, qualità complementari grazie a cui il loro studio ha eccelso nell'urbanistica, nell'edilizia e nella tecnica. In occasione della riunione di nomina tenutasi nell'agosto 2018, la Commissione ha voluto valorizzare con questo premio «una pratica esemplare che da anni rappresenta una base intellettuale e concreta per le generazioni di architetti che si avvalgono del loro prezioso insegnamento». Profondamente addolorati dalla morte di Marcel Meili, troviamo una certa consolazione nell'idea di aver saputo onorare l'eccezionale visione di un uomo impegnato nel suo tempo e nella nostra certezza

che la sua eredità intellettuale permeerà ancora più profondamente il presente e il futuro dell'architettura svizzera.

Data l'attuale evoluzione del panorama mediatico svizzero, la critica culturale è in calo nella stampa tradizionale. Consapevole della problematica, la Commissione intende contrastare questa tendenza premiando Samuel Schellenberg, personalità impegnata nel giornalismo culturale che continua a contribuire attivamente alla salvaguardia del dibattito pubblico sull'arte.

Forza, libertà e precisione sono i tratti che definiscono tanto la personalità quanto la pratica artistica di Shirana Shahbazi. Durante la sua carriera ha sviluppato un approccio unico alla fotografia, che invita l'occhio non solo a contemplare, ma anche a scomporre le varie sfaccettature del suo supporto preferito. La Commissione ricompensa un'artista «il cui punto di vista offre aura e profondità, lasciando spazio alla magia della creazione ma anche all'osservazione meticolosa, come se si trattasse della qualità artistica più intrinseca».

Rivolgiamo i nostri migliori auguri e la nostra ammirazione ai vincitori e alla vincitrice, nella speranza che queste interviste inedite ed eccezionali permettano di rivelare la genesi del loro operato e del loro pensiero.

L'UFC ringrazia i membri della Commissione federale d'arte per il loro grande impegno nei confronti della produzione artistica e architettonica contemporanea.

Le interviste pubblicate nel presente fascicolo danno un'idea delle riflessioni, delle pratiche e delle esperienze che accompagnano l'operato dei premiati e della premiata. Gli interlocutori di quest'anno sono Tirdad Zolghadr, Petra Köhle, Nicolas Vermot-Petit-Outhenin e Martin Steinmann, quest'ultimo vincitore stesso del Premio nel 2016. A supporto delle testimonianze, Romy Strasser e Jalscha Römer hanno scritto una pubblicazione generosa ed elegante che ci auguriamo leggerete con piacere. *(Tradotto dal francese)*

Léa Fluck
Responsabile Promozione artistica,
sezione Produzione culturale

Preface

The Prix Meret Oppenheim was established in 2001 by the Swiss Federal Office of Culture (Bundesamt für Kultur, BAK) in cooperation with the Federal Art Commission 2001. The award recognises artists and architects as well as curators and critics in the fields of art and architecture who further and raise the profile of Swiss cultural production. On behalf of the Federal Department of the Interior, the BAK supports Swiss cultural heritage and production. Today's cultural production is tomorrow's cultural heritage and that is why it is important to pay tribute to the finest careers in a field.

In its nineteenth edition, the Swiss Grand Art Award/ Prix Meret Oppenheim goes to inspired individuals from the fields of architecture, art and art criticism. Upon recommendation of the Federal Art Commission, the BAK is honouring Meili & Peter Architekten, Samuel Schellenberg, Shirana Shahbazi.

Marcel Meili died shortly after it was announced that he was being awarded the Prix Meret Oppenheim. Together with Markus Peter, he has made an outstanding contribution to architecture. The collaboration of Marcel Meili and Markus Peter was characterised by an ideal interplay between creative genius and intelligent construction. Thanks to the complementary qualities of the two architects, their architecture office became a leader in urban planning and housing and technology. When the commission decided in August 2018 to honour the two architects with the award, it wanted to "draw attention to their exemplary work and teaching, which for many years now has been serving as the intellectual and practical basis for the generations of architects who are guided by the rich content." Our deep sorrow at the loss of Marcel Meili goes hand in hand with the certainty that his intellectual legacy will have a lasting impact on the present and future of Swiss architecture.

We are honouring Marcel Meili's inspiring vision and his extraordinary dedication.

Developments in the Swiss media landscape have led to a decline of cultural criticism in the traditional print media. The commission is aware of this decline and wants to counterbalance it by honouring Samuel Schellenberg. He is a dedicated figure in cultural journalism who imper- turbably and actively contributes to maintaining a public debate about art.

Power, freedom, precision: these qualities inform both the character and the work of Shirana Shahbazi. In her career she has developed a unique approach to photography which invites us to not only look but dissect the indi- vidual aspects of her preferred medium. The commission is honouring an artist "whose gaze provides an aura and depth and allows magic and precise observation to simultaneously develop as if it were the most natural feature of art".

We congratulate the awardees and express to them our admiration. May the conversations first published here offer insights into the genesis of their work and thought.

The BAK would like to thank the members of the Federal Art Commission for their dedication to contem- porary artistic and architectural work.

The interviews published in this volume outline the ways of thinking, the approaches and the experiences of the awardees. This year, the conversations were con- ducted by Tirdad Zolghadr, Petra Köhle and Nicolas Vermot-Petit-Outhenin as well as by Martin Steinmann, himself an awardee in 2016. As a framework for these narratives, Romy Strasser and Jalscha Römer have created a lavish and elegant publication which invites readers to browse.

(Translated from the French)

Léa Fluck
Cultural Creativity Section, Head of Art Promotion

Ein Beispiel sein, wie Meret Oppenheim

Seit der Einrichtung des Schweizer Grand Prix Kunst/Prix Meret Oppenheim im Jahr 2001 wurde immer wieder betont, dass sein Name den Einsatz des Bundesamtes für Kultur und der Eidgenössischen Kunstkommission für die Unterstützung und Würdigung herausragender Persönlichkeiten der Schweizer Kunstszene prägen soll. Die Preisträgerinnen und Preisträger müssen innovative und einzigartige Arbeiten schaffen und sie sollen – wie Meret Oppenheim – Vorbilder sein und als Referenzen für das zeitgenössische Kunstschaffen dienen. Diese Qualitäten werden auch durch Meili & Peter Architekten, Samuel Schellenberg und Shirana Shahbazi verkörpert, die Gewinnerin und die Gewinner von 2019.

Das von Marcel Meili und Markus Peter gegründete Architekturbüro hat während mehr als dreissig Jahren zahlreiche Projekte umgesetzt, die zweifellos einen direkten Einfluss auf unsere heutige Wahrnehmung von Architektur und Stadt ausüben. Das grosse Echo auf den Tod von Marcel Meili zeugt von der herausragenden Bedeutung seiner Arbeit für die zeitgenössische Architekturszene. Nur wenigen ist es gelungen, wie Meili und Peter im Detail zu planen und trotz des städtebaulichen Ausmasses ihrer Projekte nie auf die Perfektion zu verzichten. Beispielhaft für diese Haltung ist der Entwurf, der in den letzten Jahren im Freilager Zürich umgesetzt wurde und bereits jetzt den Weg in die Stadt der Zukunft erkennen lässt. Dank ihrem Einsatz in der akademischen Lehre wird die Wirkung von Marcel Meili und Markus Peter auf die schweizerische und internationale Architekturszene die Zeit überdauern.

Die Eidgenössische Kunstkommission vergibt einen Schweizer Grand Prix Kunst/Prix Meret Oppenheim an Samuel Schellenberg und würdigt damit nicht nur das Werk eines Kunstkritikers, der stets die konstruktive Konfrontation mit der zeitgenössischen Kunst sucht,

sondern auch eine Persönlichkeit, die das Schreiben als gesellschaftliche Verpflichtung versteht. In den letzten Jahren ist die kritische Reflexion über die Kunst und die Menschen, die sie schaffen und in ihre Räume aufnehmen, oder über das System, das die Kunst bestimmt, fast ganz aus der Öffentlichkeit der gedruckten Presse verschwunden. Oft beschränkt sie sich auf Marktergebnisse und auf bestimmte Zeitschriften. Die Texte von Schellenberg sind vor diesem Hintergrund eine willkommene Ausnahme und zeigen, wie die Kunstkritik die lokalen Bedürfnisse abdecken kann, ohne den internationalen Diskurs zu vergessen. Vor allem aber sind sie ein Mittel für wichtige Überlegungen und bieten Raum für die Resonanz der Kunst, denn die Auseinandersetzung regt die Entwicklung der Kunstschaffenden und ihres Publikums an.

In der internationalen Kritik ausführlich beschrieben und besprochen wurde die künstlerische Arbeit von Shirana Shahbazi. Ihre Werke werden weltweit in Museen, Galerien und an Biennalen gezeigt. Die Bilder der im Iran geborenen Künstlerin vereinen auf poetische und präzise Art und Weise subjektive Intimität, Reiseerfahrung und das Nachdenken über die Identität, aber auch formale Überlegungen zu Komposition, Gegenstand und Technik. Die Komplexität und die Schichtung der Arbeit von Shirana Shahbazi kommen besonders in den Ausstellungen zum Tragen, wo ihre Auffassung der Bilder als Netz sichtbar wird, welches Zusammenhänge und Erzählungen schafft, die dank Kontrasten und Übereinstimmungen zum Vorschein kommen. Shirana Shahbazi scheint in ihrer Arbeit auch die reine Schönheit zu suchen als eine Dimension, vor der wir keine Angst haben sollen und die uns erstaunen kann, wenn sie sich etwa in farbenprächtigen Ausstellungswänden oder im städtischen Raster einer fotografisch festgehaltenen asiatischen Stadt zeigt.

Die Suche nach Persönlichkeiten, die mit dem Schweizer Grand Prix Kunst/Prix Meret Oppenheim geehrt werden sollen, ist eine der interessantesten und anspruchsvollsten Aufgaben der Eidgenössischen Kunstkommission. Die Wichtigkeit dieses Preises zeigt sich jedes Jahr aufs Neue in den Reaktionen der Preisträgerinnen und Preisträger, in ihrer Emotion

auf der Bühne in Basel und in der Anerkennung durch das Publikum. Die Arbeiten von Marcel Meili und Markus Peter, Samuel Schellenberg und Shirana Shahbazi sind unersetzbare Beiträge zur Schweizer Kulturszene. Sie sind Beispiele für Exzellenz, Bescheidenheit und Konsequenz. Dafür sind wir ihnen dankbar.

(Übersetzt aus dem Italienischen)

Giovanni Carmine
Präsident der Eidgenössischen Kunstkommission

Etre un modèle, à l'instar de Meret Oppenheim

Depuis la création en 2001 du Grand Prix suisse d'art/Prix Meret Oppenheim, il a été relevé plusieurs fois que le nom choisi signifiait l'engagement de la part de l'Office fédéral de la culture et de la Commission fédérale d'art de soutenir et d'honorer des personnalités uniques du paysage artistique suisse. De fait, celles-ci doivent non seulement témoigner à travers leur travail d'un esprit innovant et caractéristique mais également être, à l'instar de Meret Oppenheim, des modèles et constituer une référence pour la scène contemporaine. Meili & Peter Architekten, Samuel Schellenberg et Shirana Shahbazi, respectivement lauréate et lauréats du prix 2019, incarnent parfaitement ces qualités.

Durant plus de trente ans, le bureau d'architectes fondé par Marcel Meili et Markus Peter a réalisé de nombreux projets qui ont sans aucun doute directement influencé la manière dont nous concevons aujourd'hui l'architecture et la ville. L'énorme écho qu'a eu la disparition de Marcel Meili prouve l'importance de ce bureau et son influence sur la scène contemporaine. Meili et Peter sont parvenus, comme peu d'autres, à projeter dans le détail sans renoncer jamais à soigner la perfection, alors même que la portée de leurs projets est souvent celle de l'intervention urbanistique. A ce titre le projet réalisé ces dernières années au Freilager de Zurich est exemplaire; il indique aujourd'hui déjà la voie à suivre pour la ville du futur. Grâce à l'engagement dont ils font par ailleurs preuve dans l'enseignement académique, on peut affirmer avec certitude que l'empreinte laissée par Marcel Meili et Markus Peter dans la scène de l'architecture suisse et internationale est destinée à durer dans le temps.

En attribuant le Grand Prix suisse d'art/Prix Meret Oppenheim à Samuel Schellenberg, la Commission fédérale d'art rend hommage au travail d'un critique d'art recherchant en permanence une confrontation productive

avec l'art contemporain et à une personnalité concevant l'écriture comme une forme d'engagement civique. La réflexion critique sur l'art, sur ceux qui le font et ceux qui l'accueillent entre leurs murs, mais aussi sur le système même qui le régit, a quasiment disparu ces dernières années de l'espace public que lui réserve la presse écrite; elle est souvent réduite à des résultats marchands ou confinée aux magazines spécialisés. Dans ce contexte, la plume de Schellenberg constitue une exception bienvenue. Elle démontre comment la critique d'art est en mesure de répondre aux attentes locales sans pour autant délaisser le plan discursif international. Et surtout, les textes de Schellenberg constituent un espace de résonance pour l'art, un lieu de réflexion fondamentale, car ils proposent une discussion qui stimule autant le développement des artistes que de leur public.

La pratique artistique de Shirana Shahbazi a été largement décrite et discutée par la critique internationale et ses œuvres ont été exposées dans les musées, galeries et biennales du monde entier. Les images créées par l'artiste d'origine iranienne parviennent, de manière poétique et précise à la fois, à unir subjectivité de l'intime, expériences du voyage, réflexion identitaire, à des considérations formelles sur la composition, le sujet et le support technique. La complexité et la stratification du travail de Shirana Shahbazi trouvent leur apogée dans ses expositions. Elles rendent en effet manifeste sa manière de penser les images comme une trame qui génère un contexte et une narration capable de se développer grâce aux contrastes et aux assonances. Il semble évident que Shirana Shahbazi recherche également à travers son travail la pure beauté comme une dimension dont il ne faut pas avoir peur et qui peut par exemple nous surprendre parce qu'elle réside aussi dans le contraste entre couleurs criardes des murs des salles d'exposition, ou dans la densité de la trame urbaine d'une ville asiatique saisie dans une photographie.

Chercher des personnalités dignes du Grand Prix suisse d'art/Prix Meret Oppenheim est pour la Commission fédérale d'art l'une des tâches les plus intéressantes et les plus exigeantes. L'importance de ce prix nous est rappelée chaque année au travers des témoignages des lauréats et des lauréates, de leur émotion manifestée sur

l'estrade à Bâle et de l'hommage du public : par leur travail, Marcel Meili et Markus Peter, Samuel Schellenberg et Shirana Shahbazi ont apporté une contribution irremplaçable à la scène culturelle suisse. Ils constituent des exemples d'excellence, mais aussi d'humilité et de cohérence, ce dont nous leur sommes reconnaissants.
(Traduit de l'italien)

Giovanni Carmine
Président de la Commission fédérale d'art

Essere un riferimento, come Meret Oppenheim

Dalla sua istituzione nel 2001 è stato sottolineato più volte che il nome scelto per il Gran Premio svizzero d'arte/Prix Meret Oppenheim vuole marcare l'impegno da parte dell'Ufficio federale della cultura e della Commissione federale d'arte di sostenere e onorare delle personalità uniche nel panorama artistico svizzero. Infatti queste non solo devono dimostrare nel loro lavoro uno spirito innovativo e peculiare, ma, proprio come Meret Oppenheim, devono essere dei modelli e fungere da riferimento per la scena contemporanea. Meili & Peter Architekten, Samuel Schellenberg e Shirana Shahbazi sono la vincitrice e i vincitori 2019 e incarnano perfettamente queste qualità.

Nel corso di più di trent'anni lo studio d'architettura di Marcel Meili e Markus Peter ha realizzato numerosi progetti che hanno un diretto influsso sulla maniera che oggi abbiamo di concepire l'architettura e la città. L'enorme eco suscitata dalla recente triste scomparsa di Marcel Meili dimostra come l'influenza di questo studio sia centrale nella scena contemporanea. Come pochi altri Meili e Peter sono riusciti a progettare nel dettaglio, non rinunciando mai alla cura della perfezione, malgrado la portata dei loro progetti sia spesso stata quella dell'intervento urbanistico. Esempio per quest'attitudine è il progetto realizzato negli scorsi anni presso il Freilager di Zurigo, che già oggi mostra la strada per quella che sarà la città del futuro. Grazie al loro impegno nell'insegnamento accademico, possiamo sicuramente affermare che il segno che Marcel Meili e Markus Peter lasceranno nella scena dell'architettura svizzera e internazionale è destinato a durare nel tempo.

Assegnando il Gran Premio svizzero d'arte/Prix Meret Oppenheim a Samuel Schellenberg, la Commissione federale d'arte rende omaggio al lavoro di un critico d'arte sempre alla ricerca del confronto costruttivo con l'arte contemporanea, ma anche a una personalità che

concepisce la scrittura come sorta di impegno civico. La riflessione critica sull'arte, su chi la fa e la ospita nei propri spazi, ma anche sul sistema stesso che la definisce, è negli ultimi anni quasi sparita dalla dimensione pubblica dei giornali stampati, dove è spesso ridotta ai risultati del mercato oppure all'ambito dei rotocalchi. La penna di Schellenberg è in questo contesto una benvenuta eccezione e mostra come la critica d'arte possa riuscire a coprire i fabbisogni locali senza dimenticare il discorso internazionale. Ma soprattutto i testi di Schellenberg costituiscono un spazio di risonanza per l'arte, un luogo di riflessione fondamentale, perché qui avviene un confronto che stimola lo sviluppo degli artisti, ma anche del loro pubblico.

La pratica artistica di Shirana Shahbazi è stata ampiamente descritta e discussa dalla critica internazionale, le sue opere sono state esposte in musei, gallerie e biennali in tutto il mondo. Le immagini create dall'artista di origini iraniane riescono in maniera poetica e precisa a unire la soggettività dell'intimità, l'esperienza del viaggio, la riflessione sull'identità, ma anche considerazioni formali su composizione, soggetto e supporto tecnico. La complessità e la stratificazione del lavoro di Shirana Shahbazi trovano il loro apice all'interno delle sue mostre, dove risulta evidente il suo pensare alle immagini come a una rete, che genera un contesto e un racconto, capace di svilupparsi grazie ai contrasti e alle assonanze. Sembra evidente che Shirana Shahbazi ricerchi nel suo lavoro anche la pura bellezza, come una dimensione di cui non avere paura e che può ad esempio stupirci perché insita anche nel contrasto di muri d'esposizione dai colori sgargianti, oppure nella densità della griglia urbana di una città asiatica colta in una fotografia.

Cercare delle personalità degne di ricevere il Gran Premio svizzero d'arte/Prix Meret Oppenheim è uno dei compiti più interessanti e impegnativi della Commissione federale d'arte. L'importanza di questo premio ci viene infatti ogni anno ricordata dalle testimonianze dei vincitori e delle vincitrici, dalla loro emozione sul palco di Basilea e dal tributo del pubblico: con il loro lavoro Marcel Meili e Markus Peter, Samuel Schellenberg e Shirana Shahbazi hanno contribuito in maniera insosti-

tuibile alla scena culturale svizzera. Sono esempi di eccellenza, ma anche di umiltà e coerenza, e di questo gli siamo grati.

Giovanni Carmine
Presidente della Commissione federale d'arte

Being a Role Model, Like Meret Oppenheim

Ever since the Swiss Grand Art Award/Prix Meret Oppenheim was established in 2001, it has been frequently pointed out that its name should inform the dedication of the Swiss Federal Office of Culture (Bundesamt für Kultur, BAK) and the Federal Art Commission to the support and recognition of outstanding individuals of the Swiss art scene. The recipients of the award should create innovative and unique works, and like Meret Oppenheim they should be models and serve as reference points for contemporary art production. These qualities are also embodied by Meili & Peter Architekten, Samuel Schellenberg and Shirana Shahbazi, the 2019 award winners.

For more than thirty years, the architecture office founded by Marcel Meili and Markus Peter has realised numerous projects which undoubtedly have a direct influence on our present-day perception of architecture and the city. The strong response to the death of Marcel Meili stands testament to the outstanding significance of his work for the contemporary architecture scene. Like few others, Meili and Peter have been able to create detailed plans and never forego perfection in spite of the urban scale of their projects. This approach is exemplified by the design realised in recent years at the Freilager Zürich, which already indicates the city's path into the future. Due to their work in academic teaching, the influence of Marcel Meili and Markus Peter on the Swiss and international architecture scene will stand the test of time.

The Swiss Federal Art Commission awards a Swiss Grand Art Award/Prix Meret Oppenheim to Samuel Schellenberg and does so in recognition not only of the work of an art critic who is always seeking the constructive confrontation with contemporary art, but also of a person to whom writing is a social obligation. In recent

years, critical reflection on art and the people who create it and accommodate it in their spaces, or on the system that determines art, has all but completely vanished from the public sphere of the printed press. It often confines itself to market results and to certain journals and magazines. Schellenberg's texts are a welcome exception in this context and show how art criticism can meet local needs and still take into account the international discourse. Yet above all, they are a vehicle for important considerations and offer room for the resonance of art, as the discussion fuels the development of the artists and their audience.

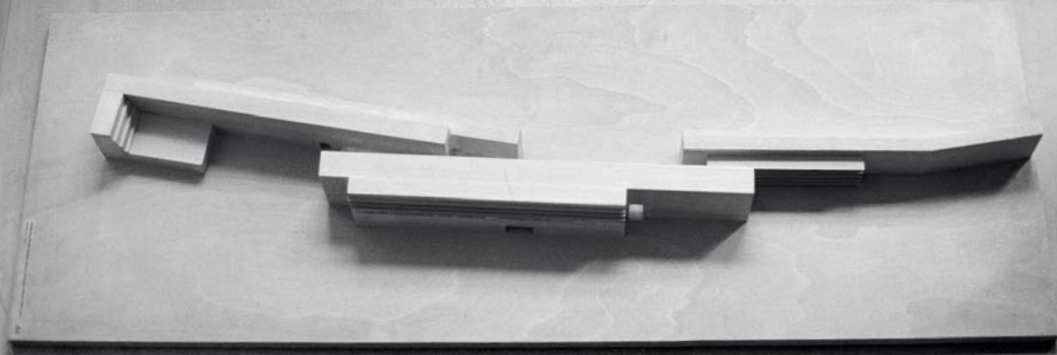
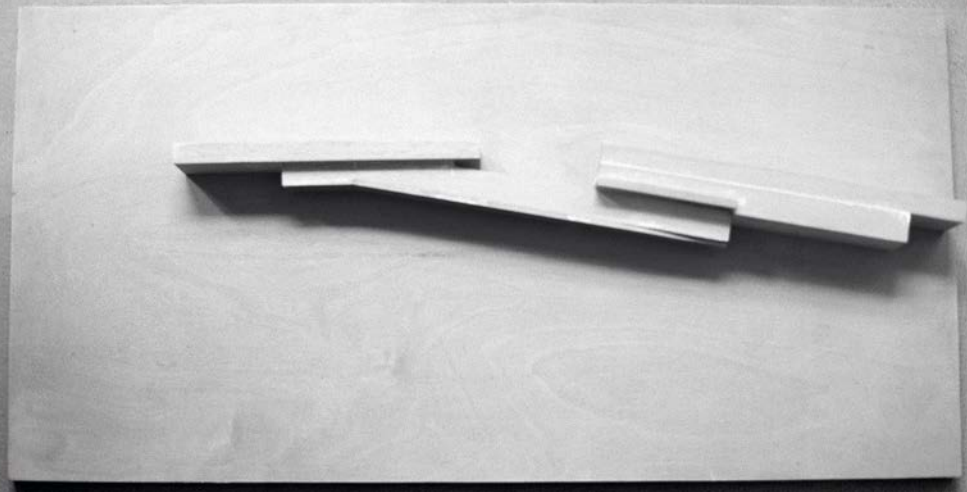
The artistic work of Shirana Shahbazi has been described and reviewed extensively by international critics. Her works are exhibited worldwide in museums, galleries and at biennials. The photographs of the Iranian-born artist combine in poetic and precise ways subjective intimacy, travelling experience and the reflection on identity as well as formal considerations in terms of composition, subject and technique. The complexity and layering of Shirana Shahbazi's work come to bear especially in the exhibitions which bring home her understanding of the pictures as a network that creates connections and stories brought to light through contrasts and harmonies. In her work, Shirana Shahbazi also seems to seek pure beauty as a dimension of which we should not be afraid and which can astonish us, for instance, when it presents itself in colourful exhibition walls or in the urban grid of a photographed city in Asia.

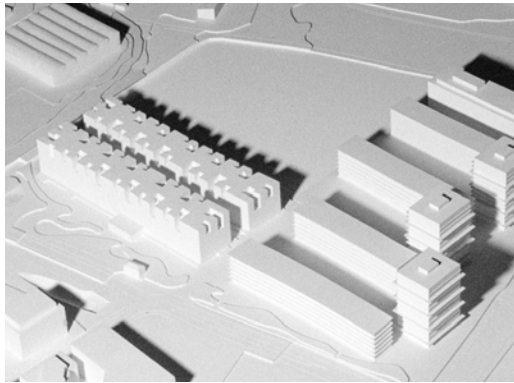
The search for individuals who are to be honoured with the Swiss Grand Art Award/Prix Meret Oppenheim is one of the most interesting and demanding tasks of the Federal Art Commission. The importance of this award is evident each and every year in the responses of the awardees, in their emotions on the stage in Basel and in the recognition by the public. The works of Marcel Meili and Markus Peter, Samuel Schellenberg and Shirana Shahbazi are irreplaceable contributions to the Swiss cultural scene; they are examples of excellence, modesty and consistency. For this we are grateful to them.

