2 Vorwort / Préface / Prefazione

6 Einleitung / Introduction / Introduzione

19 «Am Anfang war das Vorwort»
Hans Ulrich Obrist im Gespräch mit
Anton Bruhin

47 «Bildschirm sowas wie eine Träne»
Tom Kummer im Gespräch mit
Pipilotti Rist

73 Outward Matters
Propos recueillis par
Catherine Quéloz et Liliane Schneiter

97 Palaverkultur als Strategie
Thomas Kramer im Gespräch mit den
Architekten des Kollektivs pool

125 Anhang / Annexe / Appendice

Vorwort
Préface
Prefazione

Der Schweizer Grand Prix Kunst / Prix Meret Oppenheim wurde ins Leben gerufen, um das langfristige Schaffen in Kunst und Architektur zu ehren. Seit 14 Jahren werden durch diesen Preis Lebenswerke von kultureller Relevanz ausgezeichnet, die einen nachhaltigen Einfluss auf unsere Wahrnehmung und die Auseinandersetzung mit Kunst und Architektur haben. Das Wirken der Preisträgerinnen und Preisträger steht für eine Erweiterung des kulturellen Dialogs in der Schweiz und nicht selten weit über die Landesgrenzen hinaus. Diese Arbeiten zeichnen sich auch dadurch aus, dass sie eine eigenständige Sprachlichkeit entwickelt haben und so einen Austausch über die Sprach- und Altersgrenzen hinweg ermöglichen.

Die Preisträgerinnen und Preisträger haben Brücken zwischen sonst oft vereinzelten Disziplinen geschlagen und so zu einer Öffnung bestehender Perspektiven beigetragen. Ihre fundamentalen Herangehensweisen machen sie nicht selten zu Handwerkerinnen und Handwerkern in den Uhrwerken unserer kulturellen Identitäten und gesellschaftlichen Strukturen.

Im Bereich der Architektur wie auch der Vermittlung stehen Belange der Öffentlichkeit im Fokus und es ist auch ein zentrales Anliegen der Kunstschaffenden, dass ihre Kunst eine breite Aufmerksamkeit erlangt. Das Anliegen der gesellschaftlichen Integration ist auch in der neuen Kulturbotschaft zu finden, welche vom Bundesrat formuliert wurde und die zukünftige Ausrichtung der Förderpolitik definiert. Ein Schwergewicht bildet dabei die kulturelle Teilhabe. Der Zugang zur Kultur soll gefördert werden, sodass möglichst viele am Kulturleben teilnehmen können.

Auch in Meret Oppenheim begegnen wir einer Pionierin, die schon früh ein neues Rollenbild verkörperte und eine wegweisende Richtung einschlug, indem sie Elemente moderner Kunst mit zeitgenössischen Konzepten verband. Das äusserst vielseitige Werk findet durch seine Emanzipation bis heute eine Gültigkeit und Aktualität.

Es freut mich sehr, dass wir die Gelegenheit haben, solche Werte mit diesem Preis zu pflegen und zu würdigen.

Isabelle Chassot
Direktorin Bundesamt für Kultur

Le Grand Prix suisse d'art / Prix Meret Oppenheim a été créé pour honorer une œuvre artistique ou architecturale qui s'inscrit dans la durée. Depuis 14 ans, il distingue des œuvres d'une grande portée culturelle exerçant une influence durable sur notre perception et sur le débat autour de l'art et de l'architecture. L'activité des lauréates et lauréats permet d'élargir le dialogue culturel en Suisse et au-delà. Ces travaux se distinguent aussi par le fait qu'ils ont développé un langage propre et permettent ainsi des échanges par-delà d'autres frontières, celles de la langue et de l'âge.

Les lauréates et lauréats ont jeté des ponts entre des disciplines souvent isolées, contribuant ainsi à ouvrir les perspectives existantes. Il y a dans leurs approches fondamentales le geste de l'artisan travaillant sur les rouages de nos identités culturelles et de nos structures sociales.

L'architecture et la médiation ont mis le public au centre de leurs intérêts. Les artistes demandent également qu'une large attention soit portée à leur art. Cette demande d'intégration sociale se retrouve dans le nouveau message culture formulé par le Conseil fédéral, qui définit l'orientation future de la politique d'encouragement. La participation culturelle y tient un rôle important. L'accès à la culture sera soutenu pour que le plus grand nombre puisse participer à la vie culturelle.

Meret Oppenheim était elle-même une pionnière qui n'a pas craint d'assumer très tôt un nouveau rôle, qui s'est engagée dans des voies nouvelles en alliant des éléments de l'art contemporain avec des concepts modernes. Fruit de cette émancipation, son œuvre extrêmement variée reste d'actualité aujourd'hui.

Je suis très heureuse que ce prix nous donne l'occasion de perpétuer et récompenser ces valeurs.

Isabelle Chassot
Directrice de l'Office fédéral de la culture

Il Gran Premio svizzero d'arte / Prix Meret Oppenheim è stato istituito come riconoscimento del pluriennale lavoro nell'arte e nell'architettura. Da 14 anni questo premio mette in risalto opere di una vita che per la loro rilevanza culturale hanno influenzato e continuano a influenzare il nostro modo di percepire l'arte e l'architettura e di confrontarci con esse. Grazie alla loro creatività, le vincitrici e i vincitori arricchiscono il dialogo culturale in Svizzera, e non di rado anche ben oltre i confini nazionali. I lavori si distinguono anche per aver sviluppato un proprio linguaggio, contribuendo così a uno scambio al di là delle frontiere linguistiche e generazionali.

Gettando ponti tra discipline spesso distinte tra loro, le vincitrici e i vincitori hanno permesso di allargare la prospettiva esistente. Gli approcci di fondo applicati ne fanno talvolta degli artefici nei meccanismi delle nostre identità culturali e delle nostre strutture sociali.

Sia l'architettura che la mediazione si interessano ai problemi della società. Questo aspetto è fondamentale anche per l'arte, che vuole suscitare l'attenzione di un pubblico possibilmente vasto. L'aspetto dell'integrazione sociale si ritrova anche nel messaggio sulla cultura, che definisce il futuro orientamento della politica di promozione della Confederazione e che è imperniato tra l'altro sulla partecipazione culturale. L'accesso alla cultura dovrà essere promosso in modo da permettere al maggior numero possibile di persone di prendere parte alla vita culturale.

Anche in Meret Oppenheim ritroviamo una figura pionieristica, una precorritrice e icona dell'avanguardia artistica che ha saputo collegare elementi dell'arte moderna a concetti contemporanei. La sua opera estremamente variegata e anticonformista è tuttora di attualità e di riferimento.

Sono molto felice che il Gran Premio svizzero d'arte / Prix Meret Oppenheim permetta di curare e riconoscere questi valori.

Isabelle Chassot
Direttrice dell'Ufficio federale della cultura

Einleitung

Die Eidgenössische Kunstkommission freut sich sehr, dass dieses Jahr Anton Bruhin, Pipilotti Rist, Catherine Quéloz und das Architektenkollektiv pool mit dem Schweizer Grand Prix Kunst geehrt werden. Es ist die höchste Auszeichnung, mit welcher der Bund Persönlichkeiten würdigt, die in den Bereichen Kunst und Architektur Herausragendes geleistet, oder sich in einer dieser Disziplinen durch vertiefte Auseinandersetzung und Vermittlung verdient gemacht haben. Neben der neu eingeführten Bezeichnung «Schweizer Grand Prix Kunst» steht nach wie vor «Prix Meret Oppenheim», der ursprüngliche Titel des 2001 ins Leben gerufenen Preises, der stolz den Namen einer unabhängigen, eigenständigen Künstlerin trägt, die mit ihren frischen, poetischen Werken die Kunst nachfolgender Generationen geprägt hat; einer Persönlichkeit auch, die künstlerisch neue Wege beschritt, sich über jegliche Stilgrenzen hinwegsetzte, und deren Laufbahn von Umbrüchen und Neuanfängen, Schaffenskrisen und Höhenflügen bestimmt war. Der Name des Preises ist denn auch Programm – er möchte Persönlichkeiten mit ganz unterschiedlichen Haltungen und Lebensläufen in den Fokus rücken: Visionäre und Pioniere natürlich, aber auch stille Schaffer, obsessive Perfektionisten, quere Figuren, wilde Denker sowie Artists' artists, von deren Werk und dessen langfristiger Relevanz die Eidgenössische Kunstkommission überzeugt ist.
Wenn die Gruppe der vier diesjährigen Auserwählten also alles andere als homogen ist, so ist dies durchaus beabsichtigt. Denn viel mehr als ein «Best of» zu präsentieren, soll der Prix Meret Oppenheim die Vielfalt der Schweizer Kunst- und Architekturszene widerspiegeln.

Anton Bruhins Werk galt lange Zeit als Geheimtipp, vielleicht auch deshalb, weil es durch seinen Facettenreichtum nicht einfach zu fassen ist und sich der Künstler auch nie modischen Strömungen angepasst hat. In Bruhins faszinierendem Universum steht bildende Kunst gleichberechtigt neben Dichtung und Musik. Obwohl – oder gerade weil – er die verschiedenen Disziplinen jedoch nie mischt, erreicht er in jeder einzelnen eine seltene Tiefe, sei es mit seinen Palindromen, seiner experimentellen Musik und seiner Leidenschaft für die Maultrommel, seiner Kenntnis der Schweizer Volksmusikszene, die er in unzähligen Zeichnungen festgehalten hat, oder in seiner Malerei, die strikte «en plein air» und immer auf direkteste Weise nach der Natur entsteht. Wenn Bruhin von seinen Bildern als Wärme- und

Wonnespeicher spricht und sagt, er wolle am Kunstwerk erlebbare Glücksgefühle produzieren, so scheinen er und die sonst sehr gegensätzliche, künstlerische Position von Pipilotti Rist für einen kurzen Augenblick zusammenzurücken.

Die zeitgenössische Videopionierin Pipilotti Rist hat mit ihren Arbeiten voller frechem Charme und rebellischer Liebenswürdigkeit diesem zuvor eher als konzeptuell-trocken geltenden Medium Leben und Poesie eingehaucht. Als leidenschaftlicher Technikfreak, der ganz bewusst von unserer allgemeinen Fernsehbildung ausgeht, hat sie sich Hard- und Software angeeignet, um moderne Märchen zu erzählen, und die Kunst perfektioniert, Maschinen so zu manipulieren, dass sie optische Störungen und Dissonanzen produzieren – «eine Art Liebeserklärung an unsere Fehler», wie Pipilotti sagt. Entstanden ist dabei eine unverwechselbare Bildsprache – Tom Kummer bezeichnet sie als «masslos positiv, schamlos bunt und bedenkenlos glücklich» –, mit der sie nicht nur Kunstgeschichte geschrieben, sondern auch unseren visuellen Alltag nachhaltig geprägt hat.

Mit Catherine Quéloz wird eine weitere Frau für ihre Pionierleistung geehrt. Sie war es, die 1987 an der damaligen Ecole Supérieure des Beaux-Arts in Genf den ersten Kuratoren-Lehrgang ins Leben gerufen hat, lange bevor es in der Schweiz auch nur ansatzweise Vergleichbares gab. Ihre unkonventionellen Unterrichtsmethoden, die Theorie und Praxis zu verbinden wissen – wie beispielsweise im Ausstellungsraum Sous-Sol, der an den Ausbildungsgang gekoppelt war –, haben Generationen von Künstlerinnen und Künstlern, Kuratorinnen und Kuratoren massgeblich beeinflusst. Sie hat eine wichtige Plattform für die kritische Reflexion über das Format «Ausstellung» geschaffen und damit ein Feld zur Auseinandersetzung mit den vielfältigen Formen zeitgenössischer Kunstpraxis eröffnet. Dabei spielt der diskursive Austausch und das kollektive Moment immer eine grosse Rolle, wie anhand der gewählten Textform des für diese Publikation entstandenen Interviews deutlich wird.

pool, ein Architektenkollektiv aus acht Partnern, das in den 1990er-Jahren aus einer Diskussionsplattform junger Architekten entstand, betrachtet Vielstimmigkeit ebenfalls als Voraussetzung seines Schaffens. Auch hier ist der Name Programm: «pool ist ein Gefäss, in dem vieles und Unterschiedliches Platz

haben muss.» Ob sie Wohnungen, Schulen oder Sportanlagen konzipieren oder städtebauliche Fragen untersuchen – die Arbeit dieser Architekten ist von unkonventionellen Vorgehensweisen und prozesshaftem Denken bestimmt, wie auch von der Idee, ihre Architektur im Diskurs zu schärfen, um überdurchschnittliche Bauten von gesellschaftlicher Relevanz zu produzieren. Da pool ursprünglich als Gegenmodell zum Autorenbüro entstanden ist, erstaunt es nicht, wenn einer der Partner im Interview sagt, pool funktioniere ein bisschen wie die Schweiz, «mit viel Misstrauen gegenüber Exzellenz». Der Schweizer Grand Prix Kunst zeichnet zwar nichts anderes als Exzellenz aus – allerdings eine, die dem unabhängigen, frischen Geist von Meret Oppenheim alle Ehre macht.

Nadia Schneider Willen
Präsidentin der Eidgenössischen Kunstkommission

Introduction

C'est avec une grande satisfaction que la Commission fédérale d'art prend acte de l'attribution du Grand Prix suisse d'art de cette année à Anton Bruhin, Pipilotti Rist, Catherine Quéloz et au collectif d'architectes pool. Il s'agit de la plus haute récompense décernée par la Confédération à des personnalités qui se distinguent par des réalisations exceptionnelles dans les domaines de l'art et de l'architecture ou par un travail approfondi de médiation ou de réflexion critique dans un de ces deux domaines. A côté de la nouvelle dénomination de Grand Prix suisse d'art on a conservé le titre Prix Meret Oppenheim, l'appellation d'origine de cette distinction créée en 2001 qui porte avec fierté le nom d'une artiste unique et indépendante, laquelle, par ses œuvres poétiques et pleines de fraîcheur, a marqué des générations d'artistes. Meret Oppenheim n'a cessé d'explorer de nouveaux territoires artistiques en traversant les frontières stylistiques, au cours d'une carrière émaillée de ruptures et de nouveaux départs, de crises de créativité et de moments de sublime inspiration. Le nom du prix a valeur de programme : il veut mettre au centre de l'attention des personnalités aux attitudes artistiques et aux parcours de vie très divers. Visionnaires et pionniers, bien entendu, mais aussi travailleurs discrets, perfectionnistes obsessionnels, figures excentriques, penseurs déroutants ou artistes confidentiels dont la Commission fédérale d'art est convaincue de l'importance et de la pérennité de l'œuvre. Le groupe des lauréates et des lauréats de cette année est tout sauf homogène, et c'est voulu : le Prix Meret Oppenheim n'a en effet pas pour vocation de présenter un best of mais se veut un reflet de la diversité de la scène artistique et architecturale suisse.

L'œuvre d'Anton Bruhin est longtemps restée confidentielle, peut-être parce que sa richesse et ses multiples facettes la rendent difficile d'accès, et peut-être aussi parce que l'artiste a toujours été rétif aux modes. La poésie, la musique et les beaux-arts se côtoient allégrement dans l'univers fascinant d'Anton Bruhin. Bien qu'il n'ait jamais mélangé ces différentes disciplines – ou peut-être justement grâce à cela –, il atteint dans chacune d'elle une rare profondeur, qu'il s'agisse de ses palindromes, de sa musique expérimentale, de sa passion pour la guimbarde, de sa connaissance de la scène musicale populaire – qu'il croque dans d'innombrables dessins – ou de sa peinture, pratiquée rigoureusement en plein air et directement d'après nature. Quand

Bruhin dit de ses tableaux qu'ils sont des piles de chaleur et de félicité et qu'il crée des œuvres d'art pour donner du bonheur, son attitude artistique semble converger, pour un bref instant, avec celle d'une Pipilotti Rist, alors que tout sépare habituellement ces deux artistes.

Avec ses travaux au charme irrévérencieux et débordant d'une générosité toujours pimentée d'une pointe de rébellion, Pipilotti Rist, véritable pionnière de la vidéo-installation, a insufflé vie et poésie à un média jusque-là plutôt considéré comme sec et conceptuel. Passionnée de technique et assumant pleinement l'influence de la culture télévisuelle, elle s'est appropriée tout l'appareillage hardware et software pour nous raconter des fables modernes. Elle a atteint une telle perfection dans le maniement de ses machines qu'elle est capable de leur arracher d'impressionnantes distorsions et dissonances optiques : « une sorte de déclaration d'amour à nos erreurs », comme elle le dit. Elle a créé un langage visuel inimitable – que Tom Kummer qualifie d'« immodérément positif, d'effrontément bariolé et de franchement jubilatoire ». Un langage visuel avec lequel Pipilotti Rist a non seulement écrit une page de l'histoire de l'art mais également marqué durablement notre quotidien visuel.

Une autre femme pionnière est récompensée en la personne de Catherine Quéloz. C'est elle qui a a mis en route la première filière d'études curatoriales à l'Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Genève, en 1987, bien avant que l'ébauche d'une démarche comparable n'ait vu le jour en Suisse. Ses méthodes d'enseignement non conventionnelles, qui savent marier théorie et pratique – comme dans l'espace d'exposition Sous-Sol associé à la filière de formation – ont notablement influencé des générations d'artistes et de curateurs. Catherine Quéloz a créé une importante plateforme qui a nourri la réflexion critique sur le format de l'« exposition ». Elle a ainsi ouvert un espace de confrontation d'idées sur les différentes formes de la pratique artistique contemporaine, où l'échange discursif et le moment collectif jouent un rôle important, comme en témoigne encore la forme choisie pour l'interview réalisée en vue de la présente publication.

Né dans les années 1990 d'une plateforme de discussion de jeunes architectes, pool, qui regroupe huit partenaires, érige l'approche collective en postulat de travail. Ici aussi le nom a valeur de

programme : « pool est un creuset où se rencontrent les idées et les choses les plus diverses. » Qu'il s'agisse de concevoir des habitations, des d'écoles et des établissements sportifs ou d'étudier des questions d'urbanisme, ces architectes travaillent toujours de manière non conventionnelle et pensent le processus en fonction de sa finalité. Ils cherchent sans cesse à affiner leur architecture par le dialogue afin de produire des constructions socialement pertinentes et d'une qualité supérieure à la moyenne. pool est né en opposition à l'étude d'auteur, et il n'est pas étonnant qu'un des partenaires dise dans l'interview que pool fonctionne un peu comme la Suisse : « avec beaucoup de méfiance vis-à-vis de l'excellence. » C'est pourtant bien l'excellence que récompense le Grand Prix suisse d'art, mais une excellence qui fait honneur à l'indépendance et à la fraîcheur d'esprit de Meret Oppenheim.