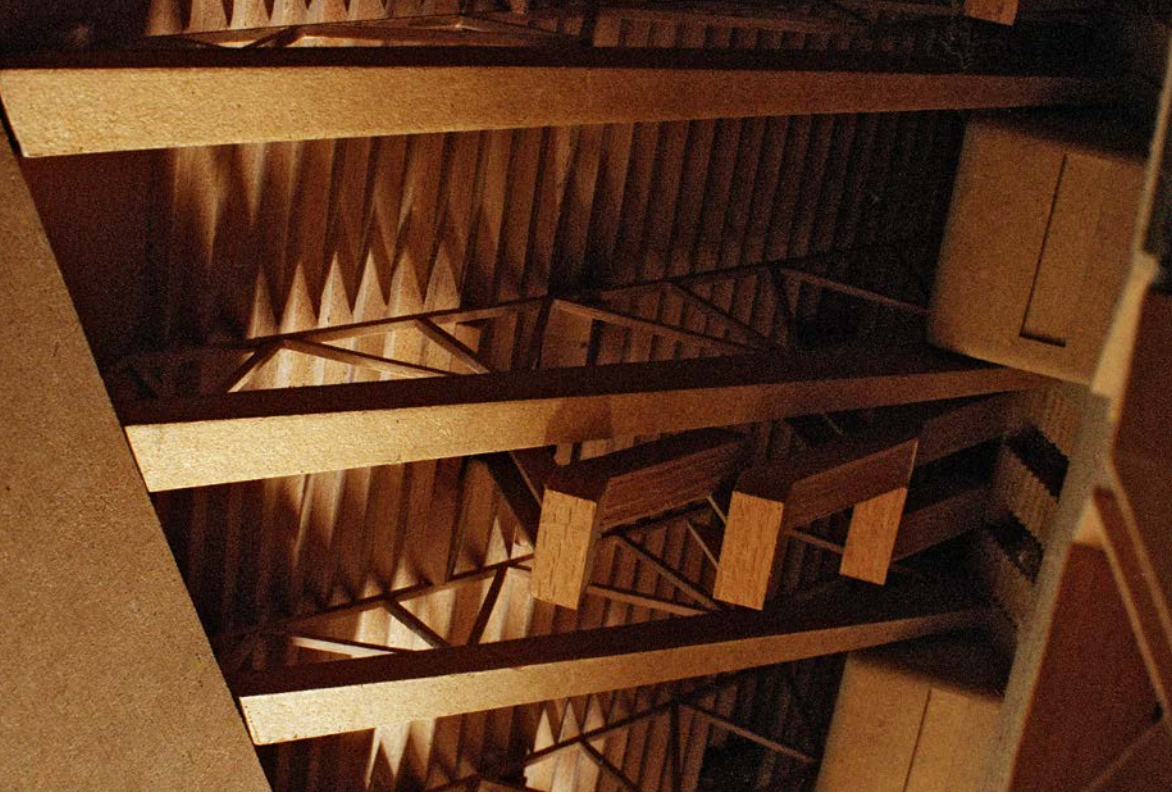
(Translated from the Italian)

Giovanni Carmine
President of the Federal Art Commission



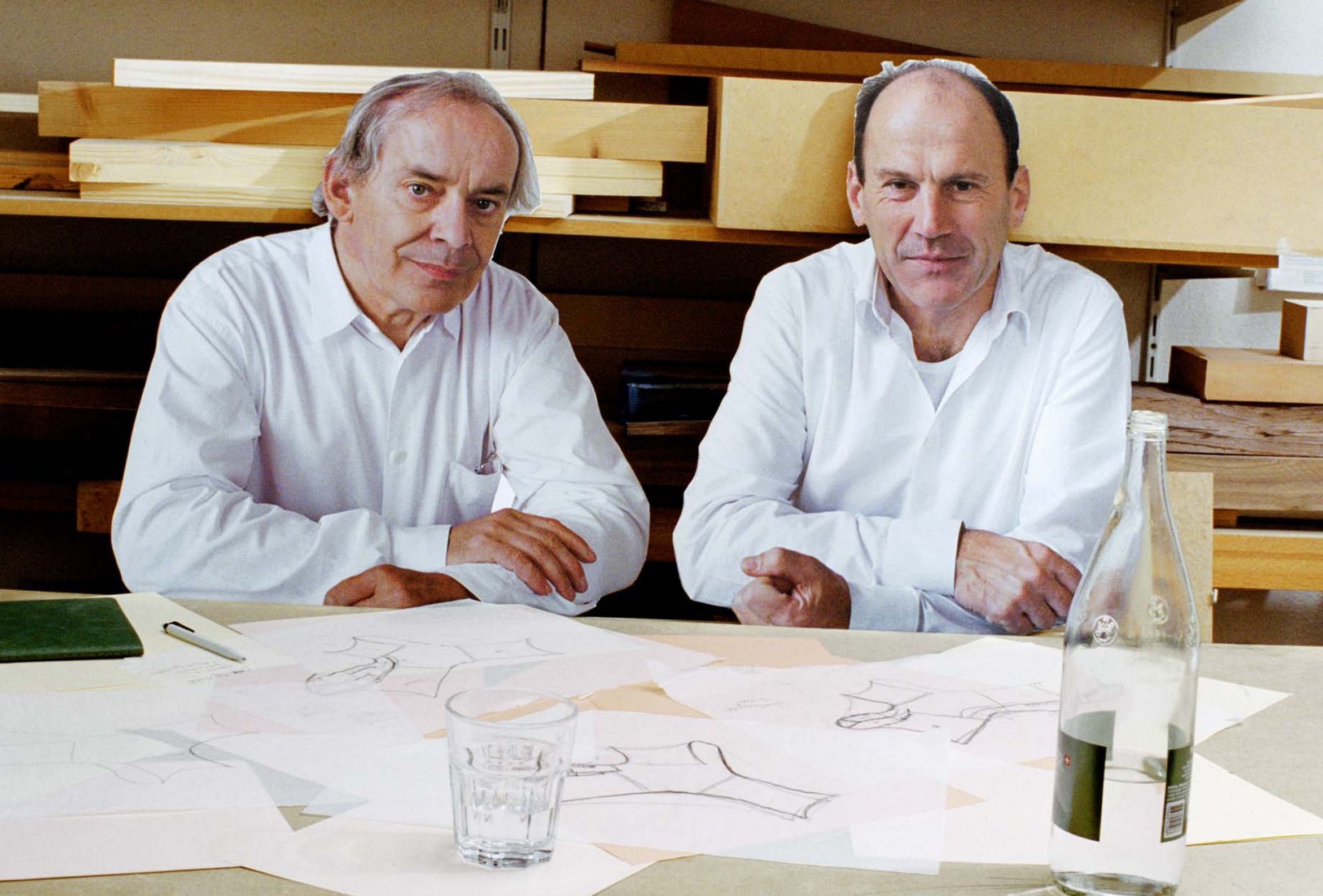


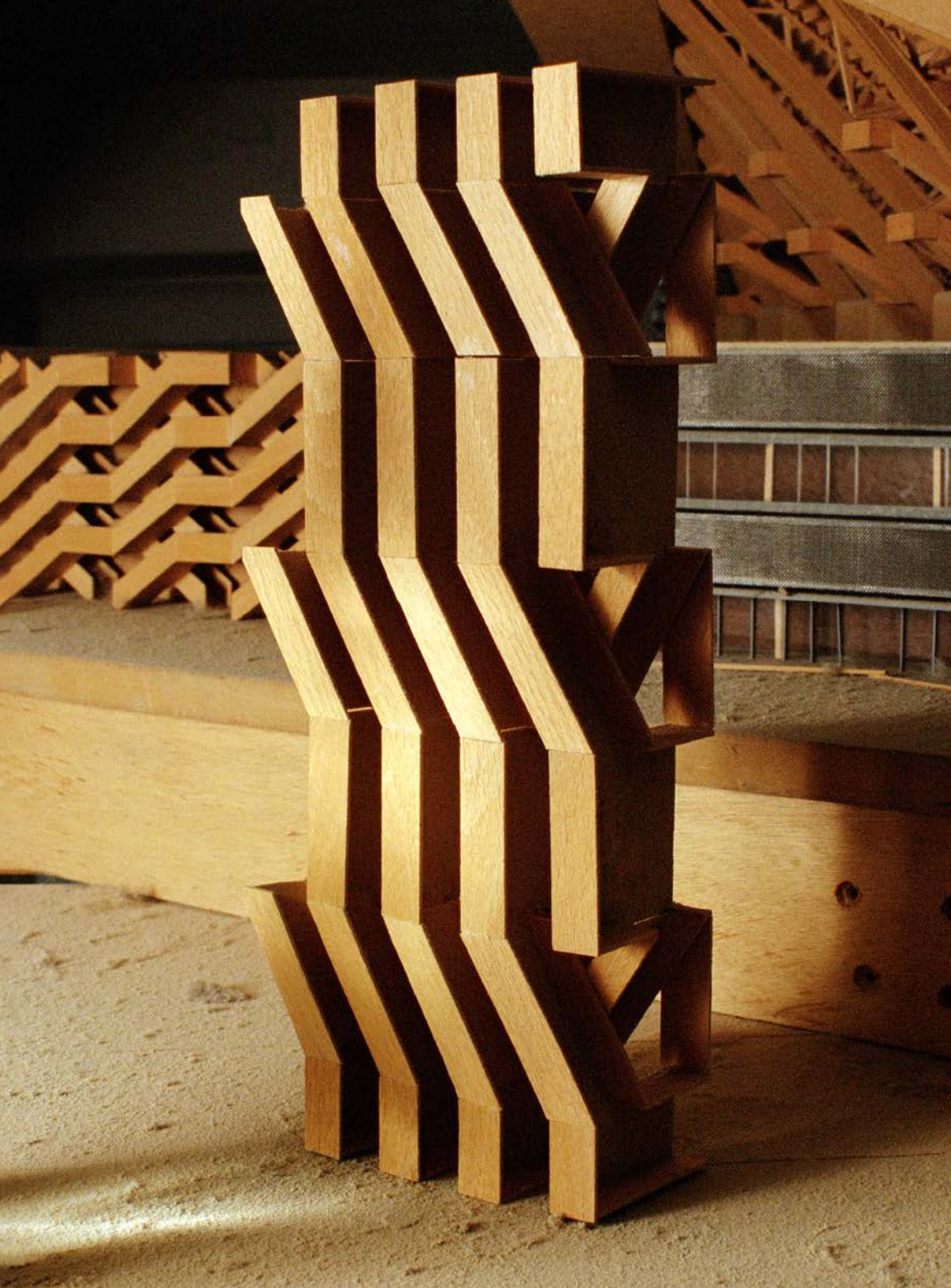












«Die Fantasie reizen»

Martin Steinmann im Gespräch mit
Marcel Meili und Markus Peter

Meili & Peter
Architekten

Seit 1987 prägen Marcel Meili und Markus Peter den architektonischen Diskurs in der Schweiz auf verschiedenen Ebenen: Sie forschen, sie schreiben, sie lehren an der ETH und sie bauen. Sie nehmen dabei Stellung zu den grundlegenden Fragen der Architektur, zu Material, Konstruktion und Form, Struktur und Raum. Dabei geht es letztlich um den «gelebten» Raum in seinen unterschiedlichen Massstäben, also auch Stadt und Territorium. Sie nehmen mit ihren Entwürfen aber auch Stellung zu den Bedingungen der heutigen Bauwirtschaft, die sie sich auf manchmal unerwartete Weise nutzbar machen. Dabei ist ihr tiefes Verständnis für Konstruktion und ihre Freude an solchen Herausforderungen ein wichtiger Motor. Ihre Entwürfe sind in diesem Sinn eigentliche Forschungen, wissenschaftlich, technisch und architektonisch. So durchdringen sich in ihrer Arbeit Denken und Handeln zu einem unauflösbaren Ganzen, das ihre Bauten – nicht nur in der Schweiz – zu einem enorm wichtigen Beitrag zur Architektur der Gegenwart macht. Dieses Gespräch entstand im Februar-März 2019, kurz vor Marcel Meilis Tod.

Auf die Gefahr hin, die Schlussfolgerung unseres Gesprächs an den Anfang zu stellen: Was ist für euch Architektur? Was macht ein Bauwerk zu gelungener Architektur?

MM Der Raum, das Material und das Licht!

Diesen grundlegenden Kategorien möchte ich in unserem Gespräch nachgehen. Nun werden architektonische Entscheidungen nicht frei getroffen und nicht *in abstracto*. Entwerfen geschieht in einem festgelegten Rahmen. Aufgabe, Ort, Auftraggeber – auch Reglemente aller Art – stellen bestimmte Bedingungen, die beim Entwerfen zusammengefasst werden müssen.

MM Die Frage nach diesem Rahmen ist entscheidend. Abgesehen davon, dass es ein Entwerfen ohne Einschränkungen nicht gibt, würde es mich schrecklich langweilen. Ich bin froh um die Bedingungen, viele von ihnen entwickeln eine entwerferische Motorik, sie reizen die Fantasie. Ein Architekt muss fähig sein, die Einschränkungen, wenn man sie so nennen will, zu filtern und auf ihre Möglichkeiten abzutasten, um Form hervorzubringen. Hans Kollhoff hat das – als Frage – so formuliert: Drängen die Bedingungen zur Form? Ihren Formcharakter zu entdecken, muss eine wesentliche Fähigkeit des Architekten sein.

MP Das setzt ein architektonisches Wissen, eine Erfahrung voraus, die erlaubt, den Bedingungen neue architektonische Möglichkeiten abzurufen, manchmal in einer Weise, die uns selbst überrascht. Eine unserer ersten Arbeiten bestand darin, in einen Gewerbebau Wohnungen einzurichten. Für Wohnungen gab es damals Konventionen, die deutlich von den 16 Metern Tiefe dieses Gewerbebaus abwichen. Heute ist eine solche Tiefe schon fast die Regel. Und er hatte eine tragende Struktur aus Stützen, deren Raster von seinem Zweck, dem Arbeiten bedingt war, nicht vom Wohnen. Beim Entwerfen aktivieren wir also Prinzipien des Skelettbaus, wo Tragen und Trennen nicht zusammenfallen müssen. Dafür gibt

es Vorläufer in der Geschichte: Der *plan libre* war die gedankliche Voraussetzung für den Umgang mit diesen Gegebenheiten. Noch extremer war die Situation im Freilager, wo die Tiefe 24 Meter beträgt. Auch hier galt es, in die Struktur Wohnungen einzupassen. Diese besteht dort aus weit auskragenden Pilzstützen. Der *plan libre* im Kopf gab uns die Freiheit, die Wände frei in den Raum zu stellen. Manchmal drängt sich ein Bezug auf und man greift auf gespeicherte Bilder zurück, um daraus neue zusammenzustellen, manchmal aber muss man eine Lösung ertasten. Man kann nicht immer auf einen Bestand von Bildern zurückgreifen.

Ich komme nochmals auf das Gewerbehaus zurück.

Es wurde gerade wegen der Tiefe der Wohnungen viel diskutiert, die die Schlagworte des Neuen Bauens, Licht, Luft, Öffnung, ausser Kraft setzen. Es gibt in den Wohnungen eine dämmerige Zone im Inneren, die eine neue Qualität bedeutet.

MM Was Markus vom Freilager sagt, galt auch hier. Entscheidend war, dass wir eine tragende Struktur vorfanden. Unsere Arbeit bestand darin, die gegebene Struktur räumlich dienstbar zu machen: die Struktur zu erhalten und den Stützen im Raum eine Bedeutung zu geben, dass sie nämlich die Türe zum Bad abschirmen.

MP Die geringe Breite der Tragachse zwang uns, einen Typ zu entwickeln, der den Wohnraum wie eine Diele mitten durch die Wohnung spannt. Die Zimmer werden dadurch in der Diagonale auseinandergerissen, eine Tag-Nacht-Trennung unter Verletzung der Diskretion aufgehoben. Dabei haben sie Schiebetüren. Diese räumliche Öffnung trägt wesentlich zu einem entspannten Raumempfinden bei.

MM Es gibt an diesen Wohnungen etwas zu lernen: Die Bewohner lieben sie, aber sie haben beträchtliche Schwierigkeiten, den grossen Raum zu möblieren. Viele von ihnen sind Freunde, aber ich habe wenige Einrichtungen gesehen, die das Potenzial der inneren Zone nutzen.

War das Erkennen ihrer räumlichen Bedeutung für euch der Grund, solche Stützen auch in Wohnungen zu

verwenden, wo die Tragstruktur von euch entworfen wurde? Ich denke an die drei grossen Wohnhäuser in Zürich-West.

MM Die Stützen dort sind mit den Worten von Bernhard Hoesli «raumdefinierende Elemente». Wir haben ihre Bedeutung an den Gewerbehäusern verstanden, die wir umgebaut haben, aber wir haben sie später nicht als Anspielung darauf verwendet, sondern weil Stützen Raum bilden können. Das ist die Erfahrung, die man an einem griechischen Tempel machen kann. Diese Wirkung hat mich sehr beschäftigt. Darum waren die Stützen in den Wohnungen von Zürich-West ein wesentliches Mittel, um die Grundrisse zu organisieren.

MP Die Stützen haben noch einen weiteren Grund, nämlich die Angst vor einer gewissen Beliebigkeit des Raums, die mit schräg gestellten Wänden verbunden scheint. Wenn die Stützen wie beim Freilager gegeben sind, ist das einfach – auch wenn es aufwendig ist, damit umzugehen. Sie haben die Stärke, die für ein Lagerhaus statisch notwendig ist. Das ist bei den Wohnhäusern in Zürich-West nicht der Fall. Wie die Pfeiler in den Hallenkirchen von Rudolf Schwarz haben wir sie stärker als notwendig dimensioniert, um ihnen eine starke körperliche Präsenz zu geben. Sie sollen den Raum zusammenhalten.

MM Es stimmt natürlich, dass die Stützen für Wohnhäuser viel zu stark dimensioniert sind. Aber es ging uns nicht um Statik. Wir haben so lange an ihren Dimensionen gearbeitet, bis sie angefangen haben, den Raum um sich zu aktivieren. Die Kraft, welche die Stützen durch ihre Dimensionen ausstrahlen, war ein wesentlicher Faktor beim Entwerfen.

Im Wohnhaus C – dem ersten – bilden die Stützen einen Raster, der innen wie aussen erkennbar ist. Das ist im Wohnhaus A und auch B nicht der Fall. Hier besteht die Tragstruktur aus Stützen und Wänden, und in jeder Wohnung gibt es nur eine Stütze. Darin sehe ich eine entscheidende Entwicklung von einer «Erklärung» der Tragstruktur hin zu etwas ganz anderem. Paradoxerweise bildet die Stütze nun die räumliche

Mitte der Wohnung. Sie sondert sich durch ihre Farbe von den Wänden ab, beide tragen, aber sie scheinen nicht derselben Regie unterworfen.

MP Das ist ein interessanter Punkt. Die Wirkung dieser Stütze entsteht durch die Isolierung und Betonung von Tragen und Lasten als dem grundlegenden tektonischen Sachverhalt. Ihre räumliche Präsenz geht einher mit der Absenz der Struktur als Ganzes. Das bringt mich zu einem Vergleich mit der Skelettbauweise, die Mies van der Rohe in seinem Wohnhaus in Stuttgart-Weissenhof verwendet hat. In einer von ihm und Lilly Reich eingerichteten Wohnung demonstriert er eine freie Teilung der Fläche mit Sperrholzwänden. Allerdings schafft er damit keine «normalen» Wohnungen mit zwei Schlafzimmern. Der freie Grundriss scheint räumlichen Luxus zur Folge zu haben.

Bei Mies van der Rohe, etwa im Deutschen Pavillon in Barcelona, sind die Stützen nicht raumbildend. Sie sind schlank, kreuzförmig und mit verchromtem Blech ummantelt, sodass sie immateriell wirken. Bei euch sind sie hingegen sehr materiell. Ihr habt schon früher, im Haus Rüegg, Stützen als raumbildende Elemente eingesetzt, massive Stützen aus rotem Stein. Ich vermute, dass ihre Dimensionen schon hier statisch nicht notwendig sind.

MM Die Stützen haben durchaus eine syntaktische Rolle, sie tragen die «Kiste» des Obergeschosses. Wir wollten die verlangte räumliche Offenheit nicht mit viel Glas ausdrücken, sondern mit sieben schweren Pfeilern aus Stein, die sich zwischen Boden und Obergeschoss stemmen, wie in einer Säulenhalle. So wird die Grenze des Wohnraums weniger durch die Fenster fixiert als durch diese Pfeiler und durch die Flächen von Boden und Decke.

MP Die Artikulation folgt Paul Valéry's Beschreibung des griechischen Tempels: «Fürs Auge bestimmte Partien – Visuelle Strukturen. Deutlich gesonderte Zuweisungen.» Technologisch war es ein Risiko, das Obergeschoss auf steinernen Pfeiler zu lagern. Es wäre natürlich möglich

gewesen, Stützen aus Beton zu verwenden, aber sie hätten sich visuell mit der «Kiste» verbunden. Die Artikulation von Tragen und Lasten wäre nicht gegeben. Uns hat aber auch das Material gereizt: Pfeiler aus Stein, die wirklich tragen, sind ungewöhnlich. Und sie waren technologisch eine Herausforderung, da die Pfeiler ausschliesslich zur Aufnahme von Druckkräften auszulegen waren. Die Ingenieure mögen Stein nicht, er ist nicht homogen und erfordert darum höhere Sicherheitszuschläge.

Bedeutete es für euch eine technische, aber auch formale Herausforderung, wenn es keine fertigen Lösungen gibt? Ihr habt auch schon vorgespannte Scheiben aus Stein verwendet.

MP Ein Material einzusetzen, das sich nur zur Aufnahme von Druckkräften eignet wie der Stein, erzwingt neue konstruktive Kombinationen wie etwa eine Vorspannung, um Zugkräfte einzuführen, oder aber die Auflösung von Verbindungen. Bei den Pfeilern im Haus Rüegg mussten wir elastische Lager ausbilden, damit nur vertikale Lasten auf sie einwirken.

MM Ein emblematisches Projekt für die Frage nach neuen konstruktiven Lösungen ist die Brücke in Murau. Und für noch etwas ist sie das, nämlich für die Zusammenarbeit von Architekt und Ingenieur. Der Entwurf ist entstanden aus dem Überlagern des Wissens von Architekt und Ingenieur. Jürg Conzett hatte einen Vierendeelträger vorgeschlagen, dessen vertikalen Verbindungen mit dem mächtigen Ober- und Untergurt als geschosshohe Scheiben ausgebildet waren. Unser Beitrag bestand darin, diese Scheiben, welche die Bewegungen aufnehmen, gegeneinander zu versetzen. Damit konnten wir sie im Raum verspannen. Aber es war ganz klar eine ingenieurmässige Lösung.

Auch mit einem guten Einfühlungsvermögen in die Wirkung von Kräften ist die Brücke nicht verständlich.

MP Das Beispiel zeigt, dass man viel wissen muss, um einem Material eine neue Form abzurufen. Blosser Einfühlung reicht nicht, um einen einfeldrigen Vierendeel-

träger zu verstehen, man versteht nicht, oder nicht gleich, was trägt. Trotzdem bedeutet der riesige Fenster- raum in der Mitte der Brücke eine elementare Erfahrung. Im Fall dieser Brücke bestand die Neuerung darin, die Technologie der Vorspannung auf grosse Konstruk- tionen aus Brettschichtholz zu übertragen.

MM Die Leistung von Jürg Conzett war generativ. Man sieht bei ihm etwas Wichtiges: In der Zusammen- arbeit der Disziplinen ist man als Architekt nur erfolgreich, wenn man sich in die Arbeit des Ingenieurs hinein- denken kann; man muss einen Teil seiner Arbeit für sich beanspruchen: als Wissen. Das gilt auch umgekehrt. Conzett schlug zuerst einen mittigen Fachwerkträger vor. Die vier Bewegungen, die auf der Brücke zusammen- kommen, schliessen einen solchen Fachwerkträger eigentlich aus, weil er einen Wechsel von der einen zur anderen Seite behindern würde. Auf unsere Kritik hin brachte er an einem Sonntag, am Küchentisch, den Vorschlag mit diesem Vierendeelträger. Es gibt darin noch andere konstruktive Delikatessen, die hier aber zu weit führen.

MP Bei unserer Arbeit folgen wir keinesfalls der Figur des Bricoleurs, der mit dem auskommt, was er zur Hand hat, oder der, wie Claude Lévi-Strauss schreibt, mit einer begrenzten Anzahl von Mitteln operiert, die in keinem Zusammenhang mit seinem Projekt stehen. Ich sehe in Conzett eher einen Virtuosen, der schnell und intuitiv arbeitet und aus dessen Abweichen und Abschweifen von bekannten, berechenbaren Lösungen sich Momente ergeben, die selber die Findung von Form bewirken.

MM Ich denke, dass wesentliche Spielräume für unsere Arbeit im Bereich der Konstruktion liegen. Mit Inge- nieuren, die zuhören, tun sich oft weite Arbeitsfelder und mehr noch Forschungsfelder auf. Ich halte die tragende Struktur für eines der wichtigsten davon. Dabei spielen neue Arten von Material und Materialbear- beitung eine bedeutsame Rolle.

Welche Rolle spielte dabei die Form? Es geht ja nicht nur um konstruktive Richtigkeit, sondern auch um das

Bild, das sich daraus ergibt. Nehmen wir die Perron- dächer, die den Hauptbahnhof Zürich seitlich begrenzen. Ich hatte anfänglich kritisiert, dass die schweren schrägen Stützen nichts als einen Lattenrost tragen, und nicht einmal das, sondern darin verschwinden, ohne dass man sieht, was sie tragen. Ich habe meine Meinung unter- dessen geändert: Wichtiger als die Tektonik ist die Geste oder, mit Rudolf Arnheim gesprochen, das Muster anschaulicher Kräfte, das die Stützen und Flächen bilden.

MP Dieses Projekt haben wir zusammen mit Axel Fickert und Kaschka Knapkiewicz entwickelt. Die Hohlkörper- stützen aus Beton tragen eine Stahlkonstruktion, die von dem durchlaufenden hölzernen Rost abgedeckt wird. Dabei war die Frage tatsächlich: kann man die Stützen in diesem Rost einfach verschwinden lassen? Sie stellt sich bei jeder abgehängten Decke und betrifft die Arti- kulation. Wir haben den hölzernen Rost eingeführt, weil wir realisiert haben, dass die Dächer als homogene Flächen wirken müssen, die alles dahinter zusammenfassen. Sie steigen gegen den Rand hin an und die schrägen Stützen stellen sich ihrer Bewegung entgegen, sodass die anschaulichen Kräfte in ein spannungsvolles Gleich- gewicht kommen.

MM Ich halte die Perrondächer für eine unserer besseren Arbeiten. Die Auskragung versammelt die vielen Dinge, die auf den Perrons herumstehen. Das war die Entwurfs- idee. Es hat mit der Höhe zu tun.

MP Damit wird ein städtischer Massstab eingeführt ...

MM ... und die Stadt wird in den Bahnhof hineingezogen.

Wir sind dabei, über die Struktur als Träger von Ausdruck zu sprechen. Ihr bildet sie oft so aus, dass sie als Geste wirkt, wie eben bei den Perrondächern.

MP Beim neuen Firmensitz der Schokoladenfabrik Max Felchlin in Ibach SZ spielt die bewegte, japanisch wirkende Dachstruktur eine vergleichbare Rolle. Ohne in Gestaltismus zu verfallen bleibt für uns eine elemen- tare Voraussetzung der Form, dass sie als Ganzes erfasst

werden kann, als Gestalt. Dieses Verhältnis der Teile zum Ganzen, das sie bilden, zeigt sich hier besonders im Inneren. Das Dach der Räume im obersten Geschoss – Demonstrations- und Gemeinschaftsräume – wird durch eine zeltförmige Konstruktion aus Holz gebildet, in die Oberlichter eingefügt sind. Der weit gespannte Dachstuhl aus überlagerten Fach- und Sprengwerken ist nur an den Ecken abgestützt, um einen unverstellten Blick in die Berge zu gewähren. Für die Wirkung der Räume war entscheidend, dass seine Struktur sichtbar bleibt. Darum befreiten wir ihn von allem, was ein Dach heute aufnehmen muss. Das war eine prägende Erfahrung: Erst das Herauslösen der Struktur aus diesen Schichten erzeugte die Evidenz ihrer Teile in dem fragilen Ganzen. Die Struktur eines Bauwerks ist beim Entwerfen einer der umkämpften Punkte. Damit eine architektonische Aussage zu machen, ist wirtschaftlich oft schwierig.

MM Es gibt von uns kein Projekt, das die Struktur so nachdrücklich freispielt wie es etwa Christian Kerez macht. Die elaborierteste Struktur in unserer Arbeit hat das Hyatt-Hotel, aber sie ist nicht zu Form gemacht. Es ist die Struktur eines Kartenhauses, wie es das *House of Cards* von Charles und Ray Eames ist. Die tragenden Scheiben sind alternierend aufeinandergestellt und spielen so die Geschosse frei.

Ihr sagt, dass die statische Struktur beim Hyatt-Hotel in der räumlichen Struktur aufgehoben ist und allgemeiner in der Ganzheit des Bauwerks. Das führt zu einer nächsten Frage, nämlich: Wie weit sollen die verschiedenen Bedingungen beim Bauen explizite Form werden?

MM Wir neigen nicht dazu, diese Bedingungen an einem Bauwerk zu erklären, wir sehen den Entwurf auch nicht als Kommentar seiner eigenen Entstehung. Jedes Bauwerk ist in Bedingungen eingespannt, Bauplatz, Geld, Baugesetz ... Sie vorzuzeigen wie Wundmale ist uns fremd.

Wäre es also eine Definition von gelungener Architektur, dass sie die teils widersprüchlichen Bedingungen des Bauens in der Form so zur Deckung bringt, dass keine von ihnen heraussteht wie ein «loser Faden»?

MM Wir versuchen, Bedingungen entwerferisch fruchtbar zu machen. Das ist der Anspruch, den wir von Anfang an hatten. Dabei bleibt der Raum der Ausgangspunkt unserer Arbeit. Wenn ich es mir überlege, gibt es doch ein Projekt, wo die Bedingungen in überraschender Form sichtbar werden: das Klanghaus in Wildhaus, ein Haus für die sogenannte Oberton-Volksmusik. Der Aufgabe waren genau gefasste funktionale Anforderungen unterlegt, sie betreffen die Entfaltung des Tons im Raum. Im Grunde haben wir nichts anderes gemacht, als diese Anforderungen so ernst zu nehmen wie Hugo Häring die Kühe in seinem Stall auf dem Gut Garkau. Der Raum «muss» so sein, wie er ist. Man kann also sagen, dass die Architektur diese Bedingung «erklärt». Dabei waren die Bedingungen präzise gefasst, die Leute, die das Klanghaus bauen, wussten genau, was sie klanglich wollen. Das war für uns eine grossartige Gelegenheit, mit dem Raum, den wir entwarfen, den geforderten Klang zu erarbeiten. Ob uns das gelungen ist, zeigt sich, wenn das Klanghaus einmal steht.

Die Verwirklichung von technischen und – unausgesprochen – wirtschaftlichen Bedingungen ist das eine, das andere ist die Form, die sich dabei ergibt, oder genauer die Wirkung, welche die Architektur über den unmittelbaren Zweck hinaus hat: als Form. Worin besteht diese Wirkung? In Gesprächen mit euch ist mehr als einmal die Rede von einer «Architektur, die mich berührt».

MM Architektur bleibt eine *machine à émouvoir*. Für uns war das schon immer elementar: dass Architektur imstande ist, Emotionen zu wecken. Räume können das: Durch die Bewegung, die sie suggerieren, wecken sie Emotionen und fassen diese. Wie sie das tun, ist schwer zu sagen. Sicher sind eng und weit, gross und klein, hoch und niedrig Eigenschaften, die emotionale Wirkungen haben. Und sicher haben Räume mit solchen Eigenschaften unterschiedliche Wirkungen.

MP Wenn man annimmt, dass das so ist und dass der Kern der Architektur darin besteht, Emotionen zu wecken, so fragt sich, wie man solche Wirkungen entwerfen kann. Unsere Annäherung besteht darin, dass wir sehr viele

Modelle bauen. Wir entwickeln ein Projekt nicht mit Renderings, sondern mit Modellen, an denen wir die Wirkung unserer Räume kontrollieren können – soweit das möglich ist. Allerdings bleibt vieles unsicher, denn die Wirkung kennt man erst im Massstab 1:1. Wenn das Material und das Licht auf einen wirken, wenn man den Raum körperlich erlebt. Das Hyatt-Hotel bedeutete in dieser Hinsicht eine Grenze. Die dreigeschossige Hotelhalle war hart umkämpft. Sie entspricht der Tradition solcher Räume. Die Leute von Hyatt versuchten, ihre räumliche Spannung zu streichen. Dabei ist sie ganz wesentlich für die Stimmung einer Hotelhalle, die das komplexe räumliche Gefüge ordnet, das ein Hotel ist. An dieser Halle entzündete sich eine erste Auseinandersetzung mit der Wirkung von Räumen, die sofort übergriff auf die Verantwortung für deren Bekleidung. Diese Verantwortung wurde uns entzogen. Die Räume, wie sie nun sind, mit einer Bekleidung, die nicht in Erinnerung bleibt, zeigen schlagend: Die räumliche Erfahrung, das, was an einem Raum berührt, hängt stark von seiner Materialität ab.

Ihr habt eingangs Architektur als Raum, Material und Licht definiert. Damit sagt ihr, dass Raum nicht abstrakt ist. Auch in einem Modell ist er das nicht – in der Vorstellung muss der Karton durch ein Material oder eine Farbe konkretisiert werden, so gut es geht. Die Eigenschaften seiner Grenzen arbeiten für oder gegen den Raum. Le Corbusier hat sich um 1920 eingehend mit der Wirkung von Farben beschäftigt. *Le bleu fruit* schreibt er etwa und streicht später in der Villa Savoye die Wand am Ende des Wohnraums hellblau.

MM Ein Beispiel bietet der breite Gang im Seminargebäude der Swiss Re. Ohne die Materialisierung würde er nicht die starken Emotionen wecken, die er tatsächlich weckt, wie wir wissen. Struktur, Material und Licht wirken zusammen. Für mich ist das ein Raum, der vieles erfüllt, von dem ich träume: Er schafft Bedingungen, denen man emotional ausgesetzt ist. Die Stützen aus Beton bilden eine Folge, die zeigt, dass tragende Elemente durch ihre Form die Wahrnehmung von Raum verändern. Bildlich gesprochen

kann man mit Spannungen malen wie mit Farben und damit eine räumliche Wirkung erzielen. Die Stützen sind tief, eigentlich Schotten, und schaffen so eine Beziehung zum Park. Sie bilden eine Zone zwischen innen und aussen.

MP Die Frage, die wir uns immer wieder stellen: Wodurch wirkt ein Raum? Durch die Materialien? Durch die Dimensionen? Durch die Proportionen?

Welches sind die theoretischen Grundlagen, die euch erlauben, in dieser Frage Entscheidungen zu treffen?

MM Die Erfahrung ist eine Möglichkeit, oder genauer die Einfühlung. Es ist so: Man versteht die Wirkung von Bauwerken, wenn man versucht, sich in ihre Form einzufühlen.

Habt ihr euch beispielsweise mit Theodor Lipps beschäftigt, der in seiner *Grundlegung der Ästhetik* eine Einfühlungstheorie entwickelt?

MP Einfühlung versucht eine «innerliche» Aneignung der räumlichen Wirkungen und tektonischen Kräfte. Nun ja, ich beziehe mich lieber auf eine Stelle bei Gottfried Semper, wo er über Stein schreibt, über den Kontrast von rau und glatt und über die Steigerung der Wirkung durch den Kontrast. Wenn man vor seinem Haus Fierz steht und die Fassade betrachtet, wecken die riesigen, derben Steine, die den Sockel bilden, starke Emotionen. Die Höcker sind kaum bearbeitet. Die Emotionen werden durch ihren Kontrast zu den glatten Steinen der Wand darüber noch verstärkt. Der Kontrast ist ein Mittel, das uns sehr interessiert. Wir haben beim Haus Rüegg lange daran gedacht, als Stützen sechseckige Basaltsäulen zu verwenden, wegen der Spannungen, die dieses rohe Material als Kontrast zum Beton schafft. Es gibt mittelalterliche Kirchen, die solche Basaltsäulen haben. Sie bedeuten eine Erfahrung des Rohen. Solche Erfahrungen interessieren uns sehr. Sie zu studieren ist Teil unserer Lust am Entdecken von Wirkungen, die man mit Material erreichen kann.

Ihr habt eben von Semper und vom Haus Fierz gesprochen. Das bringt mich zur Frage nach der Bedeutung von Geschichte für das Entwerfen.

MP Geschichte muss man sich aneignen. Jede Generation muss ihren eigenen Blick darauf richten, um sie fruchtbar zu machen. Geschichte ist nicht für jede Generation in gleicher Weise brauchbar.

MM Es bedeutet eine grundsätzliche Erkenntnis, dass man beim Entwerfen nicht bei null anfängt. Mit jedem Strich arbeiten wir, bewusst oder unbewusst, historische Erfahrungen in unseren Entwurf ein. Wenn es bewusst geschieht, ist die Geschichte – wie auch die Theorie – in der Lage, die Entwurfssfelder zu strukturieren. Ohne ein klares theoretisches Verständnis der Eigenschaften der Architektur lassen sich die Bewegungsräume, die uns unter den Bedingungen eines Projekts zur Verfügung stehen, nicht ausnutzen. Es gibt eine enorme Menge von Bauwerken, an denen man Erfahrungen macht, die für das Entwerfen fruchtbar sein können. Für uns sind das etwa die Bauten von Carlo Mollino. Dabei ist entscheidend, dass wir in einem Feld operieren, aus dem wir nicht flüchten können. Viele Erfahrungen sind schon gemacht, es gibt viele Dispositive mit denen wir arbeiten können.

Was ist für euch wichtig an Mollino?

MM In seinen Bauten kommt eine Fähigkeit zu spontanen, nicht von Regeln geleiteten Entscheidungen zum Ausdruck, die mich manchmal neidisch macht. Ganz in einer romantischen Tradition sucht Mollino «die gebrechliche Schönheit jenseits eines intellektualistischen Programms». Er entdeckte diese Spur etwa im skurrilen Konstruktivismus von Alessandro Antonellis Mole oder in Gabriele D'Annunzios Villa Capponcina und nicht zuletzt in Le Corbusiers Salon von Charles de Beistegui.

MP Für uns war es nicht möglich, an die Schweizer Moderne anzuknüpfen; sie galt als die Domäne der vorhergehenden Generation. Darum hat uns die häretische Tradition mehr interessiert. Sie gehört ebenso zu den elementaren Erfahrungen des 20. Jahrhunderts. Diese Tradition ist nach dem Zweiten Weltkrieg in Italien in grosser Breite aufgebrochen. Die modernen Lebensweisen und ihre polygonalen Raumformen faszinieren uns als eine Kultur, die nicht mehr hoffte, in einem modernen Stil einen Halt

zu finden. Auch in Deutschland haben wir uns mit den Häretikern beschäftigt, etwa Hans Scharoun. Die wichtige Erkenntnis war, dass die Architektur ein viel breiteres Spektrum an Möglichkeiten des Ausdrucks bietet als die Moderne, die man uns in der Schule vermittelt hat.

MM Das ist eine kultursoziologische Frage. Es gibt in der Schweiz eine fast genetische Moderne. An sie hat man uns herangeführt. Im Zusammenhang mit Aldo Rossi bedeutete das eine grundlegende Erfahrung: dass man ohne geschichtliches Bewusstsein keine Beziehung zum eigenen entwerferischen Umfeld entwickeln kann.

MP Das war die eine Seite: die Auseinandersetzung mit dem Material, das uns die Architektur des 20. Jahrhunderts geliefert hat. Die andere Seite betrifft das Material der «Architektur ohne Architekt», das sich im kollektiven Gedächtnis abgelagert hat, etwa die Baubaracken auf der Grimsel, die auch Rossi inspiriert haben. Dieses anonyme Material haben wir anders rezipiert als die Analoge Architektur. Aber es ging auch uns darum, den Sprachverlust der späten Moderne zu reflektieren, um für das Entwerfen bestimmte Ausdrucksformen zurückzugewinnen.

Diese Architektur bedeutet eine Kritik an der Moderne der Bauwirtschaft.

MM Sie hat viel zu tun mit der Ausbildung an der ETH damals, die von den Vertretern einer späten Moderne beherrscht war. An ihnen haben wir uns abgearbeitet.

Ihr habt gesagt, dass ihr mit «Gewöhnlichkeit» anders umgeht als die Analoge Architektur, die sie romantisiert. Was bedeutet sie für euch?

MM Es geht uns nicht um das Bild ...

MP ... sondern um die Resonanz des anonymen Materials. Das gilt zwar auch für die Analoge Architektur, dort wird es aber ästhetisiert. Wir denken, dass es eine «anästhetische» Haltung braucht, die dieses Material nicht sogleich in Bilder verwandelt. Seine Weigerung zu sprechen muss so lange als möglich gewahrt werden. Wie geschieht das?

Wie kann man verhindern, dass sein Schweigen doch zum Bild wird? Man kann es, indem man Gewöhnlichkeit anders versteht. Ich denke dabei an Ingenieurbauten der 1920er Jahre, an Werner Lindners Buch mit diesem Titel. Die Fotografien in diesem Buch machen eine kollektive Vorstellung vom 20. Jahrhundert anschaulich. Auch in dieser Hinsicht kann man von Mollinos Bauten sehr viel lernen. Seine Casa Capriata – ein vorgefertigtes Ferienhaus in den Bergen – greift nicht nur die Urhütte von Marc-Antoine Laugier auf, sondern auch das A-Frame-Haus als Traum vom Leben in der Natur, wie ihn die Ferienhausindustrie in Amerika ausmalt. Aber auch die Casa Capriata bedient sich in ihren Motiven aus einem solchen Katalog von Bildern oder besser Klischees.

MM Deine Frage kann man auch in einer anderen Weise beantworten: Die Beschäftigung mit der gewöhnlichen Architektur war der Versuch, unsere Lebenswelt zu erobern. In welchem Feld arbeiten wir denn? Wir fanden es so schweizerisch und so bieder, dass es uns gerade deswegen interessiert hat.

Ihr habt einmal gesagt: «Gewöhnlichkeit ist eine Kategorie, mit der wir unsere Entwurfssfelder vereinfachen, um uns vor dem Lärm der Form zu schützen.»

MM Das widerspricht dem eben Gesagten nicht. Es bedeutet, dass man die Form von einer vorgegebenen Ausdruckhaftigkeit befreit. Das Projekt für die Universität Zürich zum Beispiel hat mehr mit Industriearchitektur zu tun als mit der Aufgabe. Es war der Versuch, an eine sehr gewöhnliche Welt anzuknüpfen, allerdings in einer expliziten Weise, die wir inzwischen überwunden haben.

Das Buch von Lindner über Industriebau oder eben dieses Projekt referieren auf die *esthétique de l'ingénieur*, die Ästhetik des Ingenieurs als eines «edlen Wilden».

MP Entgegen der These von Sigfried Giedion, dass die Konstruktion das Unterbewusstsein der kommenden Form darstelle, erkennt Boris Groys den Zwang der Kunst zur Innovation. Um neues Material zu gewinnen, welches das alte, verbrauchte ersetzt, wertet sie immer wieder

das Profane auf. Diesem Vorgang unterliegt auch die Architektur. Eine solche Erneuerung aus dem gewöhnlichen Bauen begleitet die Architektur seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Es geht darum, aus dem «blossen Bauen» Stoff für eine neue Sprachlichkeit zu gewinnen. Uns geht es aber noch um etwas anderes, nämlich zu verhindern, dass sich die Form verselbständigt. Darum versuchen wir, unsere Entwurfssfelder breit anzulegen und sie nicht zu viel zu wiederholen. Das gehört mit zu unserer Strategie: durch neue Forschungsfelder neue Bedingungen für das Entwerfen zu gewinnen. Diese Frage ist für uns zentral.

Das hängt mit etwas zusammen, das wir vorher besprochen haben: die vielfältigen Bedingungen zu dem fragilen Ganzen von Material, Raum und Licht zusammenzuführen, in dem sie selbstverständlich werden.

MM Dieses Ganze herzustellen ist Forschung. Sie ist mit Absichten verbunden und muss bei jedem Entwurf neu gesucht werden, weil die Bedingungen, die man zusammenführen muss, jedes Mal andere sind. Die Frage, wie sie zu einer Ganzheit werden, bewegt uns.

MP Wir reden hier vom Kampf «mit» technischen, wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und anderen Bedingungen. Es gibt aber auch den Kampf «um» diese Bedingungen. Es gibt eine Welt, in der uns die Ausführungsplanung entzogen wird, das ändert die Sache entscheidend. In der Schweiz sind wir in dieser Hinsicht noch privilegiert, das haben wir beim Hyatt-Hotel gemerkt. In den Hallen der Architekturschulen stösst man auf Schritt und Tritt auf die Frage: Was ist Architektur? Forderungen nach einer Definition, was Architektur denn sei, vergessen eines: Die Einheit, die wir beanspruchen, zerfällt in Wirklichkeit in unterschiedliche Bereiche, die unterschiedliche Ausbildungen zur Folge haben, und oft auch getrennte Auftragsverhältnisse. Das wird von vielen nicht verstanden. Im Gegensatz dazu denke ich, dass wir das Terrain der Architektur in seiner ganzen Breite beanspruchen müssen. Wir müssen uns einmischen, schon bei der Definition der Aufgabe.

MM Einmischen bedeutet als Erstes, gewissen Bedingungen nicht zu glauben, die uns gestellt werden.

Marcel Meili
 1953 geboren in Küsnacht
 1973–1980 Studium der Architektur an der ETH Zürich
 1980–1982 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur ETH
 1982–1987 Arbeit als Architekt in verschiedenen Arbeitsgemeinschaften
 seit 1987 Eigenes Büro zusammen mit Markus Peter in Zürich
 1988–1990 Dozent an der Höheren Schule für Gestaltung Zürich
 1990–1991 Dozent an der Graduate School of Design der Harvard University in Cambridge USA
 1993–1995 Dozent für Entwurf an der ETH Zürich
 1999–2015 Professor für Architektur am Studio Basel, Institut für die Stadt der Gegenwart, ETH Zürich
 2015–2018 Professor für Architektur an der ETH Zürich
 Lebte bis zu seinem Tod im März 2019 in Zürich

Markus Peter
 1957 geboren in Zürich, Lehre als Tiefbauzeichner
 1980–1981 Studium an der FU Berlin, Abteilung Philosophie
 1981–1984 Studium der Architektur an der HTL Winterthur
 seit 1987 eigenes Büro zusammen mit Marcel Meili in Zürich
 1993–1995 Dozent für Entwurf an der ETH Zürich
 seit 2002 Professor für Entwurf und Konstruktion an der ETH Zürich
 2018 Gründung des Büros Meili Peter Partner
 Lebt in Zürich

Ausgewählte Werke
 1990–1999 Schweizerische Hochschule für die Holzwirtschaft, Biel
 1993–2004 Hotel Park Hyatt, Zürich
 1993–1995 Steg über die Mur, Murau A
 1994–1997 Wohn- und Ateliiergebäude, Umbau eines Gewerbehause, Zürich
 1995–2007 Sanierung der Siedlung «Göhnerswil», Volketswil ZH
 1995–1997 Perrondächer Hauptbahnhof Zürich, mit Fickert & Knappkiewicz
 1995–2000 Center für Global Dialogue (Swiss Re), Rüslikon ZH
 1999–2002 Kino und Wohngebäude Riffraff 3+4, Zürich

2000–2008 Fussballstadion Zürich (nach Abstimmung aufgegeben)
 2004–2009 Centro Helvetia, Mailand
 2005–2009 Wohngebäude City West, Zürich
 Seit 2006 Wohngebäude Hofstatt, München
 2008–2016 Wohngebäude Freilager, Umbau eines Lagerhauses, Zürich
 2009–2014 Wohnhochhaus, City West, Zürich
 2009–2015 Sprengel Museum, Hannover
 2014–2019 Firmensitz Felchlin AG, Ibach SZ
 Verschiedene Veröffentlichungen, darunter Marcel Meili, Markus Peter 1987–2008, Scheidegger & Spiess, Zürich 2008

Martin Steinmann
 1942 geboren in Zürich
 1961–1967 Studium der Architektur an der ETH Zürich
 1967–1968 Arbeit als Architekt bei Ernst Giseler
 1968–1978 Assistent von Prof. Adolf Max Vogt und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur ETH, Leiter des CIAM Archivs, 1978 Promotion
 1979 Dozent am MIT in Cambridge USA
 1981–1986 Unterricht an verschiedenen Architekturschulen, darunter an der ETH Zürich
 1980–1986 Redaktor der Zeitschrift *archithese*
 1987–2006 Professor für Architektur und Architekturtheorie an der ETH Lausanne
 2016 Prix Meret Oppenheim
 Lebt und arbeitet in Aarau

Veröffentlichung einer grossen Zahl von Texten zur Architektur des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart

“Arouse the imagination”

Martin Steinmann in conversation with Marcel Meili and Markus Peter

Meili & Peter Architekten

Since 1987, Marcel Meili and Markus Peter have shaped architectural discourse in Switzerland on multiple levels: they research, they write, they teach at the ETH, and they build. Along the way, they have raised fundamental questions of architecture with regard to material, construction and form, structure and space. Ultimately, these are questions of space lived at its various scales, and therefore also encompass the city and territory. Through their designs, they have also formulated an attitude to the condition of the contemporary building industry, and sometimes made use of its constraints in unexpected ways. An important stimulus for their work was their deep understanding of construction and the pleasure they take in its challenges. Their designs are, in this sense, actually research projects—scientific, technical and architectural. In their work, thinking and action has been welded into a single indissoluble whole that makes their buildings an enormously important contribution to contemporary architecture both in Switzerland and internationally. This conversation took place in February–March 2019, shortly before Marcel Meili’s death.

Martin Steinmann

At the risk of putting the conclusion of our conversation at the beginning: What is architecture for you? What makes a building successful as architecture?

Marcel Meili

The space, the material, and the light!

MS These are fundamental categories that I would like to pursue in our conversation. But architectural decisions are not freely made, and are not abstractions. Design takes place under constraints. Brief, site, client, and also regulations of all kind, present particular conditions that need to be brought together in the design.

MM The questioning of constraints is crucial. Apart from the fact that there is no design without restrictions, I would find complete freedom terribly boring. I am indebted to constraints; many of them improve the reflexes of designers, and they awaken the imagination. An architect has to be able to filter constraints, and tap into their potential to create form. Hans Kollhoff formulated this idea as a question: do the conditions emerge as form? To discover the formal potential of such constraints is an essential skill of the architect.

Markus Peter

This requires architectural knowledge, a level of experience that permits the constraints to bring forth new architectural possibilities, sometimes in a way that takes us by surprise. One of our first projects consisted of inserting apartments in an industrial building. At that time the 16 metre deep rooms of this building were much deeper than the conventional wisdom for designing apartments permitted. Nowadays, such depth is the rule, rather than the exception. The building also had a grid of load-bearing columns designed for a workplace, but not a residential dwelling. In the design we applied principles of skeletal engineering, in which structural supports and spatial separation do not have to coincide. There are historical precedents for this: the *plan libre* provided us with the theoretical model for how to handle these conditions. Even more extreme was the situation in the warehouse, which had a depth of 24 metres. Here again, the task was to tailor apartments to the space. The roof was supported by expansive mushroom pillars. Having the *plan libre* in mind gave us the freedom to place walls freely

about the room. Sometimes a recognisable scenario came up, and we referred back to familiar images in order to create new ones, but sometimes we had to feel our way to a solution. One cannot always fall back on a stock of images.

MS We will return to this industrial building. It was much discussed, precisely because the depth of the apartments neutralised the key-words of *Neue Bauen*: light, air, and openness. There is a dimmed zone in the centre of the apartments that presented a new quality.

MM What Markus said about the warehouse was also the case here. The crucial thing is that we were presented with a pre-existing load bearing structure. Our work lay in making this pre-existing structure spatially useful: to retain the structure and give the columns in the room a purpose, namely to screen the doors to the bathrooms.

MP The narrow spacing of the columns brought us to develop a new type that stretched the living space like a hallway through the middle of the apartment. The rooms were, as a result, pulled apart across the diagonal, the day/night division lifted in violation of the usual rules of discretion. They were equipped with sliding doors. These spatial openings made an essential contribution to the relaxed feeling of the space.

MM There is still something to learn about these apartments: the inhabitants love them, but they have considerable difficulty furnishing the large space. Many of the residents are friends, but I have seen few inhabitations that really use the potential of the inner zone.

MS Was your recognition of their spatial meaning the reason to also use such columns in apartments where you were able to design the load-bearing structure? I am thinking here of the three large apartment buildings in West Zurich.

MM In the words of Bernhard Hoesli, the columns are “space-defining elements”. We studied their importance in the commercial buildings

that we renovated, but we did not reuse them as an allusion, but rather because columns can define space. It is an experience you can have at a Greek temple. This effect is one that greatly interested me. The columns in the apartments of Zurich West were deployed as an essential means to organise the floor plans.

MP The columns have another justification, namely an aversion to a certain arbitrariness of space that the oblique walls might evoke. If the columns are already present, as in the warehouse, then the task is straightforward—even if it takes some effort to work out how to deal with them. They possess the strength that is necessary for a warehouse construction. This is not the case with the residential buildings in Zurich West. Like the pillars in the churches of Rudolf Schwarz, we over-dimensioned them, to give them a strong physical presence. They should help hold the room together.

MM Of course it is true that the columns are much too big for residential buildings. But we were not chiefly concerned with questions of engineering. We continued experimenting with their dimensions until they started energising the room around them. The power that the columns radiated through their dimensions became an essential factor in our design.

MS In apartment building C—the first one—the columns are deployed in a grid that is visible both inside and out. This is not the case in apartment building A or B. In these buildings, the load-bearing structure is made of both columns and walls, and in each apartment there is only one column. Here I see an important development from an “elucidation” of the load-bearing structure to something quite different. Paradoxically, the column now defines the centre of the apartment. It distinguishes itself from the walls through its colour. Both wall and column are load bearing structures, but they do not appear to be following the same script.

MP That is an interesting point. The effect of these columns is a result of their isolation, and the emphasis upon carrying and load as the underlying tectonic reality. Their spatial presence coincides with the absence of structure

as a totality. This brings me to a comparison with the skeletal construction that Mies van der Rohe used in his apartment house in Stuttgart-Weissenhof. In one of the apartments set up by him and Lilly Reich, he displayed a division of the space with plywood walls. In any case, he did not create a “normal” apartment with two bedrooms. The free floor plan appears to induce a luxurious sense of space.

MS With Mies van der Rohe, for example in the German Pavilion in Barcelona, the columns are not spatially determinant. They are thin, cruciform and wrapped in chromed sheet metal, so that they appear to dematerialise. But here, by contrast, they are very material. Earlier, in Haus Rüegg, you used columns as spatially determining elements, massive columns from red stone. I suspect that also here, their dimensions are excessive for the load that they bear.

MM The columns have a thoroughly syntactical role; they carry the “box” of the upper floor. We didn’t want to express the required open space with a lot of glass, but rather with seven heavy pillars from stone, that reach between the ground and the upper floor, like in a colonnaded hall. The boundaries of the living space is thereby demarcated less through the windows than through these pillars and the planes of ground and ceiling.

MP The spatial articulation follows Paul Valéry’s description of the Greek temple: “Intended for the eye—visual structures. Legibly demarcated allocations.” Technically, it was a risk to weigh the upper floor on stone pillars. It would of course have been possible to use concrete supports, but they would have visually melded with the “box”. The separate articulation of support and weight would not have been possible. We were also excited by the material: pillars of stone that are genuinely load bearing are unusual. And they were technologically a challenge, as they were solely to take compression loads. Engineers do not like stone. It is not homogenous, and therefore requires greater safety margins.

MS Is it not only a technical, but also a formal challenge, when there are no pre-packaged solutions to a problem? You’ve also used pre-stressed panels of stone.

MP Using a material that is only capable of bearing compression loads, like stone, compels new construction combinations, such as pre-stressing, in order to make it strong in tension, or—conversely—the severing of connections. We had to install the pillars in Haus Rüegg on elastic footings, in order that only vertical loads would ensue.

MM An emblematic project for the question of new constructive solutions is the bridge in Murau. And it is also emblematic for the collaboration between architect and engineer. The design is a product of the intersection of the knowledge of architect and engineer. Jürg Conzett suggested a Vierendeel truss, whose vertical connections with the strongly defined upper and lower braces created panels at the height of the pedestrian passage. Our contribution consisted in setting these panes, which absorb movement, against each other. We could thereby span them in space. But it was absolutely clear that it was an engineering solution.

MS Even with a trained eye for the effect of forces, the bridge is not easily comprehensible.

MP The example indicates that one must know a lot in order to compel material to adopt a new form. Simple intuition is not enough to understand a single-span Vierendeel truss. One does not understand, at least not immediately, what it is that carries the load. At the same time, the very large window void across the middle of the bridge produces an elementary experience. In the case of this bridge, the innovation consisted in extending the technology of pre-stressing to large constructions of laminated timber.

MM The contribution of Jürg Conzett was generative. We learned something important from him: in the collaboration of the disciplines, one is only successful as an architect if one can think one’s way into the work of

the engineer; one must assimilate a part of their work for oneself, as knowledge. That's also true vice versa. Conzett's first suggestion was a central truss girder. The four movements that come together on the bridge exclude such a truss girder, because it would impede movement from one side to the other. In response to our criticism he proposed, one Sunday at the kitchen table, the Vierendeel truss. There are other refined elements to the construction, but they go beyond the scope of this discussion.

MP In our work we do not emulate the figure of the bricoleur, who makes do with whatever they have at hand, or—as Claude Lévi-Strauss writes—works with limited means that stand in no relationship to their project. I see in Conzett, rather a virtuoso, who works quickly and intuitively, and in his departures and digressions from known solutions arise moments that can bring about the discovery of forms.

MM I think the freedom to manoeuvre in our work is to be found in construction. In collaboration with engineers who listen, new fields of work and of research emerge. I consider load-bearing structures to be one of the most important of these fields. At the same time, new materials and their associated processes also play a significant role.

MS What role does form play? This is not just a matter of being structurally correct, but there's also the image that results. Take your roof that runs along the length of the main train station in Zurich. I initially criticised it, because the heavy slanted supports carried a light wooden lattice, and not only that, but they vanished within it, without it being clear what weight they bore. In the meantime, I've changed my mind: more important than tectonics is the gesture, or, as Rudolf Arnheim would say, the pattern of visual forces that the vertical supports and the horizontal planes compose.

MP We developed that project with Axel Fickert and Kaschka Knapkiewicz. The concrete supports are hollow, and carry a steel construction that is screened by the continuous wooden grill. The question was: can one let the supports simply vanish in this lattice?

It's a question that applies to every hanging ceiling, and concerns its articulation. We introduced the wooden lattice because we realised that the ceiling must provide a homogenous surface that gathers everything behind it. They continue to rise until the edge, but the oblique supports set themselves against this movement, so that the apparent forces come into a tense balance.

MM I think the platform roofs are one of our better works. The overhang gathers many things that stood around upon the platform. That was the idea of the design. It has to do with height.

MP This introduces an urban scale...

MM ...and the city is thereby drawn into the train station.

MS We are here talking about structure as a means of expression. Your constructions often appear gestural, as in the case of the platform roofs.