Nadia Schneider Willen
Présidente de la Commission fédérale d'art

Introduzione

È con grande soddisfazione che la Commissione federale d'arte accoglie l'attribuzione del Gran Premio svizzero d'arte di quest'anno ad Anton Bruhin, Pipilotti Rist, Catherine Quéloz e alla comunità di architetti pool. Si tratta del più alto riconoscimento conferito dalla Confederazione a personalità che forniscono prestazioni eccezionali nell'ambito dell'arte e dell'architettura o che si distinguono attraverso la mediazione e l'approfondito confronto con una di queste discipline. Accanto alla nuova dicitura Gran Premio svizzero d'arte è stato mantenuto il titolo Prix Meret Oppenheim, appellazione originale della distinzione lanciata nel 2001 che porta con fierezza il nome di un'artista unica e indipendente, che con le sue opere fresche e poetiche ha segnato l'arte delle generazioni successive, una personalità che ha sperimentato nuovi percorsi artistici, distanziandosi da qualsiasi limite stilistico e la cui carriera è stata contrassegnata da interruzioni e nuovi inizi, da crisi di creatività e momenti di grande ispirazione. Il nome del premio è programmatico: vuole porre al centro dell'attenzione personalità dagli atteggiamenti e dai percorsi di vita molto diversi. Visionari e pionieri, ben inteso, ma anche lavoratori discreti, perfezionisti ossessivi, figure eccentriche, pensatori scostanti e artisti della cui opera e della cui importanza nel tempo la Commissione federale d'arte è persuasa. Il gruppo di vincitrici e i vincitori di quest'anno è tutt'altro che omogeneo, e questo è voluto. Perché lo scopo del Prix Meret Oppenheim non è di presentare «il meglio di», bensì di rispecchiare la diversità della scena artistica e architettonica svizzera.

L'opera di Anton Bruhin è stata considerata a lungo di nicchia, forse perché è difficile da cogliere per la ricchezza delle sue sfaccettature e forse perché l'artista non si è mai adeguato alle mode. L'affascinante universo di Bruhin pone l'arte figurativa sullo stesso piano della poesia e della musica. Nonostante non mescoli mai le diverse discipline, o forse proprio per questo, raggiunge in ciascuna di loro una rara profondità: che si tratti dei suoi palindromi, della sua musica sperimentale e della sua passione per lo scacciapensieri oppure delle sue conoscenze della scena musicale popolare svizzera, che ha ritratto in innumerevoli dipinti, o della sua pittura, che nasce rigorosamente all'aria aperta e attinge sempre nel modo più diretto alla natura. Quando Bruhin parla del calore e del piacere che sprigionano i suoi quadri affermando di voler produrre opere d'arte che

trasmettano sensazioni di benessere, la sua posizione artistica e quella di Pipilotti Rist, solitamente molto contrapposte, sembrano convergere per un breve istante.

La pioniera delle videoinstallazioni Pipilotti Rist, con i suoi lavori intrisi di fascino irriverente e garbo ribelle, ha conferito poesia e vitalità a un medium considerato in passato piuttosto concettuale e asciutto. Appassionata di tecnologia, influenzata consapevolmente dalla cultura televisiva, si è familiarizzata con hardware e software per raccontare favole moderne. Ha perfezionato l'arte di manipolare le macchine in modo da produrre distorsioni e dissonanze ottiche: «una sorta di dichiarazione d'amore ai nostri errori», come afferma la stessa Pipilotti. Il risultato è un inconfondibile linguaggio iconografico che Tom Kummer definisce «smodatamente positivo, spudoratamente variopinto e spensieratamente felice». Un linguaggio attraverso il quale Pipilotti Rist è entrata a far parte della storia dell'arte e che ha segnato anche, in maniera permanente, il nostro quotidiano visivo.

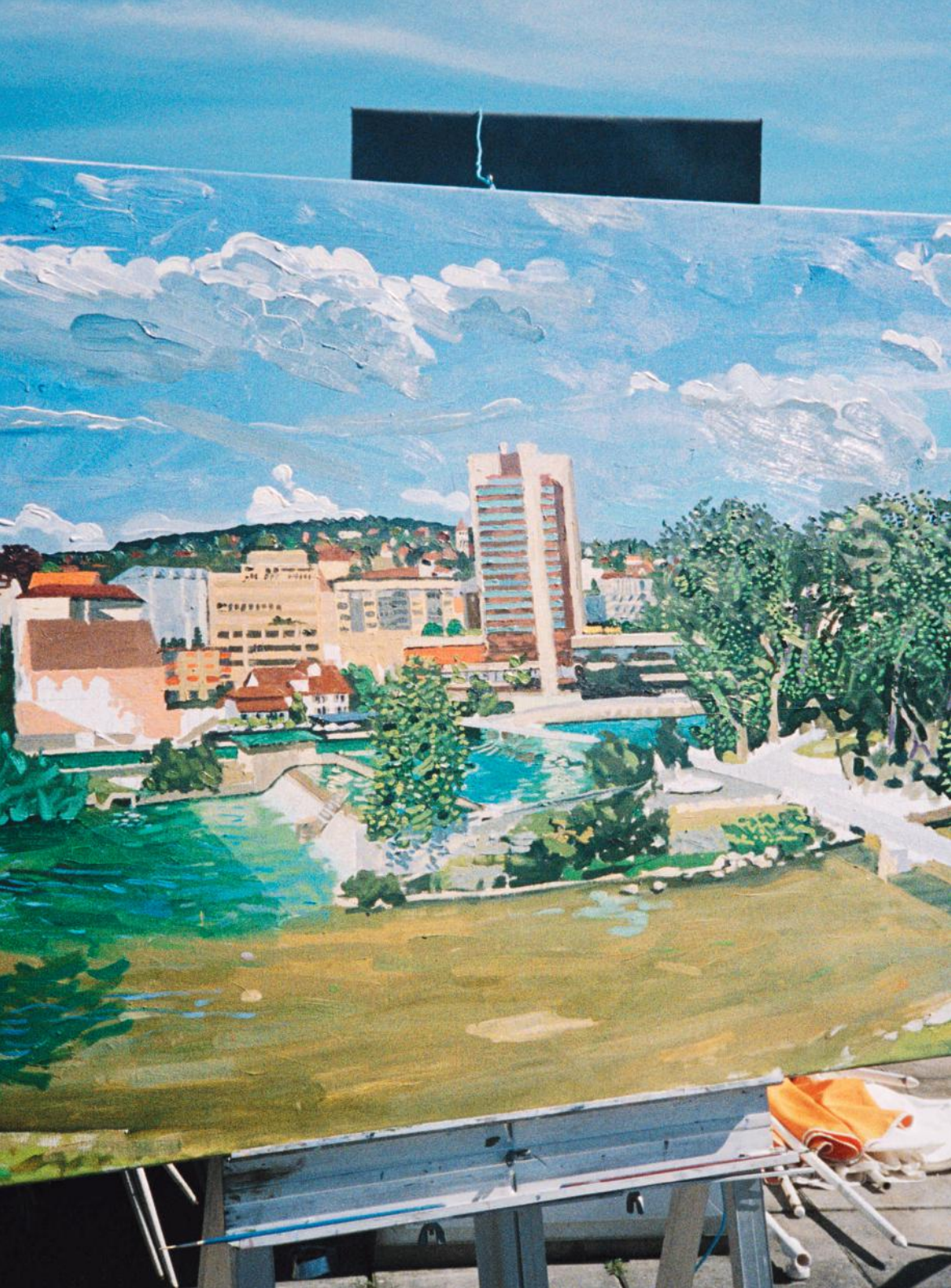
Attraverso Catherine Quéloz si rende omaggio a un'altra donna per le sue prestazioni pionieristiche. È stata lei nel 1987 a fondare il primo ciclo di studi per curatori, presso la ex Ecole Supérieure des Beaux-Arts di Ginevra, molto prima che in Svizzera esistesse qualcosa di simile anche solo nell'approccio. I suoi metodi d'insegnamento anticonvenzionali, che sanno collegare la teoria alla pratica – come nello spazio espositivo Sous-Sol associato al ciclo di studi – hanno influenzato notevolmente generazioni di artiste e artisti e di curatrici e curatori. Catherine Quéloz ha creato un'importante piattaforma per la riflessione critica che travalica il formato dell'«esposizione». Con essa ha aperto un forum per il confronto con le molteplici forme della pratica artistica contemporanea in cui lo scambio discorsivo e il momento collettivo svolgono un importante ruolo, come emerge chiaramente dalla forma scelta per l'intervista condotta per questa pubblicazione.

Nato negli anni 1990 da una piattaforma di discussione per giovani architetti, pool, uno studio di architettura di otto partner, considera la coralità un presupposto del proprio lavoro. Anche in questo caso il nome è programma: «pool è un contenitore in cui devono trovare spazio molte cose diverse». Che si tratti

di progettare abitazioni, scuole, impianti sportivi o di esaminare aspetti urbanistici, questi architetti lavorano in maniera anticonvenzionale, mossi da un pensiero finalizzato al processo e dall'idea di affinare la propria architettura grazie al dialogo, per produrre costruzioni di rilevanza sociale di qualità superiore alla media. Dato che pool è nato proprio in contrapposizione allo studio d'autore, non sorprende che nell'intervista uno dei partner affermi che pool funziona un po' come la Svizzera: «con molta diffidenza nei confronti dell'eccellenza». In fondo il Gran Premio svizzero d'arte premia proprio l'eccellenza, ma un'eccellenza che rende onore allo spirito libero e indipendente di Meret Oppenheim.

Nadia Schneider Willen
Presidente della Commissione federale d'arte

Marriott



Anton

27 Bruhin

«Am Anfang war das Vorwort»

HANS ULRICH OBRIST IM GESPRÄCH MIT
ANTON BRUHIN

Anton Bruhin schafft seit den späten 1960er-Jahren an seinem umfangreichen und solitären künstlerischen Werk. Neben seinem bildnerischen Schaffen ist er auch für seine Lyrik und seine Musik bekannt, die von traditioneller Volksmusik bis zur Neuen Musik reicht. In enzyklopädischer Weise hat Bruhin die Schweiz musikalisch vermessen. Er hat zahlreiche Künstlerbücher und Bände mit experimenteller Lyrik verfasst und verlegt, darunter auch eine grosse Zahl an Palindromen. Das Gespräch über sein weitreichendes Œuvre fand in Bruhins Zürcher Atelier statt.

HANS ULRICH OBRIST

Vielleicht wäre es interessant mit den Anfängen zu beginnen. Das erste Mal sah ich deine Arbeiten im Zusammenhang mit Bice Curigers Ausstellung Saus und Braus. Für mich war das zu früh, ich war erst zwölf Jahre alt, als die Ausstellung stattfand, doch mit fünfzehn las ich den Katalog. Es gab doch sicher früher schon Werke, aus den 70er-Jahren und so. Wie hat das alles angefangen? Wie bist du zur Kunst gekommen oder wie kam die Kunst zu dir? Hat es da eine Art von plötzlichem Erwachen gegeben oder eine Epiphanie – ein spezifisches Erlebnis?

ANTON BRUHIN

Früh durfte ich in Vaters Büro spielen, auch mit der Schreibmaschine, mich interessierten die Buchstaben, zunächst ihre Gestalten oder Wesen, mit diesen Zipfeln dran oder Bäuchen und was Buchstaben alles so an sich haben. Und da war das Zeichnen und Schreiben und vielleicht ein Liedchen singen, wie man das so macht als Kind. Es könnte sein, dass ich das etwas intensiver betrieb, als der Durchschnitt der Leute, aber es gibt keinen äusseren Grund – etwa dass ich mit Kunst

aufgewachsen wäre – das Höchste an Kunst war eine Bibel mit Abbildungen von Rembrandt, Tizian und anderen drin. So war es in etwa.

HANS ULRICH OBRIST

Was haben deine Eltern gemacht?

ANTON BRUHIN

Vater Müller und Mutter Hausfrau. Sie hat gerne alles schön geschmückt, Wandschoner aus Jute und Filz, schöne Bildchen gemacht, ein wunderbares Etui für die Federballschläger mit Reissverschluss und Filzfederball drauf usw. Das war die Freude am Gestalten. Ich bin auf dem Land aufgewachsen, in der March im Kanton Schwyz, nicht gerade eine musische Ecke. Die Eltern aber sammelten meine Kinderzeichnungen und datierten sie rückseitig, dies war für mich eine Bestätigung und ich danke es meinen verstorbenen Eltern heute noch, dass sie diese Aufmerksamkeit für meine kleinen Produkte aufgebracht haben, das war förderlich. Vater spielte erste Geige im Orchesterverein Tuggen, so weit das musische Umfeld, sonst hingegen Wüste: Kunst war und ist höchst verdächtig.

HANS ULRICH OBRIST

Hat es irgendwie Begegnungen gegeben mit Werken oder irgendwelchen «Heroes»?

ANTON BRUHIN

Meine Eltern bauten 1954 ein Einfamilienhaus. Wir zogen ein, Einrichtungsgegenstände wie Teppiche usw. folgten nach und nach. Dazu gehörten auch ein paar Ölbilder. Eines Tages kam ein Künstler im «Döschwo» (Citroën 2CV) mit Schnurrbart, Béret und Gauloises. Er brachte ein paar Bilder mit, Landschaften, etwas besser als Edelkitsch, Riedlandschaften, Boote im Hafen usw. Er hielt sie hier und dort an die Wände. Als Fünfjähriger berührte ich mit der Fingerspitze die Leinwand, ob denn die Farbe wohl schon trocken sei. Das wäre dann dieser Michelangelo-Moment gewesen, der richtungsweisende göttliche Funke: Das will ich auch, «Döschwo», Schnauz, Béret, Gauloises und so.

HANS ULRICH OBRIST

Du hast relativ früh die Kunstgewerbeschule in Zürich (KGSZ) besucht? Hast du da auch David Weiss kennengelernt?

ANTON BRUHIN

An der Kunstgewerbeschule bin ich David noch nicht begegnet, dies geschah erst etwas später. Ich war in der gleichen Klasse wie Walter Pfeiffer und Christian Rothacher, ein Aargauer Künstler, der verstorben ist. Er machte schöne Sachen, zum Beispiel malte er einen Nachtzug auf eine Neonröhre. Das war erst im zweiten Jahr der neu gegründeten Klasse «Form und Farbe».

HANS ULRICH OBRIST

Gehörte der zur Szene um Hugo Suter? Da gab es ja auf einmal eine Bewegung im Aargau in den 60ern.

ANTON BRUHIN

Aargauer gab es einige: Hugo Suter, Max Matter und Heiner Kielholz, der Stillste von allen und der wohl Tiefgründigste.

HANS ULRICH OBRIST

Die Kunstgewerbeschule, das war oft zu lesen, scheint damals ein sehr interessantes Umfeld gewesen zu sein – etwas lag in der Luft. Wir stossen immer wieder darauf, dass in den 60er-Jahren an der Kunstgewerbeschule Zürich irgendwas in der Luft war, dass etwas zusammenkam. Wie war das für dich, kann man das beschreiben?

ANTON BRUHIN

Es war die Ära von Pop, Beat – eine Zeit des Übergangs. Man wartete auf das Erscheinen des neusten Albums der Beatles oder Stones, rannte los und kaufte sich die Platte. So war das zumindest im Westen. An der Kunstgewerbeschule erlebte ich ein Jahr lang den Vorkurs, der war noch etwas bieder und altbacken. In den Gängen sah ich interessant aussehende Schüler, die waren alle aus der Klasse «Form und Farbe». Also besuchte ich im folgenden Jahr diese Klasse. Da waren Serge Stauffer und Hansjörg Mattmüller, die beiden Lehrer; ich spürte, dass ich in diesem Jahr mehr gelernt hatte als in der ganzen Schulzeit zuvor. Es war eine Aufbruchzeit und auch noch Hochkonjunktur. Lange ging alles stetig aufwärts, man musste sich keine Sorgen irgendwelcher Art machen, notfalls konnte man immer noch einen Job mit anständigem Salär finden. Dies änderte sich bald. Im Westen war Pop-Art angesagt, die letzte dominierende Kunstrichtung. Dann begann es sich aufzuteilen in Op-Art, Land-Art, Konzeptkunst und was alles noch kam. Diese eklektizistische Ära hält bis heute an. Natürlich hat jede junge Generation das Gefühl, sie habe etwas Neues erfunden, aber damals liefen tatsächlich ein paar Sachen, die es vorher nicht gab. Flower-Power, Drogen, «turn on, tune in, drop out» – solche Übungen liefen. Man traf sich an der Zürcher «Riviera», um sich die Haare wachsen zu lassen.

HANS ULRICH OBRIST

Du hast relativ früh in deiner Studienzeit mit deinen Künstlerbüchern angefangen, wie kamst du dazu? Das erste Büchlein ist, glaube ich, durch die Begegnung mit Serge Stauffer entstanden. Wie würdest du den Einfluss von Stauffer beschreiben? Er war ja auch ein Duchamp-Experte, hat sich mit Poesie

auseinandergesetzt, hat verschiedenste Kunstformen zusammengebracht, er wurde mir oft fast als eine Art Renaissance-Figur geschildert …

ANTON BRUHIN

… von der Universalität, vom Gesamtheitlichen her, bestimmt. Damals, 1965, war ich recht jung. Mich haben einfach geile Produkte interessiert, schöne Bilder und aufregende Kunst. Dieses Ganzheitliche von Serge Stauffer habe ich damals nicht verstanden, darüber stellte ich mir keine Fragen, nein, das war eben der Serge. Er vermittelte einem beim Gespräch immer das Gefühl, auf Augenhöhe zu sein, das fand ich menschlich grossartig. Er wurde nicht unwirsch, wenn man mit schrägen pubertären Problemen kam, wie ich es von andern Erziehern gewohnt war. Rudolf Frauenfelder, bei dem ich ein Jahr zuvor den Vorkurs besuchte, sprach uns Schüler ebenfalls auf Augenhöhe an und löste wie Stauffer einen perpetuellen Lernprozess aus. Letzterer verstand es, uns aus dem üppigen Füllhorn der Enzyklopädie sowohl Ausnahmepositionen als auch grundlegende Aufklärung näherzubringen, und dies weitgehend ausserhalb des gängigen Kanons, radikal dünkelfrei. Serge eröffnete uns entlegene Fundstellen und liess uns die Exotik der Banalität vor der Haustüre erkennen.

HANS ULRICH OBRIST

Wie ist es zu den ersten Werken gekommen? Es ist ja interessant, wenn beim Künstler die Studentenzeit vorbei ist und irgendwie das Werk einsetzt: Es ist dann immer die Frage, was ist die Nummer eins im Catalogue Raisonné. Wo war deine Studentenzeit zu Ende und was ist deine Nummer eins, wenn jemand irgendwann ein Gesamtverzeichnis macht?