MP In the case of the new headquarters of the Max Felchlin chocolate factory in Ibach in canton Schwyz, the sweeping, Japanese-looking roof structure played a comparable role. Without falling back into "Gestaltism", a prerequisite for us was that the form could be understood as a whole, as a gestalt. The relationship of the part to the whole here was particularly visible in the interior. The ceiling of the top floor—which consisted of presentation and meeting rooms—were formed from a tent shaped construction of wood, into which skylights were inserted. The wide span roof truss of layered elements is only supported at the corners, in order to permit an unobstructed view of the mountains. For the effect of the room, it was crucial that its structure remained visible. Therefore we freed it of everything that a ceiling normally contains. That was a formative experience: the liberation of the structure from these layers provided the visual evidence of its participation in a fragile totality. The structure of a building is, in design, one of the points of greatest struggle. To make an architectural statement is often financially difficult.

MM There is no project of ours in which the structure is emphatically expressed to the degree one sometimes finds in the projects of Christian Kerez. The most elaborated structure in our work was the Hyatt Hotel, but it does not determine the final form. It is the structure of a house of cards, like that of Charles and Ray Eames. The supporting walls are stacked in an alternating pattern and so they free up the floors.

MS You say that the load-bearing structure of the Hyatt Hotel is sublimated into the spatial structure, and more generally into the totality of the building. That leads me to my next question, namely: how far should the various constraints of construction be explicit in the final form?

MM We are not inclined to make all the constraints explicit in a construction. We also do not see the design as a commentary on its own process of creation. Every construction is caught in a net of constraints: of site, money, and building code... to reveal the scars is not our way.

MS So, would it be a definition of successful architecture, that it reconciles the sometimes contradictory conditions of building in such a way that none stand out as "loose threads"?

MM We attempt to make constraints fertile for design. That is the ambition that we held from the beginning. At the same time, space is the point of departure for our work. When I think about it, there is there a project in which the constraints are visible in unexpected form: the Klanghaus in Wildhaus, a house for overtone folk singing. The brief was subject to exactly formulated functional requirements that determine the unfolding of sound in the space. In the end, we did nothing more than take these requirements as seriously as Hugo Häring took the cows in their stalls in Gut Garkau. The room *must* be as it is. One could also say, that the architecture "reveals" these requirements—at the same time, they were precisely formulated. The people who commissioned the Klanghaus knew exactly the acoustics that they wanted. That

provided for us a wonderful opportunity when we designed to work towards the desired acoustics. Whether or not we succeeded will become clear once the Klanghaus is built.

MS The fulfilment of technical and—unspoken—economic conditions is one thing, the other is the form that results, or more exactly, the effect that the architecture has above and beyond its immediate purpose: as form. What does this effect consist of? In interviews, you more than once talk of an "architecture, that touches me".

MM Architecture remains a *machine à émouvoir*. For us that was already elemental: that architecture is capable of arousing emotions. Spaces can do that: through the movement that they suggest, they wake the emotions and catch them. How they do this is difficult to say. Certainly, narrow and broad, big and small, high and low are qualities that have emotional impacts. And it is certain that rooms with such qualities have varying effects.

MP If one accepts that this is so, that the core task of architecture is to arouse emotions, one wonders how one can intentionally design for such effects. Our approach is that we build very many models. We do not develop a project through renderings, but with models in which we can control the effects of space, in so far as that is possible. In any case much remains uncertain, for one first sees the real effects at the scale of 1:1; when material and light work upon you, when you physically experience the space. The Hyatt Hotel was, in hindsight, a limit case for this. The three storey lobby in particular was a real struggle. Although the lobby accorded with the tradition of such spaces, the people from Hyatt attempted to obliterate its spatial tension. At the same time, this tension was very important for the atmosphere of a lobby that conducts the complex spatial interactions that characterise a hotel. Over this hotel lobby we had a first confrontation with the effect of space, that immediately extended to the responsibility for its material finish. That responsibility was taken away from us. The rooms, as they

now are, strikingly demonstrate that the spatial experience that affects us in a room is also strongly dependent on its materiality.

MS At the beginning of our conversation, you defined architecture as space, material and light. That implies that space is not abstract. Even in a model, space is not abstract—in the imagination, cardboard is transmuted into a material, or a colour, as much as possible. The properties of its limits work for or against the space. Le Corbusier, in 1920, worked in depth with the effect of colour. *Le bleu fuit* he wrote, and later painted the wall at the end of the living room in the Villa Savoye a light blue.

MM An example is offered by the broad corridor in the seminar building of Swiss Re. Without its materiality, it would not arouse the emotions that it brings forth. Structure, material and light work together. For me it is a space that fulfils many of the things that I dream about: it creates conditions that one emotionally engages with. The concrete columns create a sequence that demonstrates that load-bearing elements can change the perception of space through their form. Figuratively speaking, one can paint with tensions as with colours, and thereby achieve a spatial effect. The columns are deep, actually bulkheads, and establish a relationship to the park. They define a zone between interior and outside.

MP The question that we repeatedly ask ourselves is: How does a room affect us? Through its materials? Through its dimensions? Through its proportions?

MS What are the theoretical principles that allow you to answer these questions?

MM Experience is one way, or more exactly, empathy. One understands the effect of constructions, when one attempts to empathise with their form.

MS Have you read Theodor Lipps, for example? He develops a theory of empathy in his *Grundlegung der Ästhetik*.

MP Empathy attempts to achieve an “internal” appropriation of spatial effects and tectonic forces. I would here rather refer to a passage in Gottfried Semper, where he writes about a stone, about the contrast between the raw and the smooth and about the increase in effect through this contrast. If one stands in front of his Haus Fierz and examines the facade, the massive, coarse stones that compose the pedestal arouse strong emotions. The irregularities are barely worked. The emotions are heightened through their contrast to the smooth stone of the wall above. Such contrast is a method that interests us greatly. On Haus Rüegg we long considered using hexagonal columns of basalt, because of the tension that the raw material produces against concrete. There are medieval churches that have such columns. They are an experience in rawness. Such experiences interest us a lot. To study them is an expression of our desire to discover the effects that can be achieved with materials.

MS You just spoke of Semper and Haus Fierz. That brings me to ask about the importance of history to the practice of design.

MP History must be assimilated. Every generation has to form their own view upon it in order to make it productive. History is not applicable in the same way for every generation.

MM It is a fundamental insight that one does not begin a design from scratch. With every line that we draw, consciously or unconsciously, we weave historical experience into our designs. When this happens consciously, history—as well as theory—is able to regulate the field of possible designs. Without a clear theoretical understanding of the characteristics of architecture we cannot exploit the degrees of freedom that the constraints of a project open up to us. There are a tremendous range of constructions that one can experience that can be fruitful for design. For us, these include the buildings of Carlo Mollino. History teaches us that we operate in a field from which we cannot escape. Many experiences have already been had, and there are many dispositives with which we can work.

MS What is important for you about Mollino?

MM In his buildings one sees expressed a capacity for spontaneous decisions, not derived from rules, that makes me sometimes envious. Totally within a romantic tradition, Mollino seeks “the fragile beauty beyond any intellectual program”. He discovers this trace in the bizarre constructivism of Alessandro Antonelli’s Mole, or in Gabriele D’Annunzio’s Villa Capponcina, and not least in Le Corbusier’s Salon of Charles de Beistegui.

MP For us it was not possible to build within Swiss Modernism; that was the domain of a preceding generation. For that reason, the heretical traditions interested us more. They also belong to the elemental experiences of the 20th century. This tradition broke out in a major way in Italy after the Second World War. Modern ways of living, and their polygonal spatial forms fascinated us as symptoms of a culture that no longer hoped to find traction in the modern style. We also engaged with the heretics of Germany, such as Hans Sharoun. The important realisation was that architecture offers a much broader spectrum of possibilities than the modernity that we were schooled in.

MM That is a cultural-sociological question. There is in Switzerland an almost genetic modernity, that we were inoculated with. In connection with Aldo Rossi, that meant a fundamental lesson: that without a historical consciousness one cannot develop a relationship to the field of design.

MP That was one side: the engagement with material that the architecture of the 20th century delivered to us. The other side touches on the material of *Architecture without Architects*, that worked its way into the collective memory—for example the builder’s huts on the Grimsel pass that also inspired Rossi. This anonymous material was something that we received differently to “analogue architecture” (Analoge Architektur). But it was also important for us to reflect on the muteness of the late modern period, in order to win back particular forms of expression for design.

MS This architecture constituted a critique on the modern construction industry.

MM It had a lot to do with the education at the ETH back then, which was dominated by representatives of late modernity. We worked our way through them.

MS You’ve said that you deal differently with “the ordinary” differently than analogue architecture, which romanticises it. What does this mean for you?

MM We are not concerned with the image...

MP ...rather with the resonance of anonymous materials. This is also true for analogue architecture, but it is aestheticised. We think that an “anaesthetic” attitude is needed, so that this material does not immediately transform into an image. Its refusal to speak must be maintained as long as possible. How can this be done? How can one prevent its silence from manifesting as an image? One can do it, in that one changes one’s understanding of “ordinariness”. I am thinking here of the buildings of industry in the 1920s, in Werner Lindner’s book, *Die Ingenieurbauten*. The photographs in this book illustrate a collective vision of the 20th century. One can also learn a lot from Mollino’s buildings in this respect. His Casa Capriata—a prefabricated holiday house in the mountains—not only takes up the primitive hut of Marc-Antoine Laugier, but also the A-Frame house as a fantasy of living in nature, a fantasy manufactured by the holiday house industry in the USA. The Casa Capriata draws its motifs from a catalogue of images, or rather, clichés.

MM One can answer your question in another way. Where did we find ourselves? The engagement with ordinary architecture was an attempt to conquer our life world. We were interested in it, precisely because we found it to be so Swiss, and so bourgeoisie.

MS You once said: “The ordinary is a category with which we restrict our field of design, in order to protect ourselves from the noise of form.”

MM That does not contradict what we have just said. It means that one liberates the form from a prescribed expressionism. The project for the University of Zurich, for example, had more to do with industrial architecture than with the brief. It was an attempt to connect to a very ordinary world, albeit in an explicit way that we have in the meantime superceded.

MS The book from Lindner about industrial building, or even this project, refers to the *esthétique de l'ingénieur*, the aesthetic of the engineer as a “noble savage”.

MP In contradiction to the thesis of Sigfried Giedion, that the construction presents the unconscious of the coming form, Boris Groys recognised the compulsion of art to innovate. In order to win new material to replace the old and exhausted, it always valorised the profane. This process is also to be found in architecture. A renewal drawing upon ordinary building has accompanied architecture since the middle of the 19th century. The task was to win material for a new language from “mere building”. For us, however, it is about something else, in particular to prevent the reification of form. Therefore we seek to set our scope broadly, and not to repeat ourselves too often. This belongs to our strategy: to find new conditions for design through new fields of research. This question is central for us.

MS That connects with something that we talked about earlier: the multiple conditions that are brought together into that fragile totality of material, space and light in which they become self-evident.

MM To produce this totality is research. It is bound with intentions and has to be experimented with anew with every design, because the conditions that one has to unify are always different. The question of how they can be drawn together into a single whole motivates us.

MP We speak here of a struggle *with* technical, economic, social and other conditions. There is also, however, the struggle *over* these conditions. We live in a world in which the execution

of a plan can be taken from us, in ways that change a project profoundly. In Switzerland we are, in this sense, relatively privileged, as we learned with the Hyatt Hotel. In the halls of the architecture schools, one comes time and again upon the question: What is architecture? Demands for a definition of architecture forget something: the unity that it claims is in reality divided amongst different areas that require differing educations, and often separate contractual relationships. That is not widely understood. In contrast, I think, we need to claim the terrain of architecture in its complete width. We have to get involved, even in the definition of the brief.

MM Getting involved means, first of all, not believing in some of the constraints that are presented to us.

Marcel Meili
 1953 Born in Küsnacht
 1973–1980 Studied architecture at the ETH Zurich
 1980–1982 Research associate at the Institute of History and Theory of Architecture ETH
 1982–1987 Work as an architect in various firms
 Since 1987 own office together with Markus Peter in Zurich
 1988–1990 Lecturer at the Higher School of Design Zurich
 1990–1991 Lecturer at the Graduate School of Design at Harvard University in Cambridge USA
 1993–1995 Lecturer in design at the ETH Zurich
 1999–2015 Professor of Architecture at the Studio Basel, Institute for the City of the Present, ETH Zurich
 2015–2018 Professor of Architecture at ETH Zurich lived in Zürich until his death in March 2019

Markus Peter
 1957 Born in Zurich, Apprenticeship as civil engineering draftsman
 1980–1981 Studied at the FU Berlin, Department of Philosophy
 1981–1984 Studied architecture at HTL Winterthur
 Since 1987 own office together with Marcel Meili in Zurich
 1993–1995 Lecturer in design at the ETH Zurich
 Since 2002 Professor for design and construction at the ETH Zurich
 2018 Foundation of the office Meili Peter Partner
 lives in Zurich

Selected Works

1990–1999 Swiss University of Woodworking, Biel
 1993–2004 Hotel Park Hyatt, Zurich
 1993–1995 Footbridge over the Mur, Murau A
 1994–1997 Residential and studio building, reconstruction of a commercial building, Zurich
 1995–2007 Rehabilitation of the settlement “Göhnerswil”, Volketswil ZH
 1995–1997 Perrondächer Hauptbahnhof Zurich, with Fickert & Knapkiewicz
 1995–2000 Center for Global Dialogue (Swiss Re), Rüslikon ZH
 1999–2002 Cinema and Residential Building Riffraff 3+4, Zurich
 2000–2008 Football Stadium Zurich (after vote abandoned)
 2004–2009 Centro Helvetia, Milan
 2005–2009 Residential building City West, Zurich

Since 2006 residential building Hofstatt, Munich
 2008–2016 Residential building Freilager, reconstruction of a warehouse, Zurich
 2009–2014 residential tower, City West, Zurich
 2009–2015 Sprengel Museum, Hanover
 2014–2019 Headquarters Felchlin AG, Ibach SZ

Various publications, including Marcel Meili, Markus Peter 1987–2008, Scheidegger & Spiess, Zurich 2008

Martin Steinmann

1942 Born in Zurich
 1961–1967 Studied architecture at the ETH Zurich
 1967–1968 Work as an architect with Ernst Gisel
 1968–1978 Assistant to Prof. Adolf Max Vogt and research assistant at the Institute of History and Theory of Architecture ETH, Head of the CIAM Archive, 1978 Doctorate
 1979 Lecturer at MIT in Cambridge USA
 1981–1986 Teaching at various architecture schools, including ETH Zurich
 1980–1986 Editor of the magazine *archithese*
 1987–2006 Professor of Architecture and Architectural Theory at the EPFL Lausanne
 2016 Prix Meret Oppenheim
 lives and works in Aarau

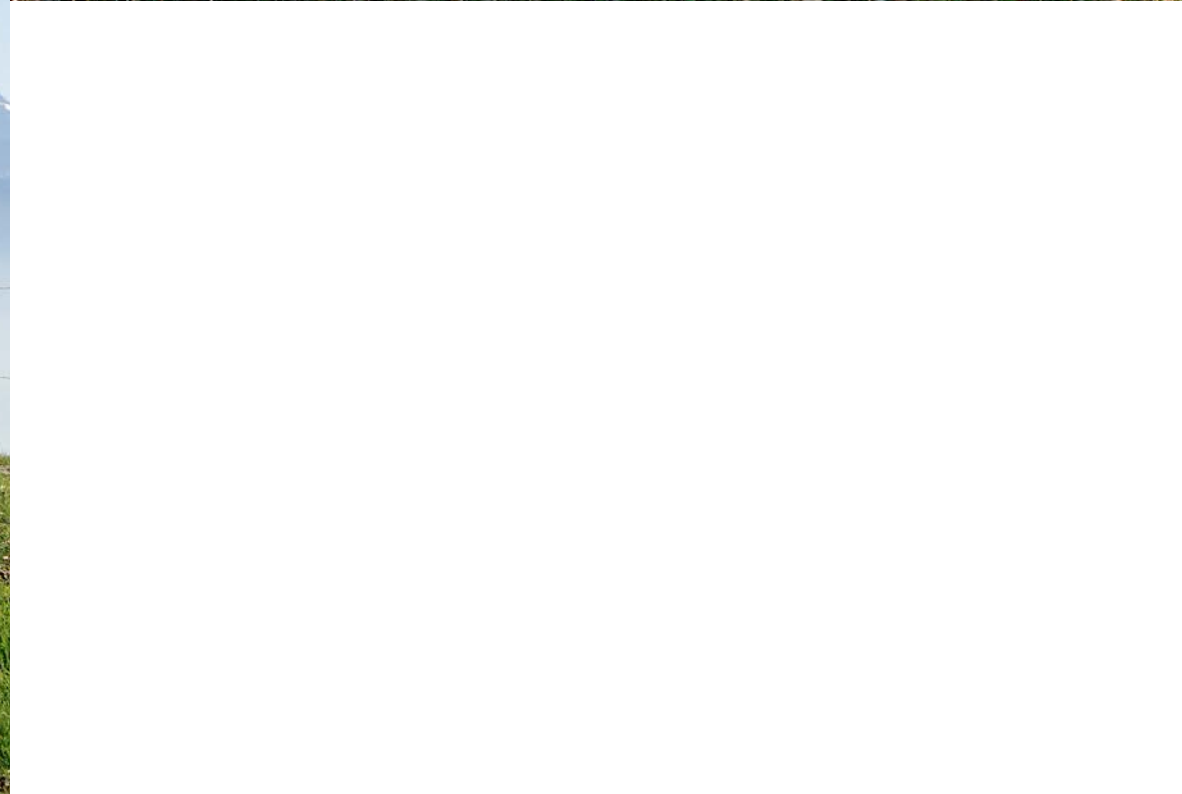
Publication of a large number of texts on the architecture of the 20th century and the present



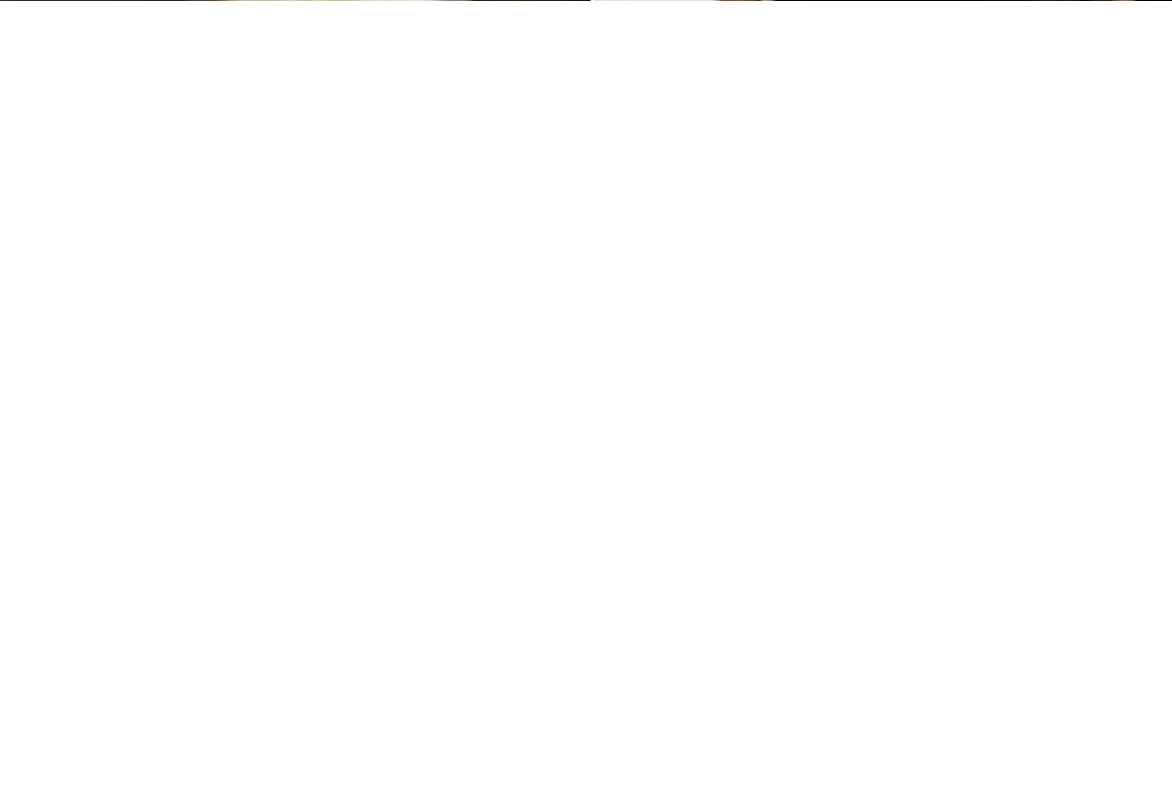














« Un regard spécifique –
L'art au quotidien »

Petra Köhle et Nicolas Vermot-Petit-
Outhenin en conversation avec

**Samuel
Schellenberg**

Depuis les années 2000, le responsable de la rubrique culturelle du journal *Le Courrier* parcourt le monde de l'art, s'en nourrit et pose sur lui un regard lucide, critique et toujours bienveillant. Ancré dans la scène artistique contemporaine, il rédige ses articles dans un langage qui s'adresse aussi bien aux spécialistes qu'au grand public. Contextualisant l'art pour en développer les thématiques actuelles, il pose le doigt sur les questions les plus pertinentes. Rencontre à Turin, une ville qui lui ressemble étrangement : l'art qui imprègne la cité exprime avec discrétion les choses les plus essentielles.

Petra Köhle et
Nicolas Vermot-Petit-Outhenin

Samuel Schellenberg

NV En tant que journaliste et critique d'art au sein du quotidien genevois *Le Courrier*, tu as mené de nombreuses interviews. Quel effet cela fait-il de se retrouver de l'autre côté ?

Cela me terrifie (*rires*)! Je suis certainement plus à l'aise à l'écrit qu'à l'oral, alors forcément, j'appréhende. À l'écrit, on revient au texte, on reformule, on essaie de suivre une idée et de garder son lecteur. À l'oral, c'est différent : il est plus difficile de construire un discours qui réfléchisse sur la longueur.

PK Durant les interviews que tu mènes, la personne en face de toi est forcément aussi un peu terrifiée.

Je m'en rends compte maintenant, oui.

NV Comment commences-tu normalement une interview ?

Avec une question simple qui mette à l'aise mon interlocuteur-trice, une question qui, à la transcription, ne sera pas forcément celle qui lance l'échange. Il s'agit aussi d'éviter les interrogations auxquelles l'interviewé-e a déjà répondu mille fois, ou pire encore, celles qui sous-entendraient qu'on ne connaît pas suffisamment son travail.

NV Nous allons donc essayer de nous mettre à l'aise. Nous nous trouvons à Turin aujourd'hui : qu'est-ce qui te lie à cette ville ?

Elle a une grande importance pour moi et ceci depuis 2001. J'y retourne régulièrement, c'est la ville d'origine de mon épouse. J'ai découvert Turin juste après m'être lancé dans le journalisme et j'ai en partie aiguisé ma plume en contact avec les propositions d'art contemporain qu'on trouve ici. L'*arte povera*, qui a connu ses débuts essentiellement à Turin dans les années 1960, y est encore très présent et correspond bien à la mentalité locale, avec une beauté formelle somme toute peu ostentatoire, toute

en discrétion mais souvent bouleversante, ça me parle. Et puis, j'aime cette ancienne capitale où les ambiances changent drastiquement au fil des saisons, entre le brouillard hivernal et les chaudes soirées estivales, le long du Pô ou sous les interminables *portici*, lorsqu'il pleut.

PK Dans un email, tu as mentionné ta première rencontre avec l'art contemporain lors d'une marche avec la famille d'un copain de classe...

Oui, effectivement, j'avais 14 ans. Nous avons entrepris une longue randonnée qui devait nous emmener du Léman jusqu'à Nice, à travers les Alpes – nous sommes arrivés jusqu'à mi-chemin, vers Briançon. Durant cette marche, le père de l'ami nous a parlé de Joseph Beuys et de la légende autour de son crash aérien en Crimée, auquel il aurait survécu après avoir été enduit de graisse et roulé dans le feutre par les Tatars. Je ne prétends pas que cette anecdote ait changé ma vie, mais c'est, me semble-t-il, mon souvenir le plus ancien en ce qui concerne l'art contemporain.

PK Ce qui nous a plu dans cette histoire, c'est que ce n'était pas une rencontre avec l'œuvre en elle-même, mais avec une histoire ou une narration autour de l'œuvre. D'une certaine manière, tu en as fait ta profession.

Il me paraît impossible de parler de l'art sans en raconter les histoires, les à-côtés, qui sont autant de manières de le rendre tangible, au-delà de la description précise et concrète d'un travail. Je me souviens d'une autre anecdote, un an plus tard, lors du vernissage de l'exposition *Cent pour Jean* au Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne, avec des tableaux d'Alfred Hofkunst « provoqués par Jean Tinguely » – des compressions végétales produites au rouleau compresseur sur de grandes feuilles. Impossible d'oublier Tinguely, dans son traditionnel bleu de travail, qui n'arrêtait pas de faire des blagues, au milieu d'une foule plutôt guindée. Plus tard, j'ai fait mon mémoire de licence en histoire de l'art sur le hasard dans les « tableaux pièges » de Daniel Spoerri, qui faisait partie des Nouveaux réalistes,

comme Tinguely. En y repensant aujourd'hui, je réalise que le hasard était bien entendu également présent dans les compressions de Hofkunst.

NV Après tes études, tu as d'abord travaillé comme directeur de musée à Buenos Aires.

C'était dans la maison-musée de l'artiste Magda Frank, d'origine hongroise, et il faut mettre beaucoup de guillemets autour du terme de directeur – je n'ai pas vraiment dirigé quoi que ce soit ! Sachant que j'avais fait des études d'histoire de l'art, la sculptrice – une amie de ma mère, qui venait d'Argentine, à qui Magda avait enseigné dessin et peinture à Buenos Aires une cinquantaine d'années plus tôt – m'avait demandé de m'occuper du lieu, mais je pense qu'elle avait surtout besoin d'une personne pour l'accompagner dans son âge avancé. Tout ce que j'essayais de faire au niveau curatorial était voué à l'échec, parce qu'en définitive elle ne voulait ni public, ni modification de ses propres mises en espace. Je n'avais quasiment aucune marge de manœuvre : si une petite table pouvait contenir trente statuettes, elle ne voyait pas l'intérêt d'en montrer moins, comme je le proposais, histoire de les mettre en valeur. Avec le recul, je me dis qu'elle avait sans doute raison, que son musée était très bien comme ça. En toute amitié, elle me trouvait très *cabeza dura*, comme elle me le disait souvent, et moi idem.

Magda était une personne incroyable. Durant sa longue carrière, elle a fait beaucoup d'énormes sculptures, notamment pour l'espace public, en France par exemple. Et à Buenos Aires, avec une vie spartiate, elle continuait à tailler dans son arrière-cour, en particulier une portion de tronc de *palo santo* plus haut qu'elle, dont je n'oublierai jamais le parfum les jours de pluie. À regret, j'ai décidé de revenir en Suisse en fin d'année.

NV Comment es-tu devenu journaliste ?

À Buenos Aires, je me suis passionné pour les élections présidentielles qui se préparaient – il s'agissait de remplacer le très néolibéral et corrompu Carlos Menem au terme de ses deux mandats. Je lisais chaque jour le

Clarin et Pagina 12 et suivais attentivement l'évolution toute en palimpsestes des campagnes d'affichage sauvages. Lecteur de médias dès l'adolescence, je me suis dit que j'adorerais pouvoir couvrir ces élections pour la presse suisse. De retour en Europe, après six mois de remplacements dans le secondaire, j'ai rédigé à blanc les articles que j'aurais voulu écrire sur ce scrutin, et c'est avec eux que je suis allé me présenter dans plusieurs médias. J'ai décroché un stage de trois mois au *Courrier*, durant lequel j'ai convaincu la rédaction en chef de m'envoyer couvrir le premier Forum social mondial à Porto Alegre, en partie à mes frais. Et ensuite, j'ai pu effectuer les deux ans de stage officiels (*nécessaires pour pouvoir être inscrit au Registre professionnel, nldr*) au sein de la petite équipe du magazine de la section suisse d'Amnesty International, avec la journaliste Catherine Morand, en suivant les cours du Centre de formation des journalistes. Pour l'anecdote, à la fin du stage, je suis retourné un mois à Buenos Aires, cette fois pour y écrire de *vrais* articles sur les présidentielles suivantes, destinés à divers médias romands – la boucle était bouclée.

NV Savais-tu depuis le début que tu voulais écrire pour la culture, ou hésitais-tu avec un autre domaine ?

Cela se jouait entre la culture, si possible les arts visuels, et la rubrique internationale – mes autres branches, à l'université de Lausanne, avaient été histoire et anglais. Après mon stage à Amnesty International, j'ai d'abord fait six mois de freelance – et du service civil dans une radio associative genevoise – avant qu'une place ne se libère au sein de la rubrique culturelle du *Courrier*. Cela m'a permis de passer d'une passion à l'autre.

NV Lors de notre première rencontre, tu nous as parlé de l'importance du travail en équipe avec tes collègues de la rédaction. Quel rôle la collaboration joue-t-elle dans ton travail ?

Dans la rubrique culturelle, nous discutons toujours nos sujets d'articles en amont, après avoir passé en revue les papiers et dossiers publiés les jours précédents, sur

lesquels nous portons un regard critique. Lors de mes débuts au *Courrier*, je redoutais les commentaires de mes collègues, aujourd'hui, ça va mieux... Un autre aspect important est le partage horizontal du travail, avec un tournus pour le montage des pages, l'écriture des gros dossiers – *Le Courrier* déroule volontiers ses sujets sur plusieurs pages – ou les grands portraits du week-end, au gré de nos domaines.

PK On a l'impression que vous formez une excellente équipe. Qu'est-ce que ce prix signifie pour votre travail ?

C'est une chance inouïe de le recevoir. Davantage qu'une personne, il récompense une pratique, une manière de procéder et d'aborder des sujets, de s'en emparer, de les suivre sur le long terme et de les traiter – chacun-e de mes collègues de rubrique mériterait de recevoir un tel prix dans son domaine respectif. Pour nous, la culture n'est pas juste un produit à présenter avec de belles photos. On essaie d'avoir le plus de recul possible et de développer un avis pertinent. On ne se contente pas de faire des présentations en amont : il s'agit plutôt d'aller voir sur place, d'écouter, de visionner avant d'écrire, et cela de la manière la plus judicieuse possible. Et nous continuons de croire à la critique, dans chacun de nos domaines, alors qu'elle disparaît ailleurs.

NV En effet, ces dernières années, le paysage médiatique en Suisse a connu des changements majeurs. Beaucoup de journaux n'ont pas survécu, d'autres se sont fait racheter par de grands groupes comme Tamedia ou Ringier Axel Springer. Comment faites-vous pour résister ?

Il y a dix ans, s'il avait fallu parier sur la disparition d'un journal en Suisse romande, tout le monde aurait tablé sur celle du *Courrier*. Mais contrairement aux autres titres, ce journal a toujours eu des problèmes financiers et en définitive, il est mieux préparé aux coups durs. Le gros de notre budget vient des abonnements, pour lesquels il faut se battre à chaque échéance mais qui offrent aussi une grande stabilité. Tout le contraire de la publicité, très fluctuante et volatile, qui ne correspond qu'à 15–20%

du budget du *Courrier*, contre 70–100% chez nos confrères. En plus, nous avons surtout des réclames culturelles et des annonces d'emploi. En matière d'indépendance et d'esthétique des pages, c'est idéal. Et puis, *Le Courrier* est le seul quotidien de Suisse romande à ne dépendre d'aucun groupe de presse. Notre éditeur est la NAC, la Nouvelle association du Courrier, dans le comité de laquelle je siège en tant que représentant de la rédaction. C'est une force énorme de ne pas dépendre d'une entité qui exige du rendement ou fait pression sur notre ligne éditoriale. On exerce quand même un métier un peu à part, pour lequel on a envie de bien faire les choses et de ne pas penser seulement en termes de dividendes.

NV L'arrivée d'internet ne vous a-t-elle pas trop bousculés ?

Le renforcement du web au *Courrier*, ces dernières années, n'a pas eu beaucoup d'influence sur le positionnement du journal. Mais il est clair que l'amplification de notre présence sur internet et la diffusion des articles via les réseaux sociaux a énormément augmenté la visibilité du journal. Un autre grand changement est le *paywall* sur notre site web depuis janvier 2018 et la mise en place d'une nouvelle plateforme, pratiquement tous nos articles sont en accès payant, car l'info à un prix. Personnellement, je suis content de pouvoir diffuser mes articles en ligne, mais je reste très attaché au format papier, au plaisir d'une belle mise en page.

PK Cette présence sur internet a-t-elle changé ta manière d'écrire ?

Ce n'est pas internet qui a changé la manière d'écrire, c'est l'ordinateur. J'aurais beaucoup de peine à écrire un texte définitif avec une machine à écrire et j'admire pour cela mes collègues d'il y a 40 ans. J'ai rédigé mes tout premiers *essays* en littérature anglaise avec une Brother électrique car je n'avais pas encore acheté d'ordinateur, et elle avait heureusement une fonction *delete* efficace. Pour ma part, je peux travailler et retravailler un article jusqu'au moment de le rendre.

NV Un quotidien doit être livré tous les soirs à l'imprimerie. Comment gères-tu cette échéance ?

Comme la plupart des journalistes, j'ai besoin de stress pour être efficace, mais trop de pression me bloque, alors j'essaie de ne pas rendre mes articles trop tard. Ce qui arrange les collègues qui reliront et mettront en page, puis les autres qui enverront le journal à l'imprimeur – le plus tôt la culture peut rendre ses pages, le mieux c'est, car en fin de soirée, ça bouchonne.

Il y a aussi des formats avec des temporalités différentes. Pour *Le Mag* du weekend, on peut développer un sujet sur plusieurs jours, voire des semaines ou même des mois, en y revenant ponctuellement, pour des enquêtes ou reportages approfondis. En semaine, par contre, on écrit souvent pour le lendemain, avec une autre forme de concentration. J'aime cette variété.

NV Lis-tu *Le Courrier* en entier tous les jours ?

Oui, pratiquement. Comme j'habite à Lausanne, je le lis tranquillement dans le train pour Genève, le matin. Je l'exhibe fièrement, pour lui faire de la publicité : c'est souvent l'exception grand format dans une mare de tabloïds gratuits et de petits écrans.

NV *Le Courrier* a fêté ses 150 ans l'année passée. Pour cette occasion, vous avez édité un livre-magazine intitulé *IRRÉDUCTIBLE ! 150 ans d'info à contre-courant*. Pourrais-tu nous parler de ce passé mouvementé ?

Le journal a toujours été à contre-courant, d'abord parce qu'il était *la* voix catholique dans la Mecque du calvinisme ; puis parce qu'il a adopté une ligne humaniste et marquée à gauche, au fur et à mesure qu'il s'est affranchi de l'Église – un divorce initié dans les années 1970 et devenu définitif vingt ans plus tard.

Depuis mes débuts au journal, le fonctionnement interne s'est passablement modifié : nous avons décidé de nous doter d'une codirection en chef, à laquelle j'ai participé pendant deux ans, au sein d'un trio. Ce changement de paradigme a beaucoup apporté en termes

d'horizontalité et de motivation. Cela nous pousse à donner le meilleur de nous-mêmes, et je crois que *Le Courrier* n'a jamais été aussi bon qu'aujourd'hui.

PK Tes articles se basent toujours sur une recherche soigneuse et précise. Nous n'avons pas lu un seul article pour lequel tu n'aurais pas parlé aux personnes impliquées ou fait le voyage pour te rendre sur place.

Il me semble important d'aller voir l'art là où il se passe.

PK Cette façon de travailler demande un engagement énorme. Qu'est-ce qui te pousse à procéder de la sorte ?

L'art contemporain m'est devenu totalement indispensable. Nombreuses sont les expositions dont je ressors bousculé. Même après quinze ans de travail au *Courrier*, je suis toujours aussi motivé pour aller me confronter aux propositions des artistes – l'art contemporain me nourrit par ses interrogations, ses contradictions, ses bouleversements.

PK Et tu ne te contentes pas d'informer, tu te formes un avis.

C'est vrai, mais je pense aussi qu'il est indispensable pour un quotidien comme *Le Courrier* de ne pas seulement donner un avis, mais aussi de tendre le micro aux artistes. C'est capital que leur analyse soit visible, se retrouve au cœur d'un papier qui parle de leurs œuvres. Plus généralement, c'est aussi important de les écouter sur des thématiques qui vont au-delà de leurs pratiques, pour rendre transparent le système de l'art contemporain, parler des conditions de travail réelles, etc.

PK Tu as plusieurs fois abordé la question de la rémunération des artistes, notamment.

C'est une thématique passionnante, un enjeu capital, notamment impulsé par le mouvement *W.A.G.E. (Working Artists and the Greater Economy)* basé à New York. Grâce à la mobilisation des artistes, le sujet s'est assez rapidement fait une place de choix dans le débat

helvétique. Nous avons mené une enquête auprès des institutions, pour savoir si elles paient leurs artistes et – preuve que les choses évoluent – aucune n'a osé assumer publiquement la position classique consistant à parler d'un échange gagnant-gagnant, dans lequel le musée mettrait à disposition un espace et des compétences alors que l'artiste exposerait gratuitement. Je suis clairement favorable à un changement de paradigme, qui me semble absolument logique.

NV Il se passe actuellement énormément de choses dans l'art contemporain. De plus en plus de petits espaces ouvrent, pour fermer peu après. La scène s'est diversifiée de manière frappante. Comment t'y prends-tu pour choisir ce que tu vas couvrir ou pas ?

Dans tous les domaines culturels, le choix est en effet pléthorique et augmente constamment. Quoi qu'il en soit, nous couvrons en général les grandes institutions publiques de l'arc lémanique. Pour le reste, je fais en fonction de la place et du temps, mais aussi de la pertinence des propositions, après avoir vu plus d'accrochages que je ne pourrai en couvrir.

Au-delà des critiques d'expositions, j'essaie de cerner des sujets thématiques ou transversaux, par exemple pour raconter le phénomène en nette augmentation des *artist-run spaces* ; saisir en quoi, cette dernière décennie, l'École cantonale d'art de Lausanne a fortement modifié le rapport à la culture contemporaine d'une ville comme Renens ; évaluer à quel point le public doit investir du temps face à l'art, pour comprendre les œuvres voire participer à leur réalisation ; constater la place d'éléments aussi disparates que la science, les odeurs, les animaux ou les cartes géographiques dans la création d'aujourd'hui ; expliciter en quoi les propositions post-1960 sont souvent nettement plus compliquées à restaurer qu'une toile du XVI^e siècle ; ou se plonger en reportage dans la scène artistique de métropoles comme Le Caire, Istanbul ou Rome.

NV Ces dernières années, tu as rencontré une multitude de personnes dans le milieu de la culture. Y a-t-il encore du monde à découvrir en Suisse romande ?

C'est en effet formidable de pouvoir converser avec autant d'artistes. Le milieu se renouvelle beaucoup, il y a donc toujours de nouvelles personnes qui intègrent la scène et lui insufflent des aspects inédits et passionnants. Par définition, les artistes font évoluer leurs pratiques, il est crucial de les revoir, de se confronter à leurs nouveaux travaux. Et au-delà des personnes, il est également important de revenir sur certains sujets – c'est tout l'avantage de suivre une scène sur le long terme. Prenez la médiation dans les musées, en transformation constante et sur laquelle je me penche régulièrement, au fil d'évolutions humaines ou techniques qui font parfois un flop – je me souviens, il y a dix ans, lorsque de nombreux musées pensaient qu'il était indispensable d'avoir une succursale virtuelle sur Second Life. Je m'étais créé un avatar pour m'y rendre en exploration-reportage, dans l'optique d'un papier aujourd'hui totalement périmé.

Sur la thématique des directrices de musées en Suisse, traitée en 2005 et en 2018, l'évolution observée était par contre réjouissante : alors qu'à l'époque les femmes ne dirigeaient en général que des Kunsthalle, elles sont désormais à la tête de plusieurs grands musées suisses. C'est en soulignant ces changements qu'on peut rendre compte de l'époque dans laquelle nous vivons.

PK De toutes les personnes que tu as rencontrées et sur lesquelles tu as écrit, plus de la moitié sont des femmes. C'est rare dans le domaine de l'art.

Pour moi cela n'a rien d'artificiel. Je n'ai jamais parlé d'une femme parce que c'est une femme, mais avant tout parce que sa démarche m'intéresse. Ceci dit, nous connaissons toutes et tous les inégalités du milieu de l'art, il est donc essentiel que les médias soient très attentifs à ces questions.

PK Une rencontre qui t'a spécialement marqué ?

Il y en a plein ! J'ai de la peine à en mettre une en avant, les discussions qui m'ont laissé indifférent se comptent sur les doigts d'une seule main grand maximum – j'espère,

en retour, n'avoir ennuyé personne avec mes questions ! Évidemment, les rencontres avec des artistes qui ont déjà une certaine expérience sont toujours spéciales, comme celle avec le pionnier du postcolonialisme et de l'art minimal géométrique Rasheed Araeen, ou avec l'artiste étasunienne Faith Wilding, qui a marqué les années 1970 avec sa performance *Waiting* et qui évoquait pour *Le Courrier* ses souvenirs de la *Womanhouse* de Los Angeles en 1972 – c'était fantastique. Il en va de même avec Bill Viola : qu'on aime ou pas son travail, c'est inouï de l'écouter vous expliquer le trucage fait maison de sa fameuse vidéo *The Reflecting Pool* (1977–1979), dans laquelle on le voit s'approcher d'une piscine, sauter pour s'y jeter, mais rester figé dans les airs, alors que la scène autour suit son cours. Après m'avoir révélé son secret de fabrication entièrement bricolé, il m'avait dit, très sérieux : « But now I have to kill you » (*rires*). Je peux encore mentionner les inoubliables Renée Green, Alfredo Jaar, Ragnar Kjartansson, Nalani Malani, Franz Erhard Walther ou Roman Signer. Mais aussi l'incroyable Joëlle Tuerlinckx, qui ne voulait pas qu'une photo d'elle accompagne le portrait, ce qui remettait en cause tout l'article. Elle m'a finalement proposé que je la dessine, ce qui est loin d'être mon fort mais fournissait une anecdote très parlante pour le papier.

PK Dans l'introduction à ton article « Éléments d'enquête » (16.11.2018), tu écris : « De plus en plus d'artistes visuels mêlent l'investigation journalistique à leurs pratiques, avec à la clé des œuvres captivantes. » Inversement, la manière de procéder des artistes t'inspire-t-elle pour tes enquêtes ?

À part lorsque Joëlle Tuerlinckx me demande de la dessiner, non, je n'ai pas l'impression... Plus sérieusement, c'est en général parce que je trouve des travaux inspirants que j'ai envie d'écrire dessus. Je suis particulièrement intéressé par les œuvres qui proposent différents niveaux de lecture et où la partie visible n'est en définitive que la pointe de l'iceberg d'un travail conceptuel ou investigatif beaucoup plus large, avec des implications politiques. En fin de compte, c'est aussi le cas de certains de mes papiers, sur lesquels j'ai réfléchi pendant des années,

qui ont mûri au gré de petites réflexions ou d'artistes rencontrés – j'ai sur le bureau de mon ordinateur un document Word dans lequel je consigne les sujets que j'aimerais traiter à terme, dans lequel j'ajoute au fur et à mesure du matériel ou des observations, en attendant le bon moment pour en parler. En l'occurrence, plusieurs événements en 2018 m'ont permis de sortir l'article sur le phénomène de l'investigation dans l'art contemporain : la Manifesta à Palerme, pour laquelle Forensic Oceanography (Lorenzo Pezzani et Charles Heller) avait analysé les conditions ayant provoqué au cours des vingt dernières années plusieurs dizaines de milliers de décès aux frontières maritimes européennes ; une installation de Lawrence Abu Hamdan à la Biennale de l'image en mouvement à Genève, dans laquelle l'artiste raconte plusieurs murs de prisons, notamment ceux du centre de détention de Saidnaya, lieu de torture et d'exécution de dizaines de milliers de personnes depuis les soulèvements syriens – une enquête qu'il avait réalisée pour le compte d'Amnesty International via Forensic Architecture, fondé par Eyal Weizman. J'avais de bons prétextes pour en parler à ce moment-là.

NV L'investigation est liée à l'idée de rendre visible quelque chose de caché. En lisant certaines de tes enquêtes, on imagine une rédaction avec un mur plein de photos et de notes.

Ce n'est pas un mur mais plutôt mon bureau qui, en fin de recherche, déborde de feuilles, car, oui, je fonctionne encore avec du papier et j'ai besoin de voir les choses, de m'y confronter, de prendre des notes, etc.

PK T'es-tu déjà mis en danger avec tes recherches ou tes articles ?

Non, pas vraiment, aucun-e curateur-trice ne m'a jamais craché à la figure (*rires*). En cas de critique négative sur une exposition, le pire qui puisse arriver est que l'institution ne signale pas l'article sur les réseaux sociaux, mais je n'ai jamais été biffé des mailings pour les invitations aux conférences de presse, contrairement à mon confrère Étienne Dumont. Cela dit, l'un des

principaux banquiers privés de Genève – et grand collectionneur d'art contemporain – m'avait un jour convoqué dans son bureau pour me demander de ne pas publier un article. Il s'agissait d'une enquête sur le partenariat public privé (PPP) entre le Musée d'art et d'histoire et la Fondation Gandur pour l'art (FGA), dans le cadre d'un projet de restauration-agrandissement signé Jean Nouvel. C'était en l'occurrence le premier papier à souligner le caractère hors du commun de ce PPP, pour lequel la FGA donnait certes une grosse somme – 40 millions de francs – mais exigeait, selon moi, la lune en retour, pour 99 ans, un précédent totalement inédit en Suisse.

Soyons clair, le banquier ne m'a aucunement menacé : le discours, entre deux compliments, était simplement de dire que ce n'était pas le bon moment pour décourager le mécénat, alors que le secteur de la finance allait bientôt traverser une zone de turbulences, pour cause d'assouplissement du secret bancaire. L'enquête est parue le lendemain comme prévu. Et la description inédite des enjeux de ce PPP déséquilibré a été plus tard l'un des arguments mis en avant par un comité référendaire opposé au projet Nouvel. Dans la foulée, en votation, les Genevois-es ont refusé ce projet.

PK C'est la même affaire qui vous a mené devant les tribunaux ?

Jean Claude Gandur, sa société AOG et la FGA ont intenté un double procès contre *Le Courrier* et un collègue journaliste, mais pas à cause de cette enquête : c'était pour un portrait professionnel du milliardaire, rédigé par ce collègue, avant un vote de crédit municipal, pour comprendre l'origine de sa fortune, dont une partie allait être donnée au Musée d'art et d'histoire – un article que *Le Courrier* a été le seul à faire. Jean Claude Gandur a fait fortune grâce à l'extraction pétrolière dans des zones complexes, comme le Nigéria de Sani Abacha, où le degré de corruption était notoirement élevé, ce que rappelait l'article tout en précisant que Jean Claude Gandur et ses sociétés sont demeurés vierges de toute condamnation judiciaire. Par un procès pénal et un autre au civil, l'homme d'affaires a accusé *Le Courrier* de calomnie, diffamation et atteinte à l'honneur. Pour l'instant, le journal et l'auteur

de l'article ont été blanchis en première instance, tant au pénal qu'au civil. Mais le plaignant et son avocat Nicolas Capt ont fait recours.

NV Restons dans l'investigation. Dans les articles sur la Manifesta 11 à Zurich et la Documenta 14 à Athènes, tu as soulevé des points très critiques par rapport au choix des villes et aux conditions de travail imposées par les deux institutions.

Je pense que pour ce genre de grande manifestation avec un-e commissaire invité-e, on a le devoir d'être critique, aussi sur des problématiques qui vont au-delà du simple accrochage, entre guillemets. En ce qui concerne la Manifesta 11, il est vrai que j'ai rarement vu quelqu'un se planter aussi spectaculairement ! À Athènes, ce qui m'intéressait, c'était de contextualiser la situation de la Grèce à ce moment-là. Je pense qu'a posteriori, j'ai été trop gentil avec le volet athénien de la Documenta 14. Je m'en suis rendu compte lors de la Manifesta 12 à Palerme, où j'ai été impressionné par l'adéquation entre la thématique migratoire, la ville, et la manière dont les artistes sont arrivé-e-s à être hyper pertinent-e-s. Les propositions ne tombaient jamais dans la facilité, et s'adressaient dans le même temps au micro et au macro, au public local et aux visiteurs internationaux. Alors qu'il est quand même difficile de faire abstraction du fait que c'est l'Allemagne qui se rendait à Athènes, parfois en donneuse de leçon – ce que j'avais en partie essayé de justifier à l'époque. Je trouve quoi qu'il en soit très sain de changer d'avis. Je remarque que, souvent, les critiques d'art le font plutôt dans l'autre sens, en particulier pour Venise : ils ou elles n'aiment pas la Biennale du moment, mais la réhabilitent deux ans plus tard.

PK Pour le second volet de la Documenta 14, tu t'étais penché sur la question de l'âge des visiteurs.

Quelque chose me frappe à chaque Documenta : la présence en nombre d'un public du troisième âge, qui apprécie les œuvres d'une manière absolument inédite. Par rapport à la Suisse romande, où les personnes à

la retraite vont rarement voir de l'art contemporain, cela m'interpelle. Pour l'anecdote, j'ai évidemment demandé une réaction à la Documenta, pour savoir si cette impression était également observée de leur part, mais elle a joué à l'autruche, croyant probablement que mon article serait à charge et allait sous-entendre qu'il n'y avait que les vieilles personnes qui se rendaient à Kassel, alors que ma posture était 100% admirative ! Après de nombreuses relances, à quelques heures de la deadline, le directeur artistique m'a envoyé un petit courriel langue de bois et ne répondant pas du tout à mes questions, du style : « Tout le monde est le bienvenu dans cette manifestation, peu importe son âge, son genre, sa race et son statut social. » Une fois paru, l'article mentionnait en passant les interactions avec la Documenta et j'ai reçu un email très sec du directeur artistique, qui se concluait par un « Dude, you are so important ! » Après coup, j'ai pu remettre cette réaction en contexte : c'était juste avant que la presse ne révèle l'énorme dépassement budgétaire de la double exposition, le directeur avait sans doute d'autres soucis que de parler de l'âge des visiteurs.

PK En liant une thématique qui t'intéresse à une manifestation d'art contemporain, tu crées un point de vue spécifique.

D'une manière générale, j'aime les angles qui s'observent dans une actualité de terrain et qui ne sont pas liés à la seule sortie d'un livre sur un sujet donné, pour laquelle on fera une grande interview de l'auteur-e de l'ouvrage. Je trouve beaucoup plus intéressant d'observer moi-même la scène et ses modifications pour en tirer un article, en donnant évidemment la parole aux artistes-protagonistes, de même qu'aux chercheurs-euses qui s'intéressent eux aussi à la question – c'est quand même nettement plus captivant que de simplement contribuer à la promotion d'un livre, en suiveur.

PK Tu as écrit plusieurs articles pour le premier avril, comme cette histoire qu'on a adorée impliquant des peintures de George W. Bush données à la Confédération...

... et qu'un fonctionnaire zélé aurait transmis à la Collection de l'Art Brut, provoquant un incident diplomatique pour lequel Alain Berset aurait dû intervenir en personne, pour demander à Hans Ulrich Obrist de curater une grande rétrospective de Bush.

PK Exactement. La fiction joue un rôle plutôt marginal dans ton travail : cela t'intéresserait-il d'écrire de la fiction, un roman peut-être ?

J'éprouve beaucoup de plaisir à pouvoir, une fois par an, composer un article entièrement inventé et exagéré, où on peut tout d'un coup faire dire n'importe quoi à diverses personnalités, c'est jubilatoire.

NV Mais pas de livre-roman au fond d'un tiroir ?

Non, pas que je sache (*rires*). Idéalement, je rêverais d'écrire un jour une fiction critique sur les aspects de l'art contemporain qui me fatiguent, ceux du marché omnipotent et des riches sexagénaires qui s'embêtent et entrent dans le cercle d'amis d'un musée ou centre d'art, où ils sont ravis de pouvoir s'extasier devant des œuvres un brin politiques, même si tout ce qu'ils ont fait durant leur vie est précisément ce que l'artiste dénonce. J'adorerais pouvoir écrire sur toutes ces rencontres de l'art pour friqués, dans d'innombrables stations alpines suisses, avec champagne millésimé. Mais je ne suis pas certain d'avoir ni le temps, ni les capacités stylistiques pour écrire ce livre.

PK Même pour les articles plus sérieux, il y a souvent une pincée d'humour.

Oui, je m'en suis concrètement rendu compte lorsqu'une lectrice m'a dit un jour qu'elle aimait bien débusquer « la blague » dans mes articles. Ceci dit, je n'utilise jamais l'humour pour me moquer. Je fais toujours usage d'une ironie ou d'un humour bienveillants, en aucun cas destinés à rabaisser des personnes.

NV Comment décrirais-tu ta manière d'écrire ?

Je revendique un style simple. Durant mes études de Lettres, mon directeur de mémoire Philippe Junod m'avait complimenté en pointant que je n'employais jamais de termes que je ne maîtrisais pas, alors que c'est une pratique assez courante à l'université, où l'on est tout d'un coup confronté à un vocabulaire infini – et au besoin de mettre en mots des situations inédites. J'essaie par ailleurs de parler au plus grand nombre possible : il s'agit d'intéresser celles et ceux qui ne connaissent rien à l'art contemporain et de ne pas ennuyer les autres, déjà coutumiers des pratiques de cette scène.

PK C'est pour toi un geste politique que de t'adresser dans le même temps au grand public et aux spécialistes ?

Absolument, histoire de prouver et souligner que l'art contemporain n'est en rien l'affaire d'une élite. Je m'échine toute l'année à casser les clichés les plus courants autour de l'art de notre époque, souvent confondu avec le marché et ses excès, voire avec une partie de son public – celui sur lequel je rêve d'écrire ce fameux roman. En général, les enfants et les adolescent-e-s n'ont aucun problème avec l'art contemporain, au contraire : ils saisissent que les artistes formulent le plus souvent des commentaires sur notre époque, interpellent cette dernière – ils se sentent concernés. C'est plus tard que ça se gâte car les adultes ont nettement plus facilement tendance à penser qu'ils ne « comprennent pas », alors qu'ils devraient simplement faire confiance à leur curiosité. C'est à cette curiosité latente ou potentielle que je m'adresse. J'adore quand on me dit : « Tiens, a priori le sujet ne m'intéressait pas trop mais j'ai lu ton article et ça m'a donné envie d'en savoir davantage. »

Plus généralement, je ne verse jamais dans une sorte de populisme visant à mettre en cause l'art contemporain ou la condition d'une œuvre, en jouant l'avocat du diable et en posant des questions du style « Vraiment, vous considérez ça comme de l'art ? » Je n'ai jamais essayé de broser mes lecteur-trice-s dans ce sens-là. Au-delà des différents jugements qu'on peut porter sur l'art, son statut n'est pas négociable – l'art, c'est de l'art !

Samuel Schellenberg

Samuel Schellenberg est né à Zurich en 1971 (mère interprète et plasticienne, père architecte), avant de déménager en famille au bord du Léman, quelques mois plus tard. Il a étudié les Lettres à l'université de Lausanne (histoire de l'art, histoire et littérature anglaise). Il a effectué son stage de journalisme au magazine de la section suisse d'Amnesty International, a collaboré en freelance pour plusieurs titres romands, avant d'être engagé au *Courrier* pour couvrir les arts visuels. Il est depuis 2008 responsable de la rubrique culturelle du quotidien indépendant basé à Genève et a fait partie du premier trio de corédaction en chef du journal. Il participe régulièrement à des commissions, des jurys d'écoles d'art ou des débats radiophoniques sur l'art.

Petra Köhle et Nicolas Vermot-Petit-Outhenin

Petra Köhle et Nicolas Vermot-Petit-Outhenin, artistes, vivent et travaillent à Zurich et à Sierre. Leur travail a été montré dans de nombreuses expositions et est représenté par la galerie Annex 14 à Zurich. Pour plusieurs projets éditoriaux Köhle / Vermot ont collaboré avec edition fink. Petra Köhle est coordinatrice du Master of Arts in Public Spheres à l'École de design et haute école d'art du Valais où les deux artistes travaillent comme enseignants et chercheurs.

“A specific view—
art in everyday life”

Petra Köhle and Nicolas Vermot-Petit-
Outhenin in conversation with

Samuel Schellenberg

Since the 2000s, the cultural editor of the newspaper *Le Courrier* has been exploring and taking in the art world with insightful objectivity and (always) with an open mind. Perfectly at home in the contemporary art scene, his reviews are aimed at both specialists and the general public. By putting art in context, he manages to highlight its most topical and relevant issues. We met him in Turin, a city that suits him remarkably well, imbued as it is with an artistic spirit that discreetly expresses the essential.