ANTON BRUHIN

Der Übergang vom spielenden Kind zum immer noch spielenden Pubertierenden und so weiter war gleitend und nahtlos. Die bewusste Stufe, «Ich will auch Maler werden», kam mit der erwähnten Berührung des Gemäldes mit der Fingerspitze. Das kindliche Motiv war wohl, es jenem Maler wie ein Affe dem anderen gleichzutun. Das Spielzeug des anderen möchte man auch haben.

HANS ULRICH OBRIST

Eine Nachahmung also?

ANTON BRUHIN

Ich würde eher sagen: ein Wunsch. Ein «Ich auch»-Wunsch, nicht etwas nachzuahmen, sondern «auch zu sein». Wann und wo genau der Moment war, da ich mir sagte, «Jetzt ist Ernstfall und bisher waren es Schülerarbeiten»? An einen solchen

Punkt erinnere ich mich nicht. Das Gefühl, dass ich ernsthaft etwas mache – Kunst produziere – war sehr früh da, spätestens in der Kunstgewerbeschule.

HANS ULRICH OBRIST

Für dich gibt es also kein Werk, das du als Nummer eins im Gesamtverzeichnis definieren könntest?

ANTON BRUHIN

Ich habe die Kinderzeichnungen und Schülerarbeiten noch. Erstere müsste ich suchen, aber die Schülerarbeiten liegen vor. Ich glaube nicht, dass tolle Sachen dabei sind. Aber mir liegt jetzt daran, im Zusammenhang mit der F+F, Serge Stauffer und dem erwähnten Primat der Pop-Art, zu sagen, dass wir auch Duchamp gelehrt bekamen. Ich wollte malen und war irritiert, dass man jetzt nicht mehr malen dürfen sollte. Aus den Sommerferien kam ich mit zwei, drei kleinen Pleinair-Landschaften zurück, die Reaktion meiner Mitschüler konnte ich vorhersehen: «Och, jetzt kommt der wieder mit seinem Zeugs …». Nicht, dass ich mich nicht auch für Pop interessiert hätte. Vor allem durfte man nicht pinseln – spritzen oder lackieren war allenfalls erlaubt, das erkennbar Handwerkliche war aber verpönt.
Es galt, eine «industrielle» Oberfläche anzustreben. Was nach Terpentin roch, wurde verspottet. Dies beschäftigte mich damals philosophisch intensiv. Bald merkte ich, dass jede Generation meint, sie hätte «es» erfunden, dabei gab es Hochkulturen mitten in Afrika, die schufen vor Jahrhunderten schon Bronzeköpfe, die beinahe fotorealistisch sind, ich weiss nicht, wie die Kultur heisst, es war eine Ausstellung im Kunsthaus Zürich, Die Kunst von Schwarz-Afrika (1970–1971), extrem modern …

Nach Malewitschs schwarzem Quadrat und Duchamps Flaschentrockner war schon ein «point of no return» erreicht. Danach teilt sich die Welt in die Zeit davor und danach auf. Aber dazu ist zu sagen, wenn jetzt 1965 jemand noch Pop-Art malte, war das ja auch Malerei. Dieser Widerspruch schien meinen Zeitgenossen nicht aufzufallen.

HANS ULRICH OBRIST

Eine frühe Serie, die mir vertraut ist, sind deine kalligrafischen «All over» Zeichnungen von 1977, die in der Galerie Kornfeld gezeigt worden sind. Dies war eine Erfindung und der Moment, wo du eine Sprache gefunden hast.

ANTON BRUHIN

Ja, das war so eine Findung. In diesen kalligrafischen oder «All over» Blättern hielt ich mich an Michaux, an die schönen Papiere im Format von etwa 50 × 70 Zentimeter.

HANS ULRICH OBRIST

War Michaux der Auslöser für diese Blätter?

ANTON BRUHIN

Das war eher im übertragenen Sinne gemeint, dort handelt es sich mehr um Text, mir geht es mehr um Texturen. Die Wesenhaftigkeit der Schrift, der Buchstaben erlebte ich als Kind – später begann ich eine Schriftsetzerlehre, setzte mich also lange mit der Typografie auseinander. Die Kalligrafien kommen vom Zeichen und vom Zeichnen her. Zwar malte ich in der Schulzeit einige wenige Bilder und legte sie dann zur Seite, aber Maler wurde ich erst in den 80er-Jahren. Eigentlich hatte ich mir die Malerei für das Alter aufheben wollen.

HANS ULRICH OBRIST

(lacht) … auf einmal malten alle?

ANTON BRUHIN

Als die Neuen Wilden kamen, war ich für einmal nicht antizyklisch: «Jetzt lass ich mich nicht von den andern stören, sondern mach jetzt auch.» Normalerweise stehe ich gern etwas quer. Aber ich mache nicht alles nur in Bezug auf die Umwelt und andere, sondern es gibt einen autonomen Bedarf und Antrieb.

HANS ULRICH OBRIST

Kommen wir doch nochmals auf den Bezug zum Schreiben, zur Typografie, zur Schreibmaschine und dann auf Michaux, die «écriture automatique» und deine Kalligrafien zu sprechen. Vorhin habe ich den ersten Entwurf gesehen und du sagtest mir doch, dass er schon in der Studentenzeit entstanden ist. Wie ist es zu diesen Büchern gekommen?

ANTON BRUHIN

Zu den April-Verlag-Sachen? Dies kam auch aus demselben heraus, ich weiss nicht, ob ich schon mal als Bub ein «Fanzine» … das waren ja noch analoge Geschichten damals … Heftli machen hat mich eigentlich schon immer interessiert. Äussere Anregung zu diesen Büchlein? Ich wollte Editeur spielen.

HANS ULRICH OBRIST

Könntest du etwas zum Inhalt deines ersten Buches sagen?

ANTON BRUHIN

Das erste Buch war Gott lebt. Es waren Anekdoten, ich verbrachte einen Winter im Tessin bei Giovanni Blumer, einem «homme de lettre» … Mit Blumer begann ich das Spiel, «Gott sass vor einem Restaurant und trank einen Pernod …» oder «Gott sah im Kino den Film Die Bibel und sagte: ‹Das Buch war besser›.» Ob das meine Abrechnung mit dem Glauben war? (Er lacht.) Ich weiss es nicht. Streng genommen ist allerdings Rosengarten und Regenbogen das allererste Buch. Mit Spiegeln

im Einband und einem marmorierten Umschlag, der an das klassische Design des Insel-Verlags angelehnt war. Es wurde ohne Manuskript direkt aus dem Setzkasten gesetzt; nicht zuerst gedacht, verfasst, dann gesetzt und gedruckt, sondern beim Setzen selbst erdacht: einem Buchstaben folgt der nächste, Wörter, Zeilen stapeln sich zur Seite usw. Rosengarten und Regenbogen war inhaltlich absolut hohl, finde ich, die Texte sind schon recht, aber eigentlich gar nichts. Es ging mir mehr darum, ein Buch zu machen, der Text selbst war eher Füllmaterial. Bei Dieter Roth, in Selten gehörte Musik, geht es darum, dass die Zeit endet, bis die Platte voll ist. «Zeit muss weg, weg weg weg weg …» – Füllmaterial eben, der Inhalt ist nichts und es gibt ihn eigentlich gar nicht. Und da fühle ich mich eigentlich ertappt, also wenn du mich auf den Inhalt ansprichst, hat es kaum welchen.

HANS ULRICH OBRIST

Die Idee, dass quasi Literatur entsteht, dass Bücher entstehen, dass Kunst entsteht, Zeichnungen und Malerei, dass dies immer so parallel läuft: War dies schon zu Beginn so oder kam das nach und nach? Mir fällt auf, wenn jemand über dich redet, wenn ich bei irgendwelchen Leuten im Umfeld der experimentellen Musik deinen Namen erwähne, sagen sie, «ein Guru für die Musik»; wenn ich Kenneth Goldsmith von dir erzähle, sagt er, «ein Guru für die Poesie»; und wenn man mit Künstlern spricht, heisst es, «ein Guru für Kunst». Es ist ja sehr selten, dass jemand in all diesen Feldern einen Beitrag leistet.
War dies von Anfang an da?

ANTON BRUHIN

Ja, absolut, das war immer schon da. Zeichnen und Malen, Musik machen und Texte schreiben. Ich vermische die Disziplinen nicht, da bin ich konventionell, was die Kategorien betrifft. Das Ganze liegt in meinem Naturell. Damals litt ich etwas darunter, es hiess, ich mache ein bisschen was in allen Disziplinen, aber nichts Schlaues. Ich konnte mich nicht ändern, ich blieb einfach so. Irgendwann verinnerlichte ich fast auch noch das Gefühl, ich hätte es noch nicht herausgefunden, aber ich konnte mich nicht ändern, um einer sozialen Erwartungshaltung zu genügen. 1975 sah die NZZ in mir einen «Proteus-Typus», der auf jeweilige Gegebenheiten zurechtzustutzen sei. Woody Allen zeigte in Zelig eine anschauliche Version solch eines bedauerlichen Chamäleons. Für mich habe ich ein schlichtes Gleichnis: Landwirtschaftlich gesprochen betreibe ich keine Monokultur, sondern produziere Holz, Schwein und Gemüse usw.