Nicolas Vermot-Petit-Outhenin

As a journalist and art critic for Geneva's daily *Le Courrier*, you've interviewed a lot of people. What does it feel like to be on the other side of the microphone?

Samuel Schellenberg

Terrifying! (*laughs*). I'm certainly more comfortable in writing, so of course I get nervous. When you write, you can go back and reformulate, you try to follow your idea without losing the reader. Speaking doesn't work like that: it's harder to sustain an extended reflection.

Petra Köhle

The people you interview must be a bit scared, too...

ss I realise that now.

NV How do you usually begin an interview?

ss With a simple question that puts the other person at ease—which, on paper, is not necessarily the one that starts off the dialogue. I also try to avoid the questions that the interviewee has already answered a thousand times, or, even worse, those that imply that I'm not familiar with their work.

NV Let's try to put ourselves at ease, then. We are meeting in Turin: what's your connection to that city?

ss Turin has been very important to me ever since 2001. I visit it regularly, as my wife is from here. I discovered this city soon after starting off in journalism, and its contemporary art scene was, in part, my training ground. The *arte povera* movement, which was essentially born here in the 1960s, is still quite present. Its formal beauty, not flashy, discreet and yet often breathtaking, really speaks to me. The other thing that I love about this ancient capital is how the atmosphere changes so drastically from one season to another, from its foggy winters to its warm summer evenings, along the banks of the Po river or under its endless *portici*, when it rains.

PK You mentioned in an email that your first encounter with contemporary art happened during a long hike with the family of a schoolmate...

ss Yes, I was 14. We were supposed to hike through the Alps from the Lemnan Lake (Switzerland) to Nice (France), but we only got half-way, to Briançon. As we walked, the father of my friend told us about Joseph Beuys and about the legend of how he survived a plane crash in Crimea thanks to a group of Tatars, who wrapped him in fat and felt. I'm not saying that this anecdote changed my life, but I think it's my oldest memory about contemporary art.

PK What we love about that story is that it's about an encounter not with an artwork as such, but with a story or narrative *about* art. In a way, that became your profession.

ss I cannot imagine talking about art without telling its stories and asides. It's a way to make it tangible, beyond the accurate and concrete description of an artwork. I recall another episode, about one year later, when I went to the opening of the exhibition *Cent pour Jean* at the Musée cantonal des beaux-arts in Lausanne, featuring paintings by Alfred Hofkunst "triggered by Jean Tinguely"—plants steamrolled onto large sheets. I will never forget how Tinguely stood there, wearing his traditional dungarees, and kept making jokes in the middle of that rather uptight crowd. Later, I wrote my MA dissertation on the role of randomness in Daniel Spoerri's "*tableaux pièges*" (trap pictures). Spoerri was a New Realist like Tinguely. I now realise that randomness was also clearly present in Hofkunst's compressions.

NV After you graduated, you started working as museum director in Buenos Aires.

ss That was the house-museum of Magda Frank, the Hungarian-Argentinian sculptor. And the term "director" really needs to be qualified: I have never directed anything! Magda was a friend of my mother's (who was from Argentina), and had taught her drawing and painting when they were both living in Buenos Aires some fifty years earlier. When she found out that I had studied art history, she asked me to take care of that place, but I think she mostly needed someone to keep her company in her old age. All my curatorial initiatives failed miserably because she had no interest in attracting an audience or in changing her own installations. I basically had no leeway: if a small table could accommodate thirty statuettes, she saw no reason to show any less, as I suggested in order to allow them to stand out. With hindsight, I guess she was probably right and that her museum was just like it was supposed to be. In all friendship, she thought that I was quite a *cabeza dura*, as she would often tell me, and I thought the same of her.

Magda was an extraordinary person. During her long career, she made several huge sculptures for public spaces, especially in France. In Buenos Aires she led a Spartan life and continued working in her backyard, sculpting for

instance the portion of a trunk of *palo santo* that was taller than her. I will never forget its fragrance on rainy days. I reluctantly decided to go back to Switzerland at the end of the year.

NV How did you become a journalist?

ss When I was living in Buenos Aires, I became interested in the upcoming presidential elections to replace the deeply neoliberal and corrupt Carlos Menem after his two mandates. Every day I would read the newspapers *Clarín* and *Página 12* and follow the ongoing flyposting campaigns. I'd been reading newspapers ever since I was a teenager, and I would have loved to cover those elections for the Swiss press. Back in Europe, after six months working as a substitute teacher in secondary schools, I wrote on my own initiative all the articles that I'd wanted to write for those elections and I submitted them to different media outlets.

I got a three-month internship at *Le Courrier*, during which I talked my editor-in-chief into letting me cover the first World Social Forum in Porto Alegre, partly at my own expenses. Then I was able to undertake the two-year official internship (*required in order to be admitted to the Journalists' Association, editor's note*) in the small team of the magazine of the Swiss section of Amnesty International, with journalist Catherine Morand, and taking classes at the Centre for journalism training. Incidentally, at the end of my internship I went back to Buenos Aires for one month to actually cover the next presidential elections for various Swiss media outlets: I had come back full circle.

NV Have you always wanted to write about culture or did you hesitate between different fields?

ss The two options were culture (possibly visual arts) and international news, as my two minors at the University of Lausanne were history and English. After my internship at Amnesty International, I worked for six months as a freelance journalist—while doing my civil service in a community radio in Geneva—until a position became available in the culture section of *Le Courrier*. So I went from one passion to another.

NV Last time we met, you told us about the importance of working as a team with your newsroom colleagues. How does collaboration work in a job like yours?

ss In the culture section, we always discuss the topics beforehand, once we've gone through the coverage of the previous days and examined it critically. When I started working at *Le Courrier*, I used to dread the comments of my colleagues. Now it's easier. The horizontal division of work is also essential: we take turns laying out the pages, working on the big issues—that *Le Courrier* likes to develop on several pages—or the week-end portraits, according to our field.

PK You look like an excellent team. What does this award mean for your work?

ss I feel incredibly lucky. More than a single person, it rewards a practice, a way of approaching a topic, making it one's own, and following it up on the long term. Every single one of my colleagues from the culture section would deserve that award in their respective fields. To us, culture is more than a product to be shown off with pretty pictures. We try to be as objective as possible and to formulate a pertinent opinion. Presenting the issue beforehand is not enough: we go on site to listen and watch before we start writing, and then we do it as judiciously as possible. And we still believe in criticism in every one of our fields, whereas it's disappearing elsewhere.

NV It's true that the Swiss media landscape has gone through some major changes in the past few years. Many newspapers didn't make it, others were taken over by major groups such as Tamedia or Ringier Axel Springer. How do you resist?

ss Ten years ago, if you had asked anyone which Swiss-French newspaper was more likely to disappear, all the odds would have been against *Le Courrier*. But unlike other media outlets, we've always had financial difficulties, so in a way we're better prepared. Most of *Le Courrier's* budget comes from

subscriptions. It's a constant struggle to get people to renew them, but they also offer great stability. Ads, a far more uncertain source of income, make up only 15–20% of our budget, against 70–100% for other media outlets.

And our ads are mostly cultural announcements and job vacancies, which is great for our independence and for the aesthetics of our pages.

Finally, *Le Courrier* is the only Swiss-French daily that does not have to answer to a press group. Our publisher is NAC (Nouvelle association du Courrier), and I sit in its committee as representative of the editorial board. The fact that we don't depend on an entity that asks us to make a profit or to bend our editorial line is a great strength. After all, we have quite a special job, and we want to do it well without focusing only on the payout.

NV Weren't you shaken up by the advent of the internet?

ss *Le Courrier's* increased presence on the web over the past few years hasn't really changed our strategic position. But of course our visibility has increased exponentially, also thanks to the diffusion of our articles on the social networks. Another change is that from January 2018 we have a paywall and a new platform: our contents are available on a pay-on-demand basis, because information has a cost. Personally I'm happy to publish my articles online, but I'm still quite attached to the paper format, to the pleasure of a beautiful layout.

PK Did this internet presence change your way of writing?

ss The internet didn't change how I write, computers did. I would find it very hard to type a final draft on a typewriter, and I'm in awe of my colleagues from 40 years ago for their ability to do so. I wrote my first English literature essays on a Brother electronic typewriter before buying my first computer. Luckily, it had a good delete function. For my part, I can work and rework an article right up until I need to hand it in.

NV A daily newspaper goes to press every evening. How do you handle that deadline?

ss Like most journalists, I work best under pressure, but too much pressure is paralyzing, so I try not to hand in my work too late. That also helps my colleagues who take care of the editing and layout, and those who send the newspaper to the printer: the sooner the culture pages are handed in, the more chances we have to avoid the late-evening bottleneck.

There also are different schedules for different formats. For *Le Mag*, our week-end edition, we can develop a story across days, weeks or months of coverage, with regular follow-ups and in-depth investigations. But during the week we usually write for the next day, which requires a different kind of focus. I love that variety.

NV Do you read *Le Courrier* all the way through every day?

ss Almost always. As I live in Lausanne, I read it every morning on the train to Geneva. I flaunt my newspaper with pride, to advertise it: it often stands out in the mass of free tabloids and small screens.

NV *Le Courrier* celebrated its 150th anniversary last year. For the occasion, you issued a book-magazine titled *IRRÉDUCTIBLE! 150 ans d'info à contre-courant* (“Unyielding! 150 years of journalism against the tide”). What can you tell us about that tumultuous history?

ss Our newspaper has always run against the tide: initially it was the sole catholic voice in the Mecca of Calvinism; then it adopted a humanist, left-wing angle and gradually distanced itself from the Church—a divorce that started in the 1970s and was finalised twenty years later.

Since I started working at *Le Courrier*, its inner system has changed quite a lot: we decided to have a group of editors-in-chief, in which I also participated for two years as part of a trio. This paradigm shift was a huge step forward in terms of horizontality and team spirit. It pushes us to give our best, and I believe that the quality of *Le Courrier* has never been so high.

PK Your articles are always based on careful and detailed research. We’ve never seen an article of yours where you failed to speak to the people involved or to go on the premises.

ss I think it’s important to go see art where it’s really happening.

PK This working method requires a huge commitment. What is your drive?

ss Contemporary art has become something that I can’t live without. Many exhibitions leave me truly shaken. Even after 15 years of work at *Le Courrier*, I’m still as driven to find out what the artists have to offer and to feed on the questionings, contradictions and upheavals of contemporary art.

PK And you don’t just inform, you also form an opinion.

ss That’s true, but I also believe that a daily newspaper such as *Le Courrier* should not only give an opinion, but also hand the microphone over to the artists. It’s vital that their perspective be visible and at the heart of an article about their work. And it’s also important to hear them out about other topics that go beyond their own practice, in order to make the contemporary art system more transparent in terms of its actual working conditions, etc.

PK You have often addressed the question of the artist’s remuneration, for instance.

ss It’s a fascinating topic, a vital issue, pushed forward among others by the New-York-based movement *W.A.G.E. (Working Artists and the Greater Economy)*. Thanks to the commitment of the artists, this issue quickly came into the spotlight in Switzerland, too. We surveyed several institutions to find out if they were paying their artists and—as proof that things are evolving—none of them dared to publicly support the classical idea of a win-win exchange where the museum provides the space and skills while the artist exposes free of charge. I of course support a change of paradigm. I think it’s perfectly logical.

NV There’s a lot going on at the moment in contemporary art. Small venues pop up and close down soon after. The diversification is striking. How do you choose what to cover and what to skip?

ss The offer is huge and keeps growing in every field of culture. We usually cover the main public institutions of the Lemman Lake area. As for the rest, I see many more exhibitions than I could possibly cover, then I decide in function of the place and time, but also of the relevance of the proposal.

Beside my exhibition reviews, I try to identify more transversal topics, such as: the ever-growing phenomenon of artist-run spaces; how the *École cantonale d’art* in Lausanne has changed, over the last decade, the relationship to contemporary culture of a town like Renens; the amount of time that the public needs to invest in order to understand the artworks or become involved in their creation; the presence of such disparate elements as science, smells, animals or maps in contemporary creation; why the works produced after 1960 are often harder to restore than a 16th-century canvas; or the metropolitan art scene of Cairo, Istanbul or Rome.

NV You’ve met many cultural actors over the past years. Are there any artists left to be discovered in Romandy?

ss It’s really great to be able to talk to so many artists. There is a lot of turnover, with new people coming into the scene with new exciting ideas. Artistic practices are by definition in constant evolution, and it’s vital to revisit them and take stock of the new work being produced. And beyond the people, it is also vital to revisit certain topics—that’s the main reason for following the art scene on the long term. Take the ever-transforming field of mediation in museums, which I’ve been regularly monitoring. Some of its human or technical developments were a flop: ten years ago, I remember, many museums thought they absolutely had to have a virtual branch on Second Life. I had created an avatar to investigate that phenomenon, toward an article that is now completely obsolete. As to the topic of women museum directors in Switzerland, which I covered in 2005 and 2018, the evolution is quite encouraging: whereas the institutions with women directors used to be mostly Kunsthalle, today we find women at the head of several

major Swiss museums. These changes must be highlighted in order to take stock of the times in which we live.

PK More than half the people that you’ve met or written about are women. That’s quite unusual in the art field.

ss I see nothing artificial in it. I’ve never written about a woman because she was a woman, but because I was interested in her work. This being said, we are all aware of the inequalities that exist in the art world, and the media must pay close attention to these issues.

PK Is there an encounter that touched you particularly?

ss Lots! It would be hard for me to pick one, as the discussions that did *not* touch me can be counted on the finger of one hand. And I hope that I didn’t bore anyone with my questions! Of course, meeting an experienced artist is always a special opportunity, like when I met Rasheed Araeen, the pioneer of post-colonialism and minimalist geometric art, or Faith Wilding, the American artist whose performance *Waiting* marked the 1970s, and who talked to *Le Courrier* about her memories of *Womanhouse* (Los Angeles, 1972). That was amazing.

There was also Bill Viola: whether you like his work or not, it’s incredible to have him explain to you the home-made trick behind his famous video *The Reflecting Pool* (1977–1979), where we see him walking toward a pool of water, leaping up and freezing in mid-jump, while the scene around him keeps moving. After he revealed to me how he put the whole thing together, he told me, dead serious: “But now I have to kill you” (*laughs*). And I could also mention the unforgettable Renée Green, Alfredo Jaar, Ragnar Kjartansson, Nalani Malani, Franz Erhard Walther or Roman Signer. And the incredible Joëlle Tuerlinckx, who didn’t want her photo taken to accompany the article. Eventually she suggested that I draw her portrait. That’s not exactly my forte, but it made a great anecdote for the paper.

PK In the introduction to your article “Éléments d’enquête” (elements of enquiry, 16.11.2018), you write: “more and more visual artists are integrating journalistic investigation into their practice, with very exciting results”. Conversely, does the artist way of working inspire your investigations?

ss I don’t think so, except when Joëlle Tuerlinckx asks me to draw her portrait... On a more serious note, I usually choose to write about a work because it inspires me. I am particularly interested in works that can be read on different levels and where the visible part is only the tip of the iceberg of a wider investigation or conceptual work that has political implications. Come to think of it, that’s also true of some of my papers, that I’ve been preparing in my mind for years through bits of reflection and through the artists that I’ve met: on the desktop of my computer, I keep a Word document where I list the topics that I would like to cover, with the addition of material and observations, until I am able to do so. For instance, several events of 2018 gave me the opportunity to write that article on the practice of investigation in contemporary art: the Palermo Manifesta, for which the project Forensic Oceanography (Lorenzo Pezzani and Charles Heller) analyse the conditions that caused, over the past twenty years, tens of thousands of deaths on the maritime borders of Europe; Lawrence Abu Hamdan’s installation at the Biennale de l’Image en Mouvement in Geneva, where the artist presents the walls of several prisons, and in particular those of Sednaya Prison, where tens of thousands of people have been tortured and executed since the Syrian insurrection—an investigation conducted on behalf of Amnesty International via Forensic Architecture, founded by Eyal Weizman. I had good reasons to address that topic at that particular moment.

NV Investigation entails revealing something hidden. When I read some of your investigations, I imagine an office with a wall covered in photographs and notes.

ss That’s not a wall but a desk: at the end of an investigation, my desk is literally covered in

papers. Yes, I still work with paper: I need to see things, face them, take notes, etc.

PK Did you ever put yourself at risk while researching a story or for an article you’ve written?

ss Not really, no curator ever spat on me (*laughs*). When I write a bad review of an exhibition, the worst that can happen is that the institution won’t advertise the paper on its social networks, but I’ve never been unsubscribed from the mailing list of a press conference, unlike my colleague Étienne Dumont.

This being said, one of the most important private bankers in Geneva—who is also a big contemporary art collector—once called me to his office to ask me not to publish an article. The article was an investigation about a public–private partnership (PPP) between Geneva’s Musée d’art et d’histoire and the Fondation Gandur pour l’art (FGA) for a restoration–extension project signed by Jean Nouvel. My paper was the first to stress the unusual nature of that PPP: the FGA was ready to invest a large sum of money—40 million Swiss francs—but was asking, in my opinion, for the moon in return, for 99 years. That was totally unprecedented in Switzerland.

Let’s be clear, that banker didn’t make any threat: he just slipped in, between two compliments, that this wasn’t a good time to discourage patronage, as the financial sector was about to enter a period of turbulence due to the relaxation of banking secrecy. The article came out the next day, as scheduled. And that unprecedented description of what was at stake in that unbalanced PPP was one of the arguments later used by the referendum committee opposed to Nouvel’s project. And Geneva’s voters eventually rejected it.

PK Is that the affair that brought you before the court?

ss Jean Claude Gandur, its society AOG and the FGA brought a double lawsuit against *Le Courrier* and a journalist colleague, but that was not because of that article: it was about the professional portrait of the billionaire,

written by that colleague before a municipal vote of credit, to understand the origins of his fortune, a part of which was about to be given to the Musée d’art et d’histoire. *Le Courrier* was the only newspaper that published an article like that. Jean Claude Gandur owes his fortune to oil-extraction ventures in sensitive areas such as Sani Abacha’s Nigeria, where corruption was rampant. The article mentioned this, while also pointing out that Jean Claude Gandur and his societies had never been convicted. The businessman filed a criminal and a civil lawsuit against *Le Courrier* for calumny, defamation and attacks on honour. As of today, the newspaper and the author of the article have been cleared of all criminal and civil charges in the first trials. But the plaintiff and his lawyer Nicolas Capt have appealed the case.

NV Let’s stay on the topic of investigation. In your articles about Manifesta 11 in Zurich and Documenta 14 in Athens, you raised some very critical points regarding the choice of these cities and of the working conditions imposed by the two institutions.

ss When it comes to these huge happenings with an invited curator, I think we have the duty to be critical, also about problems that go beyond the simple set-up, so to say. And truth be told, when it came to Manifesta 11, I’ve never seen such a spectacular failure! What interested me in Athens was to contextualise it in Greece’s situation at that moment in time. With hindsight, I think I’ve been too kind about the Athenian edition of Documenta 14. I realised this after seeing Manifesta 12 in Palermo, where I was impressed by the balance between the issue of immigration, the city, and the incredible pertinence of the artists’ work. Their proposals never took the easy route, and addressed both the micro and macro dimensions, the local and international audience. On the other hand, it was hard to overlook that it was Germany that had gone to Athens, often lecturing it about how things should be done—something that I had tried to partly justify at the time. I think it’s very healthy to change your mind. I often notice that art critics tend to do that

in reverse, especially with the Venice Biennale: they usually don’t like the current edition but rehabilitate it two years later.

PK For the second part of Documenta 14, you addressed the issue of the age of the visitors.

ss Something strikes me every time I go to Documenta: the overwhelming presence of a public of seniors with an absolutely unprecedented way of appreciating art. Compared to Romandy, where pensioners rarely go see contemporary art, I found that striking. Just for the anecdote, of course I did ask the Documenta organisers if they had noticed that too, but they just stuck their head in the sand. They were probably concerned that my article would be critical and would imply that only old people attended the event, whereas my position was 100% appreciative! After a number of attempts, a few hours before the deadline I got a non-committal email from the artistic director, who didn’t answer any of my questions, along the line of: “Everybody is welcome to our event, regardless of their age, genre, ethnicity and social status”. The published article made a passing mention of my exchange with Documenta, and the artistic director wrote me a very stiff email that ended with the remark: “Dude, you are so important!”. I later was able to contextualise that reaction: the article had come out just before the media revealed the huge budget overrun of the double exhibition, and the director certainly had other things to do than talk about the age of the visitors.

PK Connecting an issue that interests you to a contemporary art event allows you to form a specific perspective.

ss As a rule, I love taking an angle that is based on what is happening out there, and not only on interviewing someone who just wrote a book on a given topic. I find it far more interesting to go see for myself what is happening and what is changing on the art scene, while also giving the floor to the artists and of course the researchers. After all, that’s way more interesting than promoting a book, following someone else’s trail.

PK You wrote a number of April's fool articles. We loved the one about George W. Bush's paintings being donated to the Confederation...

ss ...and passed on by an over-zealous officer to the Collection de l'Art Brut, causing a diplomatic accident that required the personal intervention of Alain Berset, who had to appoint Hans Ulrich Obrist as curator of a Bush retrospective.

PK That's the one. And yet fiction plays quite a marginal role in your work. Would you be interested in writing fiction, a novel perhaps?

ss I love this once-a-year opportunity to write an entirely made-up or overblown article, where I can have any number of public figures say whatever I like. It's very liberating.

NV But you don't have a book or novel in a drawer?

ss Not that I know of (*laughs*). Ideally, I would love to write a work of fiction that criticises the aspects of contemporary art that I find tiresome—the all-powerful market and these bored and wealthy sixty-year-olds who join a group of friends of some museum or art centre, where they get a kick out of oohing and aahing in front of slightly political artworks even though their whole life is exactly what the artist is trying to criticise. I would love to be able to write about all these art events for the filthy rich in Swiss alpine lodges with vintage champagne. But I don't know if I will ever have the time or the stylistic skills to write that book.

PK You often bring a touch of humour even to you more serious articles.

ss Yes, I realised this when a reader told me that she loved to hunt out “the joke” in my articles. This being said, I never use humour to mock. My irony or humour are always good-natured, and are never meant to bring people down.

NV How would you describe your way of writing?

ss I believe in a simple style. Philippe Junod, my dissertation supervisor at the University of Lausanne, once complimented me for never using a term that I didn't understand. That's quite unusual in academia, where you are suddenly confronted with an endless vocabulary—and with the need to put new situations into words. I also try to talk to the widest possible audience: we need to catch the interest of those who don't know anything about contemporary art and to avoid boring those who are already familiar with the scene.

PK Is that a political gesture?

ss Absolutely. It's a way of proving and emphasising that contemporary art is in no way the prerogative of an élite. I work all year round at breaking the most common clichés about the art of our time, which is often confused with the excesses of its market, or with part of its audience—the one that I would sometimes like to write a novel about. As a rule, children and teenagers don't have a problem with contemporary art. On the contrary: they understand that artists are often commenting and challenging the issues of our time, and feel involved. But once they grow up it becomes more complicated, because grown-ups are more prone to conclude that they “don't get it” instead of simply trusting their curiosity. It's that latent or potential curiosity that I'm trying to address. I love it when people tell me “You know what, that's not something I would normally be interested in, but your article made me want to find out more”. More generally, I never give in to populist provocations about contemporary art or the condition of an artwork, playing devil's advocate and asking questions like “Really, you call *that* art?”. I've never thought of fawning to my readership in this way. Regardless of how you judge art, its status is non-negotiable: art is art!

Samuel Schellenberg

Samuel Schellenberg was born in Zurich in 1971—the son of an artist and interpreter mother and of an architect father—before moving with his family to the Lemman Lake a few months later. He studied art history, history and English at the University of Lausanne. After a journalism internship at the magazine of the Swiss section of Amnesty International, he worked as a freelancer for several Swiss-French media outlets until he was hired as a visual arts reporter by *Le Courrier*. Since 2008, Schellenberg has been in charge of the culture section of this Geneva-based independent daily newspaper and was member of its first chief editors' trio. Schellenberg regularly takes part in commissions, art school juries, or radiophonic debates on art.

Petra Köhle et Nicolas Vermot-Petit-Outhenin

The artists Petra Köhle and Nicolas Vermot-Petit-Outhenin live and work in Zurich and Sierre. Their work was featured in numerous exhibitions and is represented by the gallery Annex 14 in Zurich. Köhle and Vermot collaborated with the publishing house edition fink on a number of editorial projects. Petra Köhle is Head of the Master of Arts in Public Spheres of the art school édhéa, in Valais, where both artists work as teachers and researchers.

















«Ein Raum, den wir verstehen
und beherrschen»

Tirdad Zolghadr im Gespräch mit

**Shirana
Shahbazi**

Ausgehend von der Fotografie steht in Shirana Shahbazis Werk die materielle und epistemische Erforschung des Mediums oft im Vordergrund. Ihre Arbeiten, die häufig klassische Genres der Studio- und Reisefotografie zitieren, sind auch als grossformatige Billboardmalerei, als Stilleben oder aber in Form semiabstrakter Formen und Farbflächen und als räumliche Installationen ausgestellt worden. Zudem ist Shahbazi aktives Mitglied des INES (Institut Neue Schweiz) wie auch des MEDIUM-Kollektivs (ehemals SHAHRZAD), in Zusammenarbeit mit Rashid Tehrani und Golmohamad Rahati. Trotz dieser Vielfalt ist Shahbazi in Bezug auf ihre künstlerischen Positionen für ihre kompromisslose Stringenz bekannt; so sagte sie einst zu ihrer Arbeit: «Kunst ist nicht verhandelbar. Streite dich nicht mit ihr. Schau sie dir nicht einmal an. Führe sie einfach mit nach Hause, wie eine blökende Ziege.» Die folgende Unterredung wurde am Nachmittag des 2. Februar 2019 in Berlin-Friedrichshain aufgezeichnet, inmitten einer anhaltenden Dunstwolke von Misstrauen, Mentholzigaretten und stickigem Latin Jazz. Sie wird hier in stark verkürzter Form wiedergegeben.

Beginnen wir mal ganz klassisch.
Woran arbeitest du gerade?

Oh Gott. Okay, können wir zu Frage zwei gehen? Ich bin gerade von einem dreimonatigen Aufenthalt in Indien zurückgekommen. Mit der Reise habe ich an der Arbeitsweise angeknüpft, wie ich vor vielen Jahren gearbeitet habe. Können wir noch mal neu anfangen?

Nein.

Gut. Du willst es ganz konkret wissen? Ich will mit den Bildern aus Indien an einem Buch arbeiten.

Ist die Arbeit dokumentarisch? Geht es hier um diesen, na ja, diesen Heiss hunger nach neuen Reisegelegenheiten, dieses fotojournalistische *it's a scoop*? Kniest du dich in so was rein, oder ist das eher so eine ...

Nein.

... ist denn eher eine Abstrahierung am Werk?
Wie funktioniert das, wenn du so herumläufst mit dem Apparat?

Sag noch mal deine Frage genau.

Wenn du in einer Stadt herumläufst, nach dem Motto, «wer reist, hat eine Geschichte zu erzählen», ist es die Reise an sich, die dich treibt, im Sinne von: «okay, ich dokumentiere jetzt eine ausserordentliche Situation»?

Es geht ja um einen Ort, den ich gar nicht kannte, und der auch bildmässig gar nicht noch vorbelasteter sein kann. So entsteht die Herausforderung, wie du dir visuell einen solchen Ort aneignen kannst, ohne fremdbestimmt zu werden. Ich war ohne bestimmtem Thema oder Fokus unterwegs. Ich könnte sagen, das, was mich interessiert, ist nicht an einen spezifischen Ort gebunden. Daher war für mich tatsächlich die Hauptmotivation die Reise,

wie ganz oft – auf eine sehr persönliche Art. So entsteht ein Freiraum, den ich mir in erster Linie als Künstlerin, aber auch als Mutter nehmen will. Ja, und dann geht es natürlich immer um die Frage der Medien, mittels deren ich mit der jeweiligen Realität arbeite.

Tolles Stichwort.

Das ist eine Frage, die mich durchs Band begleitet. Wie setze ich mich mit einer Wirklichkeit auseinander, ausgerechnet mit dem Medium der Fotografie? Ich glaube, ich habe nie eine Arbeit gemacht, bei der es nicht um diese Auseinandersetzung ging.

Es ist überraschend, dass du diese Worte so locker in den Mund nimmst. Wir kennen uns nun schon recht lange, und als wir in diesem Feld zu arbeiten begonnen haben, war damals der herrschende Ton: An so etwas wie Wirklichkeit zu glauben, ist naiver Quatsch. Wirklichkeit kann man allenfalls gebrochen-ironisch wiedergeben. Aber wir haben ja vorhin über Trump gelästert, und ich glaube tatsächlich, die Realität hat ein Comeback gewagt.

Selbst wenn ich im Studio arbeite, beschäftige ich mich ja mit wirklichen Dingen, und stelle wirkliche Dinge dar. Man spricht gerne über Abstraktion als eine Art Losgelöstheit von der Welt, aber ich habe immer insistiert, dass das so nicht stimmt. Es ist ja trotzdem ein Abbild des Realen, allerdings – da kannst du mich ja eines Besseren belehren – habe ich noch nicht herausgefunden, wie ich ungebrochene Realität darstellen kann. Jedenfalls hat das Medium, das ich beherrsche, den Nachteil, dass ihm die Konfrontation mit etwas Wirklichem als Voraussetzung innewohnt. Daran reibe ich mich, seit wir uns kennen.

Hat sich diese Reibung seit den Neunzigern nicht doch verändert?

Das letzte Mal, als du einen Text zu meiner Arbeit geschrieben hast, war ja gerade das Ende eines dieser natürlichen Zyklen, die sich bei der Arbeit ergeben.

Seither heisst es jetzt mal wieder raus aus dem Studio. Und was dann? Da draussen, *det unne*? Um was für eine Art von Konfrontation kann es denn gehen? Zu sagen: «Nee, das ist alles *too much* und zu gross, und ich kann das eh nicht abbilden», das ist dann doch ein *easy way out*. Und trotzdem: Um welche Wahrheit soll es denn gehen, wenn man die sogenannte Wirklichkeit, gebrochen oder eben ungebrochen, wiedergibt?

Wie sieht die Reibung aus an einem Ort wie Teheran, wo du mehr Zeit investiert hast als zum Beispiel in Bombay? Würdest du sagen, «na ja, der Blick in Bombay ist einfach touristisch, dazu steh ich, sei's drum», oder verlangst du dir trotzdem eine andere Messlatte ab?

Natürlich finde ich zuerst einmal über eine absolut touristische Oberfläche Zugang. Was ich aber daraus mache, da habe ich nichtsdestotrotz eine andere Messlatte. Da kann und muss ich den thematischen Bogen ein bisschen globaler und auch persönlicher spannen. Wie setze ich mich mit dem Moment der Erinnerungen und Erzählungen auseinander? Wie ist eine Abbildung technisch umgesetzt und was kann sie beim Betrachter auslösen? Und um zurückzukommen auf deine Frage zu Teheran ...

Zürich könnte genauso erhalten als Beispiel.

Sieht einfach weniger gut aus.

Da hast du eine zeitliche Vertiefung, die dir den touristischen Blick sogar verunmöglicht, auch wenn du ihn wolltest. Trotzdem hast du Zürich immer wieder fotografiert.

Du meinst die ganzen Studioarbeiten? Das sind jetzt meine *Zurich-Works*, ja?

Vielleicht, ja.

Die Themen sind natürlich je nach Ort unterschiedlich. Man denkt immer Kontext und Betrachter mit. Aber grundsätzlich habe ich schon sehr früh eine gewisse Distanz zwischen der Arbeit und mir selber aufgebaut.

In meiner Praxis als Schreiberling und Kurator ist das entscheidend. Ich habe irgendwann gelernt, dass die Trennung für die eigene geistige Gesundheit klar festgelegt werden muss. Da ist die Arbeit, da bin ich.

Und als Künstlerin ist es sehr unromantisch, so was zu tun.

Ach komm, du kannst dich doch ein bisschen entmystifizieren.

Habe ich schon immer. Und für mich war eigentlich seit jeher alles eher unsentimental.

Von Anfang an?

Schon die erste Arbeit, die ich damals in Teheran gemacht habe, war ja eine sehr medienspezifische Arbeit. Aber ihre Rezension hat mir vor Augen geführt, dass ich meine eigene Person da herausradieren muss.

Ich finde es erfrischend, dass du das sagst ...

Aber es war doch nie anders. Deswegen verstehen wir uns ja auch so gut! Selbst wenn unser Zugang zu Kunst – wenn wir ehrlich sind – unterschiedlicher nicht sein könnte. Während du dich den politischen Herausforderungen innerhalb des Kunstkontextes auslieferst, trenne ich zwischen meinem Werk und meiner privaten beziehungsweise politischen Person.

Privat politisierst du stärker, kniest dich rein, regst dich auf und so weiter. Das kann keiner anhand deiner Arbeit wissen.

Nee.

Gäbe es für mich hier die Chance, dich zu überzeugen, propagandistischer zu werden?

Innerhalb der Kunst?

Ja.

Glaube ich nicht.

Ich finde es zugegebenermassen angenehm, dass du diese klare Trennung machst. Das konventionelle Künstlermodell ist ja: *«I am fascinated by this and you're supposed to be fascinated by my fascination.»*

Wenn du sagst, bei mir dreht es sich nicht um persönliche Faszination, dann geht es vielleicht eher um ein automatisiertes Muster, ein ...

Bei meinem Künstlerin-Sein?

Ja.

Das Werk werde ich jetzt auf keinen Fall entmystifizieren. Da bin ich natürlich eitel.

Na gut, aber was ist denn mit diesen in der Schweiz dringenden Themen, die dir doch sehr am Herzen liegen: Migration und weiss der Geier.

Klar, es gibt Themen, die mich umtreiben. Aber die Gespräche dazu drängen sich nicht auf. In unserem Kuchen ist es sogar schwierig, das Kind beim Namen zu nennen. Und ich will diese Themen nicht ausklammern, aber ich wüsste nicht, wie meine künstlerische Arbeit sie reflektieren könnte. Wenn es um das Schulsystem oder um Rassismus in der Schweiz geht, dann ist meine Fotografie ein armseliges Medium, um die Dinge zu verhandeln.

Lass uns kurz darüber reden, was im Ausstellungsraum passiert. Ganz am Anfang hast du gesagt, das eine sei das, was beim Knipsen passiert, danach komme es darauf an, was du im zweiten Schritt daraus machst.

Die Arbeit ist noch nie beim Fotografieren entstanden.

Vielleicht könntest du ganz simpel und didaktisch ein paar Arbeitsschritte aufzählen. Was passiert nach dem Knipsen?

Also ...

Du besprichst erst mal alles mit deinem Mann!

Ich bespreche so ziemlich alles mit ihm, schon bevor ich überhaupt anfangen! Und dann ergibt sich viel über den Arbeitsprozess. Also. Ich arbeite unterschiedlich. Es gab eine erste frühe Phase, in der ich auf Reisen arbeitete, dann die Zeit im Studio, und jetzt das Zurückkommen auf die Reise, die Auseinandersetzung mit Medium und Drucktechnik und so weiter. In der ersten Phase hatte ich die Bilder halbwegs inszeniert und sehr explizit das gesucht, was ich wollte. Ich ging von Gedanken aus und nicht von einer Wirklichkeit, die es festzuhalten galt. In der zweiten Phase dachte ich mir ebenfalls etwas aus, einen Anfangspunkt, brachte meine sieben Sachen zusammen, schleppte sie an und dann kam das Set-up. So entsteht dieses Prozesshafte, woraus sich jeweils die nächsten Entscheidungsschritte ergeben. Du probierst Dinge aus, wechselweise im Labor, im Studio, in der Druckerei und so weiter.

Ab wann kommst du mit anderen ins Gespräch?
Machst du die Auswahl alleine, hast du Assistenten
oder Assistentinnen – oder machst du das
wirklich mit deinem Mann? Ganz fürchterlicher Typ.

Es gibt ein paar wenige Freunde, mit denen ich mich austausche. Aber ich spreche hauptsächlich mit meinem Mann. Vor allem frühmorgens, bevor er ins Lacrossetraining fährt.

Du zerrst ihn diese Tage als Arbeitspartner vermehrt ins Rampenlicht. Mich interessieren solche Arbeitsumstände. Du hast zwei Töchter. Wie viele Stunden am Tag arbeitest du und wie viele Stunden kann man bei deiner Arbeitsweise überhaupt kreativ sein?

Unter diesen Umständen – als freischaffende Künstlerin zu arbeiten und gleichzeitig Kinder grosszuziehen, in einem Land wie der Schweiz, wo Kinderbetreuung und Berufstätigkeit nicht zum Selbstverständnis einer Mutter gehören – braucht es viel Disziplin, um sich Freiräume zu schaffen. Denn man jongliert ständig organisatorische Fragen. Die Stunden, die ich – vom

Businesskram und den ganzen E-Mails abgesehen – der kreativen Tätigkeit widmen kann, sind überschaubar. Andererseits hätte ich durchaus mehr Zeit zur Verfügung, aber ich lasse mich einfach gerne ablenken. Ich habe ja nie so fokussiert gearbeitet wie du als Schreiberling in deinen Morgenstunden. Mein Output ist begleitet von vielen leeren Stunden, Tagen und Wochen. Sehr kitschig und nervig, aber sei's drum. Der eigentliche Output entsteht in relativ kurzer Zeit, wenn das deine Frage beantwortet. *I love deadlines.*

Und dann geht es, je nachdem, um eine Ausstellung oder um ein Buch oder beides.

Genau. Diesen Kontext brauche ich, weil ich doch sehr räumlich denke. Deswegen sind Bücher so angenehm, weil wir uns hier die Dinge in relativer Unabhängigkeit ausdenken können. Ein Raum, den wir verstehen und beherrschen.

Dabei kann man in einer Ausstellung die Zuschauer viel eher manipulieren als in einem Buch. So was macht gerade auch das Kuratieren sehr reizvoll.

Kommt darauf an, wie gut das Buch gemacht ist.

Die Vorteile einer Ausstellung sind Stimmung, Aura, Architektur – dieses Beobachten und sich dabei von anderen beobachtet fühlen.

Natürlich, mit dem physischen Raum hast du die Wucht oder die sogenannte Aura des Werks, das dich von der Wand anlotzt, dich festhält, verführt – was auch immer man für da für Tricks auf Lager hat. Womöglich auch noch die Filmmusik oder die Dunkelheit der Black Box und so weiter.

Worauf ich hinauswill, ist, dass man trotz all dieser Tricks, die man auf Lager hat, als Künstlerin brav vorgaukeln muss, dass die Zuschauer selber irgendwas zurechtinterpretieren dürfen. Dass man einen Freiraum aufmachen möchte und so weiter. Was der Realität einfach nicht entspricht.

Nein, nein. Das kann man ja anders aufgreifen. Ich weiss, dass dich das nervt.

Was geht für dich bestenfalls seitens der Zuschauer unter die Haut? Was ist deine Fantasie?

Natürlich will ich nicht irgendeine Leerfläche schaffen, wo man sich ein bisschen feelgoodmässig reingibt, und dann macht jeder, was er will. Ich nutze ja den Raum und seine Inszenierung als Teil der Arbeit, wie eine Szenografie. Das Medium der Fotografie hat etwas Unmittelbares. In einem Bruchteil von einer Sekunde siehst du ein Bild. Was ich versuche, ist, Zeit einzufordern und den Betrachter auf irgendeine Art dazu zu zwingen, bei der Arbeit zu verbleiben und eine Fotografie, ein Bild länger anzuschauen, als man dem Medium eigentlich zuspricht. Um zu verstehen, was man da betrachtet, um zu verstehen, wie eine Abbildung des Realen aussieht und was das überhaupt soll. Andererseits habe ich immer das Gefühl, ich könne gar nicht so genau sein. Und will es gar nicht sein. Nicht dass ich mich aus der Affäre ziehen will. Aber eine Arbeit auf unterschiedliche Art zugänglich machen, heisst ja nicht, dass sie sich völlig auflöst in einem Dunst von *whatever*. Denn als *whatever*-Dunst wird meine Arbeit manchmal auch rezipiert. Zugegebenermassen trifft mich das am meisten, denn sie ist doch genauer als das.

Ich will auf deine Behauptung zurückkommen, dass du als Privatperson gewisse politische Prioritäten hast und dass du diese fein säuberlich von der Arbeit trennst. Das nehme ich dir nicht ganz ab.

Echt?

Nehmen wir zum Beispiel die Porträts von Frauen. Da sehen wir einen bestimmten Typus Frau – das ist nicht irgendeine Frau, da wird dein Feminismus spürbar. Und ich glaube auch, dass du genau weisst, dass, wenn jemand sich deine Iran-Bilder ansieht, letztendlich da rausläuft mit dem Eindruck, man hat etwas über den Iran erfahren. Hat man ja auch. Selbst wenn die Ausstellung noch so grosse

selbstironische Anführungsstriche bietet und blinkende konzeptuelle Warnzeichen, bellende Schäferhunde und Sirenen, von wegen, «Achtung, das ist hier nicht ungebrochener Iran».

Gerade deswegen war es für mich auch lang schwierig, im Iran zu arbeiten. Erst vor zwei Jahren habe ich dann doch in Teheran wieder eine Arbeit gemacht.

Aber was ist denn daran so schlimm, wenn man das Privileg hat, einem Publikum auf somatische, sinnliche, unbewusste Art und Weise etwas beizubringen? Warum nicht solche Sachen selber anpacken, als sie irgendeinem Trottel zu überlassen, der das kitschiger und oberflächlicher macht als du.

Weil meine Mittel zu limitiert sind. Wem will man denn genau eine Story erzählen und welche?

Aber wir haben doch gerade festgestellt, dass die Leute dir vieles abnehmen. Die Bilder sind stark und intelligent und verführerisch. Also nehmen sie dir das ab. So limitiert ist das alles nicht. Es ist ein bestimmtes Weltbild, das vermittelt wird. Eine kosmopolitische Komplexität.

Ja, ja, genau. Das ist jetzt wichtig. Eine komplexe Identität zu behaupten, ist auch eine sehr relevante Forderung im heutigen Schweizer Kontext.

Und das ist dann schon ein politisches, ein, wie soll ich sagen ...

Statement. Anliegen. Ja.

Na also.

Und wie kann ich so etwas mit Fotografie darstellen?

So wie du das eh schon tust.

Die Behauptung und Einforderung einer nicht eindeutigen Zugehörigkeit, einer nicht eindeutigen Wirklichkeit,

ist wichtig und zeitgemäss. Das Bild, das innerhalb der Schweiz von der Schweiz gezeichnet wird, die Selbstwahrnehmung, sie entspricht nicht der eigenen, gesellschaftlichen Realität. Aus diesem Grund freue ich mich ganz besonders, den Prix Meret Oppenheim entgegenzunehmen. Das sind gerade die Orte und Bilder, die wir besetzen wollen. Wenn man bedenkt, dass in der Schweiz heute rund ein Viertel der Bevölkerung kein Bürgerrecht hat – schlicht, weil die Schweiz die strengsten Einbürgerungsgesetze Europas hat. Weisst du, neulich stand wieder irgendwo «die iranisch-deutsche Künstlerin Shirana Shahbazi». Meine Tochter sass neben mir und ich sagte: «Ach, wann kann man denn endlich schreiben «die Zürcher Künstlerin Shirana Shahbazi»? Da sagte die Kleine: «Oh, das willst du sein? Ist ja voll langweilig.»

Ich wäre mit ihr einverstanden.

Ja, ja, genau. Das stimmt. Und dennoch geht es um eine bestimmte Perspektive, an der etwas nicht stimmt – und zwar über den Kunstkontext hinaus.

Aber das sahen du und ich lange gar nicht so.

Letzte Woche begegnete ich im Hallenbad einem Künstlerkollegen im Wellnessbecken. «Hallo!» «Hallo!» Da dreht sich sein Sohn um und fragt: «Papi, isch das d'Putzfrau?» Man ist halt im Blubberbad, versteht schlecht und der Papi fragt: «Was?» So schreit der Sohn noch lauter: «Isch das d'Putzfrau?» Da fragt Papi erneut: «Was?» Worauf ich ihm sage: «Er will wissen, ob ich eure Putzfrau bin.» Sagt der Papa: «Nei, das isch nöd d'Putzfrau.» Und ich versuche mich vor meiner Massagedrüse dennoch zu entspannen, während sie davonpaddeln und ich darüber nachdenke, welche Bilder repräsentieren in diesem Land eigentlich was? In dieser Hinsicht haben Fragen der Repräsentation doch sehr viel mit mir zu tun, aber in einem grossen Kunstkontext wird vieles plattgedrückt. Ich habe mich später gefragt, wo wohl der kleine Junge in die Schule geht. Anstatt über das eigentliche Grundphänomen zu reden, über die Reflexe, denen das arme Kind ausgesetzt ist,

spricht man lieber darüber, dass die Putzfrau halt zufällig Portugiesin sei, leider. Es geht ja hier nicht um die eine Situation, sondern um strukturelle Mechanismen, denen man sich scheinbar naiv hingibt. Es geht um Skandale, über die man nicht einmal in einem Zwiegespräch richtig reden kann. Geschweige denn in einer hübschen White-Cube-Ausstellung. Da bekomme ich in einer Sitzung des Elternkomitees im Quartier viel eher den Eindruck, dass etwas Konkretes und Wichtiges passieren kann. Deswegen trenne ich die Sachen.

Das Problem ist, wir sind selber schon privilegiert und unser Publikum ist oft noch privilegierter als wir. So kann man nur schwer über diese Themen quatschen. Es ist wie *sex talk* unter Jungfrauen. Das Verflixte an diesem Identitätszeug ist ja, dass es eigentlich zum Schnarchen ist. Man ist mit diesen Themen zwangsverheiratet und weiss gar nicht, wie man sie loswird. Andererseits: Wenn irgendwelche Leute bequem dahocken und sich über politische Korrektheit und so weiter lustig machen, dann merkt man, dass viel auf dem Spiel steht und dass man das Mikro in der Hand doch nutzen muss.

Die Frage ist, welche Gespräche führe ich? Wie führe ich mich auf? Du hast vorhin das Stichwort Feminismus genannt – welchen Streitereien gebe ich mich als Künstlerin hin?

Ja, was sind denn deine Kriterien?
Lass uns das Gespräch vielleicht entdramatisieren.
Ich habe deine Arbeit mal als «*pornography of the nerd*» bezeichnet.

Ja, was meinstest du eigentlich damit genau?

Eine üppige Sinnlichkeit, die aber mit einer unerbittlichen Strenge einhergeht.
Die mich an deine deutsche Fotografieschule erinnert und an deinen Perfektionismus, den ich auch von hinter den Kulissen her kenne.

Da kommen wir zurück zu deiner Frage, wie tief man sich in etwas hineinbegibt. Ich zwingt das Nerdige den Zuschauern nicht auf. Es läuft nicht auf eine einzige, eindeutige Sprache hinaus. Es ist ja ein Bild, das dich anschaut. Und was sagt es dir denn eigentlich? Ich war gerade bei einer Führung. Wir standen vor einem Bild von Oskar Kokoschka, der Karl Kraus gemalt hatte. Über dieses Bild wurde gesagt: «Ja, und in diesem Bild ist die Hand wichtig, denn er hat so debattiert und gestikuliert, und hier gibts noch einen Schmetterling, der auf die Rastlosigkeit dieser Person deutet.» Punkt. Und dann findest du: «Oh, wow.» Genau wie die Führung damals im UNO-Hauptgebäude, während der gesagt wurde: «*And this is an abstract work, it has whatever meaning you put into it.*» Diese vermeintliche Genauigkeit, die gibt es doch in Wirklichkeit gar nicht.

Du tust jetzt so, als wären diese Statements absolute Statements, die alles im Werk vereinnahmen. Als würde der blosser Versuch, genau zu sein, etwas kaputt machen. So ist es doch nie. Die Schönheit, die Wucht, die Didaktik und sogar die Symbolik: Das eine schliesst das andere nicht aus. Über Duchamps Pissier sind ganze Bibliotheken geschrieben worden und trotzdem hat das Ding weiterhin eine immer mysteriösere, komischere, mysteriösere Ausstrahlung.

Das habe ich auch nicht behauptet. Die Genauigkeit kann doch auf unterschiedliche Arten stattfinden. Ich kann dir ein Fallbeispiel bieten, das so unglaublich didaktisch ist, dass ich mich fast schon schäme für meine Arbeit.

Gerne.

Okay. Wenn wir uns jetzt zum Beispiel ins Studio begeben und uns meine sogenannte «abstrakte Phase» anschauen, dann ist das wie im Kochkurs. Mit all diesen verschiedenen Istzuständen der Zutaten. Da gibt es ein Stillleben, sagen wir ein Apfel, ein Hintergrund und erkennbare Referenzen. Du erkennst erstens das Objekt, zweitens erkennst du es als Bild, drittens als Komposition und du kennst auch die kunsthistorischen Referenzen. So wird das zu einem Objekt, das zwar

abstrahiert, aber immer noch lesbar ist. Da ist eine Kugel, oder da sind drei Kugeln, die sind auch in der Komposition erkennbar, und im nächsten Schritt wird alles zu Farbflächen. Und im nächsten wiederum überlagern sich die Farbflächen. Diese Bilder sind allesamt in einem einzigen Prozess entstanden. Das heisst, eigentlich sind alle genau gleich konkret, wie auch genau gleich abstrakt. Total didaktisch. Ich weiss gar nicht, was du noch willst. Das ganze Repertoire wird auch auf der technischen Ebene durchgespielt und in der Festlegung der Grössen. Was habe ich an Entscheidungsvariablen als Künstlerin? Ich mach's klein, so entsteht beim Betrachten eine Intimität. Ich mach's gross und du bist überwältigt, nimmst aber deine eigenen Bewegungen im Raum besser wahr. Du beobachtest dich selber beim Versuch, das Bild zu lesen, und machst dir hoffentlich Gedanken darüber, wie du mittels deiner eigenen Referenzen im Kopf geschult bist. Zudem wird das Ganze haptisch durchgespielt, es gibt die Lithografie, die Malerei, das Foto. Gerade wenn alles peinlich didaktisch ist, wirst du in genau diesem Moment abgeholt vom Antlitz der Arbeit. Bestenfalls ist es wie Zauberei, und du denkst dir, «weiss gar nicht, was mit mir geschehen ist, aber wow, irgendwie hat mich das verführt».

Bist du jetzt einfach sarkastisch, oder ist das die Idealvorstellung seitens der Zuschauer und Zuschauerinnen?

Ob du willst oder nicht: Visuelle Kraft ist mir wichtig. Und in ihrer Umsetzung bin ich tatsächlich nerdig. Ich könnte mir ja alles viel leichter machen, wenn es mir nur um die Inhalte ginge.

Ich merke jetzt ...

... dass du meine Arbeit nie verstanden hattest?

Genau. Alles noch mal von vorne. Gerade in Sachen «*pornography of the nerd*» merke ich, dass ich zwar nicht das Nerdige genauer fassen muss, aber die Pornografie. Es geht nicht um Schmuddelporno, sondern um *Big Budget Porn*, so eine Art strotzende Feierlichkeit.

Warum nimmst du das Wort «Budget» in den Mund?

Weil die Arbeit doch ein luxuriöses Selbstbewusstsein ausstrahlt. Dabei geht es nicht um Euros. Denn das war sogar damals der Fall, als du noch Studentin warst.

Genau.

Auch damals hat es nicht so gewirkt, als ginge es um eine schnell improvisierte *Zero-Budget*-Arbeit.

Das Wort Budget stört mich.

Gut.

Als Künstlerin ist es mir wichtig, auch ein bisschen breitbeinig dazustehen mit meiner Arbeit. Das ist dann ein anderes Thema, oder?

Ja, sag doch.

Nee, das ist ein zu grosses Feld, wenn wir jetzt über Frauen und Männer in der Kunstwelt reden.

Du willst darauf hinaus, dass Frauen, die breitbeinig dastehen, protzig wirken, und bei Männern ist das akzeptabel.

Sowieso, klar, oder?

Jetzt habe ich das ausgesprochen, damit du das nicht selber sagen musstest.

Danke.

Ich wollte aber darauf hinaus, dass ich als didaktischer Propagandist es nur begrüssen kann, wenn du mit einem gewissen Pomp daherkommst. Man lässt sich gerne verführen von solch einer Arbeit.

Das ist ja das Schöne an unserer Zusammenarbeit. Wir ergänzen uns sehr gut. Du schufst dich ab,

auf ehrliche Art, und ich verstecke mich elegant hinter dem Schein der schönen Künste.

Mit welchen schönen Künstlern spielst du diese Versteckspiele am liebsten? Womöglich sind es gar nicht Künstler, vielleicht sind es ...

Meine Nachbarn.

Vielleicht sind es Maler oder Fotojournalistinnen.

Mit wem misst du dich, mit wem hast du ein Gespräch im Kopf, wenn du deiner Arbeit nachgehst? Sind es die Düsseldorfer, ist es Wolfgang Tillmans?

Es sind eher Leute, die abstraktere Arbeiten machen, beziehungsweise wohl auch viele Selbstgespräche. Und das hat schon auch etwas mit Malerei zu tun. Du hast es selber gesagt und ich muss es jetzt zugeben, ja. Die Malerei ermöglicht diesen Moment einer Arbeit, der zwar eine visuelle Sprache hat, aber einen neuen Raum öffnet, in dem man einfach verweilen kann. Das ist schon ein Ehrgeiz, der anders tickt als die didaktische Propaganda. Ob du es so willst oder nicht, das ist ein offenerer Raum zum Denken.

Ich stelle jetzt eine noch nervigere Frage, denn ich finde, sie drängt sich leider auf. Das Internet.

Oh.

Du hast vorhin beschrieben, es sei für dich eine Idealvorstellung, wenn Leute fast gezwungen werden, zu verweilen. Wenn sie eine andere zeitliche Beziehung aufbauen zu einem Bild als das, was normalerweise passiert. Hat sich da seit den Neunzigern etwas verschoben? Es gibt Studien, die beweisen, dass das Scrollen bei Google-Image oder Tinder, im Eiltempo von einem Bild zum nächsten, ein mildes Suchtverhalten auslöst. Mikro-erotische Kicks, neurologische Reaktionen, die mittlerweile unser Harddrive im Kopf ganz anders auf Bilder reagieren lassen. Ob diese Bilder nun sinnlich, semipornografisch

oder eher trocken sind: Ziehst du auch in einem solchen Kontext alles so durch, wie du das noch 1999 durchgezogen hast?

Ich habe mir ja auch erlaubt, mit dem iPhone nach Indien zu fahren. Im Gegensatz zu meiner Mittelformat-Kamera, die eine gewisse Langsamkeit mit sich bringt, und die wiederum nicht nur das Bild – auf einer qualitativen Ebene – beeinflusst, sondern eben gerade eine andere Art von Bildermachen aufzwingt. Andererseits hat meine Arbeit etwas Anachronistisches. Die Langsamkeit, mit der ich eine Arbeit entwickle, ob es jetzt um Steindruck geht oder um ein Fotolabor. Das sind träge, altmodische Mittel, die mir nicht nur aus nostalgischen Gründen wichtig sind.

Du gehörst zu den allerersten Künstlern, mit denen ich mich auseinandergesetzt habe ...

And you don't like artists.

No, I still don't. Und es ist doch erstaunlich, dass man heute, anstatt sich deine Ausstellungen im Browser anzugucken, immer noch mit der U-Bahn hinfährt, um eine Atmosphäre aufzunehmen und um die Dinge an der Wand anzuschauen. Noch erstaunlicher ist, dass unser Anachronismus mit so viel Selbstbewusstsein gefeiert wird. Man merkt, dass sich die Kunstwelt nicht verbergen muss. Sie ist auf der Siegerseite. Sie bleibt, was sie ist, und wird momentan sogar noch grösser und stärker. Und das im Zeitalter des Internets. Man müsste eigentlich ein bisschen Verunsicherung erwarten, aber nein. Wir werden immer planetarischer, die Budgets und die Summen werden grösser.

Es tut mir leid, nenn mich einen Freak, aber die Begegnung mit dem Bild macht einen Unterschied. Auch im Buch passiert etwas sehr Ähnliches. Das Buch ist ja auch ein Objekt, und ein Raum. Diese Qualitäten haben weiterhin Bestand.