HANS ULRICH OBRIST

In den 80er-Jahren kommt die Malerei auf, weltweit wird auf einmal viel gemalt. Du sagst, du warst da zum ersten Mal nicht antizyklisch. Wie kann man deine Malerei beschreiben? Es ist nicht Fotomalerei, es ist auch nicht Pop, es ist eine ganz spezifische Form von Realismus.

ANTON BRUHIN

Ich befasse mich nicht mit Stilfragen. Es ist gegenständliche Malerei auf Sicht, ich brauche die unmittelbare Ansicht zum Malen, ich male nicht nach Fotos oder vorgängigen Skizzen.

HANS ULRICH OBRIST

Also nie mit Zeichnungsvorbereitung oder nach Fotografien?

ANTON BRUHIN

Nur insofern, als die Komposition organisiert ist, sonst pleinair, immer nach Sicht, also Porträts und so. Ich betrachte die Realität – den Anblick – als Partitur, ich definiere die Komposition allenfalls durch den Ausschnitt, im Übrigen bin ich ein Interpret wie ein Musiker, ich halte mich an den Notentext, wie es sich gehört. Das ist der handwerkliche Aspekt, eigentlich die Hauptsache. Dabei befasse ich mich nicht mit Kunstfragen, sondern bringe das Heu unter Dach. Ob daraus Kunst wird oder nicht? Ob der Geist weht oder nicht? – Das tut er sowieso, wann ER will. Man kann ja nicht sagen: Heute bin ich etwas mehr oder weniger geistvoll als gestern. Ich kann nicht sagen, was ein Werk kunstgeschichtlich bedeutet, ikonografisch hingegen schon. Das Selbstporträt mit dem Handabdruck hat eine kunstgeschichtliche Position, die es einnimmt, aber sonst gebe ich der Intuition allen Raum. Ich behaupte keine Position. Was ist es? In den ungarischen Landschaften ist es ein Wärme- und Wonnespeicher, der von den Bildern zurückstrahlt. In der Klinik Hirslanden hat es Panoramen vom unglaublich heissen Sommer 2003, in diesen Bildern spürt man die starke Wärme und die Ruhe und die Freude an der Situation. Das kommt rüber, aber was ist es? «Pursuit of happiness» – das Produzieren von nachvollziehbaren, am Kunstwerk erlebbaren Glücksgefühlen. Dies ist mir das Wichtigste. Dazu kommt, dass mein Wesen sich nicht unbedingt in den Abgründen der Menschheit suhlt, ich bin nicht da, um Probleme zu wälzen, sondern um Lösungen zu liefern. Wenn mich Leute beim Kennenlernen fragen, «Wie malen sie?», sage ich: «schön». Früher durfte man dies nicht sagen.

HANS ULRICH OBRIST

Machst du diese Landschaften, die Berglandschaften, die ungarischen Landschaften und auch die Stadtansichten – tatsächlich alle pleinairistisch?

ANTON BRUHIN

Ja. Es ist das Unmittelbare, das ich erlebe, was sich im Werk wiederfinden kann: die Frische, der Windstoss durchs Laub, die Temperatur im Licht, Stimmung, die Ruhe oder die Unruhe, das Lauern oder das Angekommen-Sein. Wenn denn der Weg das Ziel ist, dann bin ich angekommen, schon zu Beginn.

HANS ULRICH OBRIST

Ein guter Satz …

ANTON BRUHIN

Eben, ich machte von Anfang an Ernst und habe mich nicht erst für später dereinst aufgebaut – auf die Gefahr hin, dass es ein paar taube Nüsse dabei haben könnte.

HANS ULRICH OBRIST

Und dann gibt es deine ganzen Experimente mit der Maultrommel …

ANTON BRUHIN

Die Maultrommel ist wieder eine Geschichte für sich. 1967 oder 68 hörte und sah ich sie zum ersten Mal an der Zürcher «Riviera», da war es um mich geschehen. Das hängt natürlich mit der psychedelischen Musik zusammen. Ungefähr 1965 kam der erste kommerzielle Synthesizer von Robert Moog, der Mini-Moog, auf den Markt, was natürlich Einfluss auf die Musik hatte. – Nun ist die Maultrommel aber auch ein Synthesizer. (*Zischt ein stimmloses Glissando hinauf, bis die Zunge die Zähne berührt.*) Später erkannte ich das gemeinsame Prinzip von Maultrommel und Synthesizer: Man filtert vom Grundton etwas (Obertöne) weg, man nimmt nur weg und gibt nichts hinein, damit es gleich funktioniert. Dieses Instrument war ein Blitz aus heiterem Himmel und hat eingeschlagen.

HANS ULRICH OBRIST

Du hast ja auch eine ganze Sammlung von Maultrommeln.

ANTON BRUHIN

Es sind über tausend … Hier sind alles Maultrommeln, hier internationale, all die Provenienzen …

HANS ULRICH OBRIST

… sortiert nach geografischer Herkunft?

ANTON BRUHIN

Ja, hier sind die internationalen und hier die Gebrauchsmaultrommeln, meine Konzertinstrumente von Zoltán Szilágyi, meinem Stradivari aus Ungarn. Wenn du von jedem Modell einen chromatischen Satz über zweieinhalb Oktaven hast, dann ergeben sich schnell ein paar hundert.

HANS ULRICH OBRIST

Wie entstehen denn Partituren? In deinem Album deux pipes (2010) sind ja nicht nur Zeichnungen drin, sondern auch deine Partituren mit Umlaut, Diphthong, Vokal, auch fast wie Gedichte.

ANTON BRUHIN

Die Antwort setzt Grundkenntnisse der akustischen Eigenschaften der Maultrommel voraus: Die Feder der Maultrommel erzeugt einen einzigen Grundton. Dessen Obertöne lassen sich durch verschiedene Positionen der Mundhöhle herausfiltern und somit die anderen Teiltöne unterdrücken. Eine offene grosse Mundhöhle gibt tiefe Obertöne wieder, die Aussprache des Vokals «o» ist nur in dieser Position möglich. Eine kleine, zugespitzte Mundhöhle wie bei der Aussprache des Vokals «i» gibt die höchsten Obertöne wieder. Alle Obertonklänge und -melodien werden ausschliesslich durch die Sprechwerkzeuge gebildet, unter Ausschluss der Stimmbänder.

Für Obertonmelodien genügt die gängige Notation, für phonetische und klangliche Töne und Laute kenne ich kein schriftliches System. Bei Maultrommel und Sprache auf deux pipes basieren die Klänge ausschliesslich auf Vokalen, Umlauten, Diphthongen, in einem solchen Fall kann die Niederschrift der Partitur im alphabethischen Schriftsystem erfolgen. Diese Anordnungen von Buchstaben erfahren geradezu von selbst eine poetische Aufladung.

HANS ULRICH OBRIST

Die Erfahrung der Musik mit der Maultrommel führt uns zu den Gedichten. Wie kamst du zum Schreiben?

ANTON BRUHIN

In der Sekundarschule hörte ich das erste Palindrom, «Ein Neger mit Gazelle zagt im Regen nie», es wird Schopenhauer zugeschrieben. Ich war davon extrem fasziniert und begann Buchstaben zu klauben, «SAU AUS USA» usw. Kaum war ich an der Kunstgewerbeschule, wurde uns die Arbeit von Ernst Jandl vorgestellt, Anastasia Bitzos machte darüber einen Vortrag. Das war beeindruckend. Jandl ist unsterblich. Auch der Emmett Williams.

HANS ULRICH OBRIST

Ich verbrachte in den 90er-Jahren in Berlin einmal längere Zeit mit Emmett Williams und er erzählte mir von dieser Performance in Zürich 1996, da taucht ja auch die Maultrommel auf …

ANTON BRUHIN

Ja, bei Marlene Frei. Anekdotisch hat sich die Zusammenarbeit mit Marlene Frei ergeben. Emmett hatte eine Performance im Saal des Kunstgewerbemuseums, Out of Africa. Dabei setzte er

sich an den Tisch, zog etwas flaches Schwarzes aus der Tasche und begann es langsam aufzublasen. Bald war zu erkennen, dass es ein aufblasbarer Plastikgorilla war. Dieser füllte sich nach und nach mit Emmetts Odem und richtete sich allmählich auf, bis er prall auf dem Tisch sass, auf Augenhöhe mit Emmett. Nach einem Moment des Innehaltens, liess Emmett langsam die Luft aus dem Gorilla entweichen, allmählich knickte der Menschenaffe ein und es dauerte lange, bis die Plastikhülle wieder flach war und akkurat gefaltet wieder in die Tasche gelegt wurde. Emmett lud mich ein, an einem bestimmten Zeitpunkt seiner Performance auf der Bühne zu erscheinen und zwei oder drei Maultrommelstücke zu spielen, jedoch ohne Bezug zu seiner Aufführung, simultan, um dann wieder abzutreten. Das mit dem Affen hat mir so grossen Eindruck gemacht, dass ich am nächsten Tag den Affenschädel machte mit dem Titel Schematoid. Am Tag darauf baute ich mit Holzstäben einen Schädel, halb Affe, halb Urmensch, ich dachte an Lucy und widmete das Objekt Emmett Williams.

HANS ULRICH OBRIST

Objekte sind relativ wenige entstanden …

ANTON BRUHIN

Die Bildhauerei ist eine Baustelle für sich. Hier will ich nicht Peter Storrer zu nahe treten, den ich für den grössten lebenden Bildhauer in Zürich halte. In der Malerei ist es Muz Zeier, der alle anderen überragt.