Shirana Shahbazi

Shirana Shahbazi ist eine 1974 in Teheran geborene Künstlerin. Sie lebt seit 1997 in Zürich. Shahbazi absolvierte ihre Ausbildung an der Fachhochschule Dortmund und an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich. Ihre Arbeiten wurden unter anderem im Sprengel Museum, im Hammer Museum LA, im MoMA NY, im Museum of Contemporary Photography Chicago, im Barbican Art Gallery, im Fotomuseum Winterthur, in der Kunsthalle Bern und an der Venedig Biennale ausgestellt. Ihre Arbeiten sind in zahlreichen öffentlichen Sammlungen vertreten. Zusammen mit Manuel Krebs NORM, hat sie diverse Künstlerbücher und Monografien publiziert.

Tirdad Zolghadr

Tirdad Zolghadr, geboren 1973, ist Kurator und Autor. Zuletzt publizierte er *Traction* (Sternberg Press 2016). Seine kuratorische Arbeit umfasst forschungsbasierte Recherchen, Langzeit-Projekte sowie Kunstbiennalen. Zolghadr ist künstlerischer Direktor der Sommerakademie Paul Klee in Bern und assoziierter Kurator der KW Institute for Contemporary Art in Berlin.

“A Space We Understand
and Control”

Tirdad Zolghadr
in conversation with

Shirana Shahbazi

The material and epistemic exploration of photography as a medium is central to the artistic practice of Shirana Shahbazi. Her work frequently references classical genres of studio and travel photography, but has also been displayed as large-scale billboard paintings, as still-lives, as semi-abstract shapes and color fields, and as spatial installations. Furthermore, Shahbazi is an active member of INES (Institut Neue Schweiz) and of the MEDIUM collective (formerly SHAHRZAD) with Rashid Tehrani and Golmohamad Rahati. Despite this range and variation, Shahbazi is known for her uncompromising rigor with regard to her artistic positions. As she once said about her work: “Art is non-negotiable. Do not argue with it. Do not even look at it. Just take it home, like a bleating goat.” The following conversation was recorded in the afternoon of February 2, 2019, in Berlin-Friedrichshain, in a thick haze of distrust, menthol cigarettes and smothery Latin Jazz. It is reproduced here in condensed form.

Tirdad Zolghadr

Let’s start in a very traditional way. What are you working on just now?

Shirana Shahbazi

Oh God. OK, can we move to the second question? I just returned from a three-month stay in India. This trip prompted me to take up a way of working I used to practice many years ago. Can we start over?

No.

Fine. You want to know very specifically? I aim to work on a book involving these images from India.

Does the work have a documentary character? Is it about, well, this craving for new travel opportunities, this photo-journalistic “it’s a scoop”? Do you put your back into something like that, or is it more a kind of ...

No.

... so is it more like there’s a process of abstraction at work? How does this work when you walk around like that with the camera?

What is your question again, exactly?

When you walk around in a city in the sense that “anyone who travels has a story to tell”, is it the journey itself that drives you, in terms of “OK, I am documenting an unusual situation here”?

It is about a place I was not at all familiar with, one that, pictorially, also could not be more contaminated. This creates a challenge, how you can visually appropriate such a place without becoming subject to heteronomy. I was traveling without a particular theme or focus. I could say that the things that interest me are not tied to a specific place. That’s why, for me, the main motivation was, in fact, the journey, as so often—in a very personal way. This creates a freedom I want to take primarily as an artist, but also as a mother. Yes, and then it is always a matter of the media I use to work with the particular reality.

Perfect cue.

This is another issue that I am dealing with throughout the volume. How do I explore a reality using the medium of photography of all things? I believe I have never done a work that was not about this exploration.

It is surprising that you use these words so casually. We have known each other for quite

some time now, and when we started working in this field back then, the prevailing sentiment was: believing in such a thing as reality is naïve bullshit. Reality can at best be rendered ironically, in a refracted manner. But we were talking about Trump earlier, and I think reality has, in fact, ventured a comeback.

Even when I work in the studio, I deal with real things and depict real things. It is often said that abstraction is a kind of detachedness from the world, but I have always insisted that this is not true. It is still an image of reality, however—and you may disabuse me of this—I have not yet figured out how to represent pure, “unrefracted” reality. At any rate, the medium I master has the disadvantage that the confrontation with something real is inherent to it as a prerequisite. This is something that has been irritating me ever since we have known each other.

Has this irritation really not changed since the 1990s?

The last time you wrote a text about my work, it was just the end of one of those natural cycles that occur in artistic practice. Since then, the motto has once again been to “get out of the studio”. And then what? Outside, which outside? What kind of confrontation could it be about? Saying “Nah, that’s all too much and too big, and I can’t depict that anyhow”, that would be really an easy way out. But still: what truth should it be about when you render so-called reality in a manner that is or is not refracted?

What does the irritation look like in a place like Tehran where you invested more time than, say, in Mumbai? Would you say, “oh well, the gaze in Mumbai is simply touristic, I stand by that, so be it”, or do you nevertheless insist on applying a different standard?

Obviously, I initially access it through an absolutely touristic surface. But I have a totally different standard in what I do with it. In that regard, I can and must trace a thematic arc that’s both a bit more global and more personal. In what way do I deal with the moment of

memories and narratives? How is an image realized technically and what response can it trigger in the viewer? And to get back to your question about Tehran ...

Zurich would be an equally fit example.

It just doesn’t look as good.

You have a temporal depth there that actually makes it impossible for you to adopt the touristic gaze, even if you wanted it. Still, you have frequently photographed Zürich.

You mean all the studio works? Those are now my *Zurich Works*, or what?

Maybe, yes.

The subjects vary, of course, depending on the place. You always keep the context and the viewer in mind. But I essentially established a certain distance between my work and myself very early on.

In my practice as a scribbler and curator that is essential. I learned at some point that the distinction needs to be clearly defined for the sake of one’s own mental health. This is my work and this is me.

And as an artist, it is very unromantic to do something like that.

Oh, come on, it’s okay to demystify yourself a bit.

I have always done that. Everything has really always been rather unsentimental to me.

From the beginning?

The first piece I did back then in Tehran was already very much a media-specific work. But its review made me realize that I need to erase myself out of it.

I find it refreshing that you say that

But it was never any different. That’s why we understand each other so well! Even when

our approaches to art, if we're honest, could not be more different. While you deliver yourself up to the political challenges within the art context, I separate between my work and me as a private or political person.

In private, you politicize more, get more involved, worked up and so on. Based on your work, no one could tell.

Nah.

Do I have a chance here to persuade you to become more propagandistic?

In art?

Yes.

I don't think so.

I admit that I like you making this clear distinction. The conventional model of the artist is, "I am fascinated by this and you're supposed to be fascinated by my fascination." If you say, in my case it is not about personal fascination, then perhaps it is more about an automated pattern, a...

In my existence as an artist?

Yes.

I will not under any circumstances go and demystify my work. In that sense I am obviously conceited.

Fair enough, but what about the issues that are so pressing in Switzerland—migration and who knows what—that you do feel very strongly about?

Sure, there are issues that worry me. But the discussions about them do not impose themselves. In our in our field, it is even difficult to call a spade a spade. And I don't want to ignore these issues, but I wouldn't know how my artistic work could reflect them. When it is about the educational system or racism in Switzerland, then my photography is a pathetic medium to deal with things.

Let's briefly talk about what happens in the exhibition space. At the very beginning you said that what happens when snapping a shot is one thing; after that, it's all about what you make of it in a second step.

The work has never been created while photographing.

Perhaps you could describe a few work steps in very simple and didactic terms. What happens after snapping?

Well ...

You first discuss everything with your husband!

I discuss just about everything with him before I even start. And then a lot follows from that in terms of the work process. Now, I work in different ways. There was a first, early stage in which I worked while travelling, then there was the time in the studio and now the return to travel, the exploration of the medium and printing technology and so on. During the first period I staged the pictures to some extent and very explicitly looked for what I wanted. I started out from ideas rather than from a reality that needed to be captured. In the second stage I likewise thought of something, a starting point, pulled my things together and dragged them along, and then the set-up was next. That's how it turns into a kind of process from which the next decision steps follow. You try out things, alternately in the lab, the studio, the printing workshop, etc.

From what point on do you get into a conversation with others? Do you make the selection alone, do you have assistants—or do you really do this with your husband? An abominable guy.

There are a few friends with whom I swap ideas. But I mainly talk to my husband. Especially in the early morning, before he leaves for lacrosse practice.

These days, you increasingly drag him into the spotlight as your collaborator. I'm interested in such working conditions. You have two

daughters. How many hours a day do you work, and for how many hours can you be creative at all with your way of working?

Under these circumstances—working as an independent artist and at the same time raising children in a country like Switzerland where child care and a professional life are not part of how mothers see themselves—it requires a lot of discipline to create space for yourself. Because you're constantly juggling organizational aspects. The time I am able devote to creative practice—aside from business stuff and all the emails—is limited. Then again, I could have more time at my disposal, but I just like to be distracted. I have never worked in such a focused way as you do as a scribbler during the morning hours. My output is accompanied by many empty hours, days and weeks. Very kitschy and annoying, but so be it. The actual output is produced within a relatively short period of time, if that answers your question. I love deadlines.

And then the focus turns to an exhibition or a book or both, as the case may be.

Exactly. I need this context, because I do very much think in spatial terms. That's why books are so nice, because they allow us to conceive things relatively independently. A space we understand and control.

Yet viewers can be more readily manipulated in an exhibition than in a book. Something like that also makes curating interesting.

It depends on how well the book is done.

The advantages of an exhibition are atmosphere, aura, architecture—the watching and, at the same time, feeling watched by others.

Of course, physical space gives you the power, or the so-called aura, of the work that stares at you from the wall, that captivates and ensnares you—whatever the tricks one has in store. Possibly even with a sound-track added or the darkness of the black box and such.

The point I am trying to make is that, despite all those tricks you have up your sleeve as an artist, you must dutifully lead viewers to believe that they are allowed to come up with whatever interpretation of their own. That you want to open up a space and so on. Which simply does not reflect reality.

No, no. There are other ways to take that up. I know that annoys you.

What, ideally, gets under your skin when it comes to the viewers? What's your fantasy?

Obviously, I don't want to create some open space that people enter in the sense of a feel-good experience of sorts, and then everyone does their own thing. I actually use space and its staging as part of the work, like scenography. There's an immediacy to the medium of photography: in a fraction of a second you see an image. What I try to do is demand time and somehow force viewers to stay with the work and to take more time to look at a photograph, an image than they are drawn to accord to the medium. In order to understand what they are looking at, to understand what an image of reality looks like and what it is about anyway. On the other hand, I always feel that I wouldn't be able at all to be so precise. Nor do I want to be. That doesn't mean I want to avoid responsibility. But making a work accessible in different ways doesn't mean that it completely dissolves in a haze of "whatever". Because my work is, in fact, sometimes received as a haze of "whatever". That, admittedly, hurts me most, for it is more precise than that.

I want to get back to your statement that, as a private person, you have certain political priorities but you neatly separate these from your work. I don't buy that entirely.

Really?

Let's take the portraits of women, for example. There we see a particularly type of woman, not just any woman—your feminism becomes tangible in them. And I also think you are well aware that anyone who takes a look at your Iran pictures ultimately leaves with the

impression of having learned something about Iran. Which they indeed have. No matter how much the exhibition offers in terms of self-deprecating gestures and flashing conceptual warning signs, barking German shepherds and sirens—like “caution, this is not an unrefracted picture of Iran”.

That is exactly why for the longest time it was difficult for me to work in Iran. It was not until two years ago that I did a work in Tehran again.

But what is so bad about it when you have the privilege of teaching an audience something in a somatic, sensory, unconscious way? Why not tackle such things yourself, rather than leaving them to some schmuck who does it in a kitschier and more superficial way than you?

Because my means are too limited. To whom exactly do you want to tell a story, and which story?

But we just established that people buy a lot from you. The images are powerful and intelligent and seductive. And so they accept that from you. It’s not really all that limited. It is a particular world view that is being conveyed. A cosmopolitan complexity.

Yes, yes, exactly. That’s important. Asserting a complex identity is also a very relevant demand in the contemporary Swiss context.

And then that is already a political, a—what should I call it...

Statement. Concern. Yes.

There you go.

And how can I express something like that by means of photography?

Just as you have already been doing it.

Asserting and claiming an ambiguous identity, an ambiguous reality, is important and topical. The picture being painted of Switzerland in Switzerland itself, the self-perception, is not consistent with my own social reality. This is

why I am particularly pleased to receive the Prix Meret Oppenheim. These are precisely the places we want to be in and the images we want to project. Just think: in Switzerland today, about a quarter of the population have no citizenship, simply because Switzerland has the strictest naturalization laws in Europe. You know, the other day it again said somewhere, “the Iranian-German artist Shirana Shahbazi.” My daughter was sitting next to me, and I said, “Oh, when will people finally write ‘Zurich artist Shirana Shahbazi’?” Then the little girl said “Oh, that’s what you want to be? That’s so totally boring.”

I would agree with her.

Yes, yes, exactly. That’s right. And yet it is about a particular perspective that has something wrong with it—beyond the art context, that is.

But for a long time you and I didn’t see it that way at all.

Last week I ran into a fellow artist in the wellness pool at the indoor swimming pool. “Hello!” “Hello!” At which point his son turns around and asks: “Daddy, is that the cleaning lady?” We are in a whirlpool, it’s difficult to understand each other and daddy asks, “What?” And so the son screams even louder, “Is that the cleaning lady?” Daddy asks again, “What?” I say to him, “He would like to know if I am your cleaning lady.” Daddy says: “No, that’s not the cleaning lady.” And I nevertheless try to relax in front of my massage jet, as they paddle away and I think about what certain images really represent in this country? In this regard, issues of representation do have a lot to do with me, but in a large art context a lot is flattened. Later, I wondered where the little boy attends school. Instead of discussing the actual fundamental issue—the reflexes to which the poor boy is exposed—people rather talk about the fact that the cleaning lady happens to be Portuguese, sorry. The issue is not, of course, just this one situation but the structural mechanisms to which people seemingly naively succumb. It is about scandals you couldn’t even properly

talk about in a one-on-one conversation, let alone in a neat white cube exhibition. I am much more likely to feel that something tangible and important can happen when I am in a meeting of the parents’ committee in our district. That’s why I separate matters.

The problem is that we are ourselves privileged and our audience is often even more privileged than we are. That makes it difficult to discuss these issues. It’s like sex talk among virgins. The thing about this identity stuff is that it really is boring. You’re stuck with these issues and don’t know how to get rid of them. On the other hand, when some people just sit around and make fun of political correctness and the like, then you realize that there’s a lot at stake and that you do need to use the microphone you’re holding.

The question is what are the conversations I have? How do I have them? Earlier, you mentioned the catchword “feminism”—which disputes do I expose myself to as an artist?

Yes, what are your criteria? Maybe we should dedramatize the conversation. I once described your work as “pornography of the nerd”.

Yes, what exactly did you mean by that?

A lavish sensuality that comes with relentless rigor. That reminds me of your German photography training and your perfectionism which I am also familiar with from behind the scenes.

Here we return to your question about how deeply involved one gets. I don’t impose the nerdiness on the viewers. It doesn’t amount to a single, unambiguous language. It is an image that looks at you. And what does it actually tell you? I just attended a guided tour. We were standing in front of a painting by Oskar Kokoschka who had portrayed Karl Kraus. The following was said about this painting: “Yes, in this painting the hand is significant, because he debated and gesticulated like that, and there’s also this butterfly here which points to the sitter’s restlessness.” Period. And then you feel: “Oh, wow”. Just like

the guided tour back then at the UN Headquarters where the guide said: “And this is an abstract work, it has whatever meaning you put into it.” This supposed precision, it doesn’t actually exist at all.

You talk as if these statements were absolute statements that take over everything in the work. As if the mere attempt to be precise would destroy something. It is never like that. The beauty, the power, the didactics and even the symbolism: they are not mutually exclusive. Entire libraries have been written about Duchamp’s urinal and yet the thing retains an ever more mystic, comical, mysterious aura.

That’s not what I said. Precision can occur in different ways. I can give you an example that is so incredibly didactic that I am almost ashamed of my work.

Please.

Okay. If we go into the studio now, for instance, and take a look at my so-called “abstract period”, then that’s like in a cooking class—with all these various actual conditions of the ingredients. There is a still life, let’s say an apple, a background and apparent references. You first recognize the object; secondly, you recognize it as an image, thirdly as a composition and you are also aware of the art historical references. In this way it becomes an object that is abstracted yet still legible. There is one ball, or there are three balls and they are recognizable in the composition, and as a next step, all of it turns into color fields. And then as a next one, the color fields overlap. These pictures were all created in a single process. That is to say, they are all really exactly the same in terms of their specificity as well as their abstractness. Totally didactic. I don’t know what else you want. The whole repertoire is gone through on the technical level as well and in determining the dimensions. What decision variables do I have as artist? I make it small so there’s an intimacy in the viewing process. I make it large and you’re overwhelmed but you’re more aware of your own movements in space. You watch yourself trying to read the image and, hopefully, you reflect on how you

are trained through the references you carry in your head. The whole thing is also explored in haptic terms: there is the lithograph, the painting, the photo. Just when it's all embarrassingly didactic, at that very moment you are taken in by the visual oomph of the work. Ideally, it's like magic and you think to yourself, "I have no idea what happened to me, but wow, somehow it seduced me".

Are you just being sarcastic now or is this the ideal situation on the part of the viewers?

Like it or not, visual power is important to me. And I am, in fact, nerdy in realizing it. I could make everything a lot easier for myself if I were just interested in the contents.

I realize now ...

... that you never understood my work?

Exactly. Let's start all over again. Especially in regard to "pornography of the nerd", I realize that I don't need to specify the nerdy part but the pornography. It is not about cheap porn but about big budget porn, a kind of unrestrained abundance.

Why do you use the word "budget"?

Because the work does exude luxurious self-confidence. Even if it's not a matter of Euros. Because it was already like that even when you were still a student.

Sure.

Back then it also didn't look as if it was rashly improvised, zero budget work.

The word "budget" bothers me.

OK.

As an artist, it is important to me to also project a certain swagger when it comes to my work. That would be a different topic, no?

Yes, go ahead.

Nah, that's too broad a field if we were to talk about women and men in the art world.

You are suggesting that women who project a certain swagger appear pretentious, whereas in men it's acceptable.

Definitely, sure, no?

Now I said it, so you didn't have to say it yourself.

Thank you.

I wanted to make the point that you displaying a certain showiness is something I, as a didactic propagandist, can only welcome. It's a kind of seduction one is happy to allow for.

That's the great thing about our collaboration. We complement one another very well. You slave away in an honest way, and I elegantly hide behind the semblance of fine arts.

Who are the fine artists with whom you like to play these games of hide and seek? Maybe they are not artists at all, maybe they're ...

My neighbors.

Maybe they are painters or photo journalists. Whom do you compete with, whom do you have a conversation with in your head when you go about your work? Is it the Düsseldorf School, is it Wolfgang Tillmanns?

It's rather people who make more abstract work, or probably it's a lot of self-talk as well. And that does have something to do with painting. You said it yourself and I now have to admit it, yes. Painting makes this moment of a work possible—a work that, while possessing a visual language, opens up a new space in which you can simply linger. This is indeed an ambition that is different from that of didactic propaganda. Whether you like it or not, it is an open space for reflection.

I now have to ask an even more annoying question, because I think it suggests itself. The Internet.

Oh.

Earlier you described that an ideal situation, for you, is when people are almost forced to linger. When they establish a different temporal relationship to a work than normally happens. Has something shifted in this regard since the 1990s? There are studies that show that scrolling in Google Image or Tinder, jumping from one image to the next, creates mildly addictive behavior. Micro-erotic kicks, neurological reactions that, by now, cause the hard drives in our heads to respond in a very different way to images. Whether these images are sensual, semi-pornographic or rather prosaic: Do you still see everything through even in such a context, like you used to in 1999?

Well, I also allowed myself to go to India with my iPhone. As opposed to my medium-format camera which involves a certain slowness that, in turn, not only affects the image on a qualitative level but indeed imposes a different way of picture-making. On the other hand, my work has something anachronistic about it. The slowness with which I develop a work, whether it concerns lithography or a photo lab. Those are slow, old-fashioned means that are important to me not just for nostalgic reasons.

You are one of the very first artists I ever engaged with ...

And you don't like artists.

No, I still don't. And it's quite astounding that people today, instead of looking at your exhibitions in their browser, still take the subway to visit them, in order to take in an atmosphere and look at the things on the wall. What's even more astonishing is that our anachronism is celebrated with so much self-confidence. You realize that the art world doesn't need to hide. It's on the winning side. It remains what it is, and at the moment it's becoming even bigger and stronger. And all this in the age of the Internet. One would have expected some insecurity, but no. We are becoming more and more planetary and the budgets and the numbers are getting bigger.

I'm sorry, call me a freak but the encounter with the image makes a difference. Something very similar happens in the book as well. After all, the book is an object, too, and a space. These qualities continue to be valid.

Shirana Shahbazi

Shirana Shahbazi (b. in Tehran in 1974) is an Iranian-born artist who has been living in Zurich since 1997. She received her training at the University of Applied Sciences and Arts in Dortmund and at the Zurich University of the Arts. Shahbazi's work has been exhibited all over the world, including at the Sprengel Museum in Hanover, the Hammer Museum in Los Angeles, The Museum of Modern Art in New York, the Museum of Contemporary Photography in Chicago, the Barbican Art Gallery, Fotomuseum Winterthur, Kunsthalle Bern and the Venice Biennale. Her works are included in numerous public collections. With Manuel Krebs (NORM), she has published various artist's books and monographs.

Tirdad Zolghadr

Tirdad Zolghadr, b. in 1973, is a curator and writer. Most recently, he published *Traction* (Sternberg Press, 2016). His curatorial work includes both research-based, long term projects as well as biennial settings. Zolghadr is Artistic Director of the Paul Klee Summer Academy in Bern and Associate Curator at KW Institute for Contemporary Art in Berlin.

**Schweizer Grand Prix Kunst/
Prix Meret Oppenheim 2019**

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. 7–8/19. Die Eidgenössische Kunstkommission ist beauftragt, das Bundesamt für Kultur in allen Fragen der Kunst- und Architekturförderung des Bundes zu beraten. Sie bildet die Jury bei der Verleihung des Schweizer Grand Prix Kunst /Prix Meret Oppenheim.

**Grand Prix suisse d'art/
Prix Meret Oppenheim 2019**

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° 7–8/19. La Commission fédérale d'art a pour mission de conseiller L'Office fédéral de la culture dans toutes les questions touchant à l'encouragement fédéral de l'art et de l'architecture. Elle fait office de jury pour l'attribution du Prix Meret Oppenheim.

**Gran Premio svizzero d'arte/
Prix Meret Oppenheim 2019**

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 7–8/19. 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 2019**

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 7–8/19, in cooperation with Verlag Schweizer Kunstverein. The Federal Art Commission has the task of advising the Federal Office of Culture on all matters concerning federal support for art and architecture. The Commission also acts as jury for the Swiss Grand Award For Art/Prix Meret Oppenheim.

Jury Schweizer Grand Prix Kunst Jury Grand Prix suisse d'art Giuria Gran Premio svizzero d'arte Jury Swiss Grand Award for Art Prix Meret Oppenheim 2019	Präsident/Président/Presidente/ President: Giovanni Carmine (Direktor/directeur/direttore/ director Kunst Halle Sankt Gallen, St. Gallen)	Experten Architektur/Experts en Architecture/Esperti di architettura/Architecture Experts: Oliver Lütjens (Architekt/architecte/ architetto/architect Lütjens Padmanabhan Architekten, Zürich)	Preisträgerinnen und Preisträger Lauréates et lauréats Vincitrici e vincitori Awardees 2001–2018	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 Julia Müller Annette Schindler Roman Signer 2011 John Armleder Patrick Devanthery & Inès Lamunière Silvia Gmür Ingeborg Lüscher Guido Nussbaum 2012 Bice Curiger Niele Toroni Günther Vogt 2013 Thomas Huber Miller Maranta Marc-Olivier Wahler 2014 Anton Bruhin Pipilotti Rist Catherine Quéloz pool Architekten 2015 Christoph Büchel Olivier Mosset Urs Stahel Staufer Hasler 2016 Adelina von Fürstenberg Christian Philipp Müller Martin Steinmann 2017 Daniela Keiser Peter Märkli Philip Ursprung 2018 Sylvie Fleury Thomas Hirschorn Luigi Snozzi
Eidgenössische Kunstkommission Commission fédérale d'art Commissione federale d'arte Federal Art Commission	Mitglieder/Membres/Membri/ Members: Laura Arici (Kunsthistorikerin/historienne de l'art/storica dell'arte/art historian, Zürich) Valentin Carron (Künstler/artiste/artista/ artist, Fully) Victoria Easton (Architektin/architecte/ architetto/architect, Christ & Gantenbein, Basel) Julie Enckel Julliard (Leiterin/directrice/direttrice/ head Cultural Development Department, HEAD, Genève) Anne-Julie Raccoursier (Künstlerin/artiste/artista/ artist, Lausanne) Anselm Stalder (Künstler/artiste/artista/artist, Basel)	Tanya Zein (Architektin/architecte/ architetto/architect, FAZ architectes, Genève) Sekretärin/Secrétaire/Segretaria/ Secretary: Léa Fluck			

Die Preisverleihung 2019 fand am 10. Juni 2019 in Basel statt.

Die Gewinner wurden geehrt von:

La remise des prix 2019 a eu lieu le 10 juin 2019 à Bâle. Les lauréats ont été honorés par :

La cerimonia di premiazione 2019 si è svolta a Basilea il 10 giugno 2019. Hanno reso omaggio alle vincitrici e ai vincitori:

The award ceremony took place in Basel on 10 June 2019. The prizes were awarded by:

Jürg Conzett
(Meili & Peter Architekten)

Annaïk Lou Pitteloud
(Samuel Schellenberg)

Bibiana Beglau
(Shirana Shahbazi)

Impressum Colophon Imprint

Herausgeber/Editeur/Edito da/
Publisher:

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

Redaktion/Rédaction/Redazione/
Editor:

Gina Bucher,
Manuela Schlumpf

Beiträge/Textes/Testi/Texts:

Giovanni Carmine
Léa Fluck
Martin Steinmann
(Meili & Peter Architekten)
Petra Köhle & Nicolas Vermot-
Petit-Outhenin
(Samuel Schellenberg)
Tirdad Zolghadr
(Shirana Shahbazi)

Übersetzung/Traduction/
Traduzione/Translations:

Daniela Almansi (English)
Adam Jasper (English)
Bram Opstelten (English)
Philippe Moser (Deutsch)
Davide Pivetta (Italiano)
Alain Perrinjaquet (Français)

Korrekturat/Relecture/Rilettura/
Proofreading:

Gina Bucher (Deutsch)
Gilles Cuenat (Français)
Verena Latscha (Deutsch)
Philippe Moser (Deutsch)
Alain Perrinjaquet (Français)
Davide Pivetta (Italiano)
Laura Rehm (Français)
Annie Urselli (Italiano)

Gestaltung/Conception/Progetto
grafico/Graphic Design:

Jalscha Römer & Romy Strasser,
Zürich

Fotografien/Photographies/
Fotografie/Photographs:

Moos-Tang, Lausanne/Paris
Oriana Tundo, Zürich (Styling)
Helve Leal, Zürich (Hair &
Make-up)

Schriften/Caractères/Caratteri/
Typeface:

Gaisyr, Dinamo
LL Bradford, Lineto

Druck/Impression/Stampa/
Printed by:

Druckerei Odermatt AG,
Dallenwil

Auflage/Tirage/Tiratura/
Print run:

15 000

ISBN 978-3-9524712-7-2

© 2019 Bundesamt für Kultur, Bern,
die Autorinnen und Autoren sowie
die Fotografen.

Bild Backcover:

Meret Oppenheim,
Paper Jacket, 1976.
Foto: Claude Lê Anh.
© 2019, ProLitteris, Zurich.



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

«Die Frage, die wir uns immer wieder stellen: Wodurch wirkt ein Raum? Durch die Materialien? Durch die Dimensionen? Durch die Proportionen?»

Marcel Meili und Markus Peter

« Davantage qu'une personne, le prix récompense une pratique, une manière de procéder et d'aborder des sujets, de s'en emparer, de les suivre sur le long terme et de les traiter – chacun-e de mes collègues de rubrique mériterait de recevoir un tel prix dans son domaine respectif. »

Samuel Schellenberg

«Was ich versuche, ist, Zeit einzufordern und den Betrachter auf irgendeine Art dazu zu zwingen, bei der Arbeit zu verbleiben und eine Fotografie, ein Bild länger anzuschauen, als man dem Medium eigentlich zuspricht.»

Shirana Shahbazi