HANS ULRICH OBRIST

Aber Gedichte kommen immer wieder. Der rotomotor (1978) fasziniert mich sehr! Ich habe ihn immer wieder gehört, da gibt es eine hochdeutsche Fassung und eine schweizerdeutsche Fassung ist im Internet. rotomotor ist eine Liste, die mich ein bisschen an die Autorengruppe Oulipo erinnert …

ANTON BRUHIN

Eine Aufzählung, ja. Es ist ein Wörterbuch, die Wörter sind nicht alphabetisch geordnet, sondern nach deren Nachbarschaft im Laut sowie ihrer Buchstabenfolge. Jedes Wort unterscheidet sich vom nächsten durch nur einen einzigen Buchstaben, der hinzugefügt, entfernt oder durch einen anderen ersetzt wird. Solche Wortreihen waren übrigens in England zu Beginn der industriellen Epoche ein beliebtes Gesellschaftsspiel.

HANS ULRICH OBRIST

Ein anderer Aspekt zeigt sich bei den Spiegelgedichten, diese Palindrome gefallen mir sehr. Da gibt es dieses Buch mit Spiegeldichten aus zehn Jahren von dir, besteht da ein Bezug zu Thomkins?

ANTON BRUHIN

Eben erwähnte ich das erste Palindrom aus der Sekundarschule. Thomkins lernte ich erst an der Kunstgewerbeschule kennen. Ich probierte all die Jahre und kam nicht über «Gras-Sarg» oder «Marktkram» hinaus, kein Spruch, nichts. Erst 1991, nach Thomkins' Tod, gelang mir das erste Palindrom. Ich schrieb von Hand auf A4-Papier, erst 2000 begann ich mit dem Computer zu schreiben (Windows 95). Zunächst tippte ich die bestehenden Manuskripte ein, dies wiederum löste eine Lawine von Palindromen aus. Ich dachte lange, ich hätte das Palindrom «Planetoid Idiotenalp» erfunden, doch Thomkins war mir zuvorgekommen. Ein Berliner stiess auf «Retsinakanister», ohne Kenntnis dessen, fand ich das Wort auch. Hinterher ist es blöd, wer war zuerst? – Ich sage, der Schawinski hat sowieso alles erfunden.

HANS ULRICH OBRIST

Gibt es irgendwelche Projekte, die zu gross oder zu klein waren, um realisiert zu werden? Selbstzensurierte Projekte, vergessene Projekte, zu teure Projekte, verlorene Wettbewerbe? Die ganze Kategorie des Unrealisierten interessiert mich sehr!

ANTON BRUHIN

Ich soll ungelegte Eier besingen? Ich werde erst gackern, wenn es so weit ist. Jedenfalls hatte ich genug Input, dass man mich jetzt lebenslang mit Computer und Bleistift in einen Käfig sperren könnte und ich mich bestimmt nie langweilen würde.

HANS ULRICH OBRIST

Wie hat denn der Computer deine Arbeit verändert? Er scheint eine Rolle zu spielen in den letzten paar Jahren, wie begann das?

ANTON BRUHIN

«Copy and paste», «Drag and drop» und solche Funktionen; man zeichnet eine Pixelfiguration nur einmal und kann sie dann multiplizieren und spiegeln.

HANS ULRICH OBRIST

Aber das ist jetzt die nächste Stufe, die Pixel waren vorher, wie begann das mit den Pixeln?

ANTON BRUHIN

Das war vor dem Computer. Mich interessierten Musikdosen und Karussellorgeln, die mit Lochkarten-Leporellos bespielt werden. Die digitale Steuerung wurde lange vor den elektronischen Rechnern verwendet. Entweder «ein» oder «aus» – pneumatisch oder mechanisch, später auch optisch. Die automatisierten Webstühle gab es ja auch schon lange zuvor. Die ersten Computer brauchten sogar noch Lochkarten für grafische Umsetzungen.

HANS ULRICH OBRIST

Ist eigentlich das Digitale und das Prädigitale für dich wichtig?

ANTON BRUHIN

Der «Chrüzlistich», die Stickerei mit Kreuzstichen, ist mindestens so wichtig wie die digitalen Bildpunkte. Es geht mir um die Reduktion der Information. Wie wenig Pixel sind für eine lesbare Figur notwendig? Solches gibt es schon seit Jahrtausenden, archaische Textilmuster (Mittelamerika, Afrika, slawische Völker), Keramik, Mosaike …

HANS ULRICH OBRIST

Teilweise handelt es sich bei deinen Pixelbildern um allgemeine Motive, zum Teil sind es aber auch Städte.

ANTON BRUHIN

In dieser Siebdruckreihe, Hice for Weiss (2012), waren Häuser das Thema. Ich sollte ein Logo für die Firma Projekt Interim machen. Das Pixelgebäude war schnell geliefert, es folgten innert einem halben Jahr über 1000 weitere Zeichnungsdateien.

HANS ULRICH OBRIST

Wie kommt es zur Attribution zu den Ortschaften, Rom, St. Gallen usw.?

ANTON BRUHIN

Es gibt Wie in Rom, Wie in St. Gallen, Wie am Walensee, Wie im Wallis, Wie in Belgien usw. Dies ist eine lose Binnengruppe Wie in … . Sie entspricht den «Idealen Landschaften». Zu Goethes Zeiten praktizierte man auch «Copy and paste»: ein Stückchen aus Griechenland, dort eine römische Ruine, ein Schäferstündchen inklusive Herde – aus realen oder erfundenen Motiven zusammengestellt. Es wurden Wandpaneele gemalt, zum Teil Raumtapeten, die im Saal über alle vier Wände die Illusion einer 360°-Panoramalandschaft ergaben. Dann folgten aufwändig handgedruckte Landschaftsvariationen auf Tapetenstreifen in Raumhöhe, mit seitlichen Rapporten, sie liessen sich also individuell beliebig kombinieren. Ein bürgerlicher Ersatz für die Tapisserie, die dem prärevolutionären Adel vorbehalten war.

HANS ULRICH OBRIST

Das gefällt mir, Landschaft als «Copy and paste»?

ANTON BRUHIN

Im Westen nichts Neues. Das Quadrat ist schon recht. Es sind doch alle schon mal dort gewesen. Dass es knistert und Magie entsteht, kommt nicht vom Zeitgeist, ausschliesslich ein künstlerisch relevanter «Approach» öffnet den Weg zum Ziel.

HANS ULRICH OBRIST

Ich sehe hier eine Ländlermusikanten-Zeichnung an der Wand. Wir sind uns ja in den frühen 90ern zum ersten Mal begegnet,

als wir mit Kasper König dieses Buch über den öffentlichen Blick machten. David Weiss und Peter Fischli schlugen mir vor, deine Ländlermusikanten zu inkludieren, es gab mehrere Seiten mit den Ländlermusikanten. Von Fischli & Weiss erfuhr ich erstmals auch, dass du nicht nur in der Kunstwelt, der Poesie- und Literaturwelt und in der Musikwelt eine Legende bist, sondern auch in der Ländlerwelt. Wie begann das mit der Volksmusik?

ANTON BRUHIN

Mein Vater spielte Geige im Kirchenorchester Tuggen und Volksmusik ohne feste Formation, jeweils ad hoc an Hochzeiten und Tanzanlässen. Ich absolvierte etwa 18 Monate Geigenunterricht und konnte gelegentlich mitspielen. Später wurde zwar Jimi Hendrix wichtiger, doch warf ich die Ländlermusik nie über Bord. Ich praktizierte sie nicht mehr, doch bei einem schönen Ländler drückte ich auf dem Radiokassettengerät die Aufnahmetaste. Später erhielt ich den Rat, mit meinem alten Vater noch etwas zu unternehmen. So nahmen wir Mitte der 80er-Jahre das Geigenspiel im Duo wieder auf. Mit reaktiviertem Interesse besuchte ich möglichst viele Lokale mit Ländlerkonzerten in Zürich und Umgebung, im inneren und äusseren Kanton Schwyz, mit Abstechern ins Appenzell, ins Baselbiet und das Berner Oberland. Ich wollte die Literatur kennenlernen, um mein Repertoire zu erweitern. Dies machte ich ein paar Jahre lang. Die Musik in den Kneipen und Sälen dauerte meist vom frühen Abend bis Mitternacht, nicht selten auch bis zwei Uhr oder länger. Was mache ich da die ganze Zeit mit meinen Händen? Es bot sich an, die Musikanten zu porträtieren. Sie hocken den ganzen Abend vorne auf der Bühne, relativ ruhig – das Angenehme liess sich mit dem Nützlichen verbinden. Ich zeichnete mit Bleistift H2 in Bücher A5, auf Recycling-Papier mit getrübtem Chamois-Ton, meistens höhte ich die Zeichnungen mit weisser Fettkreide. Dann wollten immer mehr Musiker und Gäste das Büchlein anschauen. Es war wie mit einem Hündchen, durch das man sofort Gesprächspartner findet. Damit fand ich in der Szene Akzeptanz.

HANS ULRICH OBRIST

Du hast ja auch aktiv mitgespielt – Wie kam es dazu?

ANTON BRUHIN

Irgendwann schaltete ich plötzlich oben im Kopf auf Ländlermodus. Der erste Input war eine Musikkassette im Aktionsgestell vor der Migros-Kassa am Limmatplatz. Sie hatte auch Geige und Maultrommel drauf, seit dem Zweiten Weltkrieg eine seltene Ausnahme im Innerschweizer Kulturraum. Es war ein Volltreffer, die ältere, tief authentische Ländlermusik,

die nur noch selten in wenigen entlegenen Tälern zu hören war, ein nachgeworfener Restposten an der Kassa! Ich machte diese Porträts, auch für ein Plakat für das Trio Götterspass (Patrick Frey, Beat Schlatter und Enzo Esposito). Sie wollten ein Plakat im Stil dieser Ländlermusikanten. Also zeichnete ich sie im selben Buch, behandelte sie aber etwas anders, mehr Richtung Karikatur statt Porträt. Es gab ein schönes Plakat.

HANS ULRICH OBRIST

Wir sind beim Porträt, hier in deinem Atelier sind wir von Porträts umgeben. In der Ausstellung in der HACIENDA habe ich ein Selbstporträt von 1982 mit deinem Handabdruck gesehen. In deinem Lager sah ich ebenfalls viele Selbstporträts. Es scheint mir, dass dem Porträt von Anfang an eine wichtige Rolle zukam.

ANTON BRUHIN

Als ich Ende der 70er-, Anfang der 80er-Jahre zu malen begann, wagte ich es, sofort mit Porträts anzufangen, der schwierigsten Disziplin. Es braucht Nerven dazu. Die Selbstporträts von 1981–1983 waren ein guter Anfang, stand ich doch als Modell jederzeit zur Verfügung. Bei den Selbstporträts stand die fotografische Ähnlichkeit im Hintergrund, ich diente als Vorwand, um eine Leinwand mit Malerei zu füllen. Beim klassischen Porträtauftrag einer Drittperson steht jedoch die fotografische oder empfundene Ähnlichkeit im Vordergrund. Kaum erblickt ein «Neonate» das gleissende Licht dieser Welt prägen sich Gesicht und Geruch der Mutter unauslöschlich ein. Die Erkennung von Gesichtern fusst auf den ersten Instinkten. Sofort registriert das menschliche Auge die kleinsten physiognomischen Regungen. Dasselbe gilt auch bei der Darstellung von Automobilen: die kleinste Abweichung, schon wirkt die Abbildung missraten. Diese unzweifelhaft anspruchsvollste Disziplin der Malerei war mir eine provokative Herausforderung. Nach dieser hochgesteckten Hürde liefen mir Landschaften und andere Themen leichter aus der Hand.

HANS ULRICH OBRIST

Es gibt doch dieses Büchlein von Rainer Maria Rilke, Briefe an einen jungen Dichter. Was wäre dein Ratschlag an junge Künstler, Musiker, Dichter, Schriftsteller oder Ländlermusiker?

ANTON BRUHIN

Am Anfang war das Vorwort. Dies ist kein Ratschlag, aber ein «Hint». Der Inhalt folgt auf dessen Fuss. Texte und Musik immer schön mit dem ersten Buchstaben oder Ton beginnen …

HANS ULRICH OBRIST

Haben wir irgendwas vergessen?

ANTON BRUHIN

Mit rotomotor machte ich eine schöne Erfahrung. 1998 spielte ich in Tokyo in einem Maultrommel-Bühnenstück. Vor der Aufführung lief der ganze rotomotor im Foyer, im sich langsam füllenden Saal, in den Künstlergarderoben. Ausser mir verstand keiner ein Wort, doch es funktioniert auch für Menschen, die den Text nicht verstehen. Sie spielen es und hören es und finden es gut! Die Menschen in Japan kennen mich von der Noise-Szene her und waren überrascht, dass ich auch Maultrommel spiele, total erstaunt. Das Netzwerk um 1968 hat funktioniert. Von meiner Hippieplatte (Vom Goldabfischer, 1970) gab es 300 Exemplare. Davon erreichten mindestens zwei kalifornische Knotenpunkte, zwei gelangten nach Japan, alle sehr gut an Schlüsselstellen positioniert, es gab extrem geringen Streuverlust.

Es kommt alles aus einem. Eben sprach ich von den verschiedenen Disziplinen. Der Eindruck einer bunten, unüberblickbaren Mischung mag auf den ersten Blick irritieren. Bei näherer Betrachtung lässt sich erkennen, dass alles aus dem Gleichen kommt, denselben Esprit hat, dass es nicht Mimikry oder Maskerade ist, sondern direkt und geradeheraus.

HANS ULRICH OBRIST

Könnte man den Begriff Gesamtkunstwerk verwenden?

ANTON BRUHIN

Ein etwas strapazierter Begriff, aber hier durchaus anwendbar – zumindest scheint er nicht fehl am Platz.

HANS ULRICH OBRIST

Gibt es ein Interesse, irgendwann alle diese Dimensionen zusammenzubringen, entweder in einem Gesamtkunstwerk oder einem Buch oder einer Ausstellung? Bisher waren sie immer sehr verstreut, in einer Art anarchistischer Untergrundlogik, die 300 Schallplatten sind sehr präzis platziert, es gab aber nie diese Zusammenführung. Oder ist das zu totalitär?

ANTON BRUHIN

Bei den Jungs in der HACIENDA fand genau dies statt, da waren meine Musik, meine Bücher und ein Querschnitt meines bildnerischen Schaffens ausgestellt.

HANS ULRICH OBRIST

Eine allerletzte Frage noch, mir wurde immer wieder erzählt von deinen Happenings, es gab legendäre Aktionen seit den späten 60er-Jahren, bevor du dich, wie du sagtest, in den 90er-Jahren zurückgezogen hast?

ANTON BRUHIN

Die 90er-Jahre widmete ich prioritär der Maultrommel, das Kunstschaffen lief auf Sparflamme weiter.

HANS ULRICH OBRIST

Die Bellevue-Sache, Peter Fischli erzählte mir von deinen Aktionen, ich möchte mehr wissen über diese Happenings, es ist ja fast eine Art Fluxus, fast wie bei Emmett Williams.

ANTON BRUHIN

Ich war, ohne auf der Fluxus-Taste rumzudrücken, stets «fluxabil». Ich «bin» nicht Fluxus, habe aber einen Draht zu diesem. Dem Fluxus geht eine lange Reihe verwandter Neuerungen voraus. Narreteien im Mittelalter, Till Eulenspiegel, Hieronymus Bosch, Manierismus, Barockliteratur, englischer Nonsens, Karl Valentin, Dada, Aspekte des Surrealismus, Yves Klein. «Absurde» Aktionen gab es seit Jahrhunderten, dann kamen Happenings und Fluxus, damit wuchs ich an der Kunstschule auf.

Beim Bellevue gab es eine Open-Air-Ausstellung: Ich zeigte Tuschzeichnungen und machte auf dem Rasen etwas mit Feuer, zwischen Happening und Land-Art. Das erste grosse Happening machte ich Ende 60er-, Anfang 70er-Jahre in der Kiesgrube Mattenhof. Dort hatte es eine kreisrunde Piste für Modellflugzeuge, um diesen Kreis waren fünf Schlagzeuger postiert, der Kreis brannte mit Sägemehl und Benzin. Es gab ein einziges kleines Plakat, einen Anschlag im Bahnhofbuffet zweiter Klasse. Dies genügte, jedenfalls kam das Publikum. Zu andern Anlässen platzierte ich hektografierte A6-Flyer. Damals erschien die NZZ noch dreimal täglich, die Zeitungen lagen in offenen Kästen, ich legte in jeden Kulturbund einen Flyer.

Donnerstags wurden die Abfallsäcke für die Müllabfuhr herausgestellt. Auch auf diese klebte ich Flyer, obwohl die Säcke in einer halben Stunde verschwinden würden. Mit kleiner Auflage auffallen – Information mit wenig Streuverlust.

HANS ULRICH OBRIST

Wenig Streuverlust, dies ist das Motto.

ANTON BRUHIN

Nolens volens. Es ergab sich so.

ANTON BRUHIN
Geboren 1949 in Lachen SZ, aufgewachsen in Schübelbach SZ, lebt in Zürich. 1965 Kunstgewerbeschule Zürich, Vorkurs. 1966 Kunstgewerbeschule Zürich, «Form & Farbe». Ab 1968 freischaffend: Zeichnungen, Texte, Musik. Ab 1980 Malerei. Arbeitsaufenthalte in Düsseldorf, Carona, Paris, New York, Schwyz, Kapolcs (Ungarn); Maultrommelreisen nach Sardinien, Ungarn, Jakutien, Japan.

Einzelausstellungen (Auswahl):
2010 The missing Pixel, Galerie & Edition Marlene Frei, Zürich
2012 Zürich in Öl, Galerie & Edition Marlene Frei, Zürich
2013 dem Neuen treu, HACIENDA, Zürich
Anton Bruhin, AKKU, Emmenbrücke
2014 Galerie & Edition Marlene Frei, Zürich

Gruppenausstellungen (Auswahl):
2008 Konkret Megamopp / Sammlung – Neuerwerbungen, Seedamm Kulturzentrum, Pfäffikon
2009 Memorizer, Sammlung Andreas Züst, Kunstmuseum Aarau
2012 Grösser als Zürich, Kunst in Aussersihl, Helmhaus, Zürich
2013 Fischli & Weiss und Freunde, Graphische Sammlung der ETH Zürich

Publikationen (Auswahl):
1998 Boing!
1999 Ländlermusikanten
2003 Spiegelgedichte und weitere Palindrome 1991–2002
2005 Reihe hier: 500 Typogramme und 10'000 Palindrome
2006 Anton Bruhin da vedere

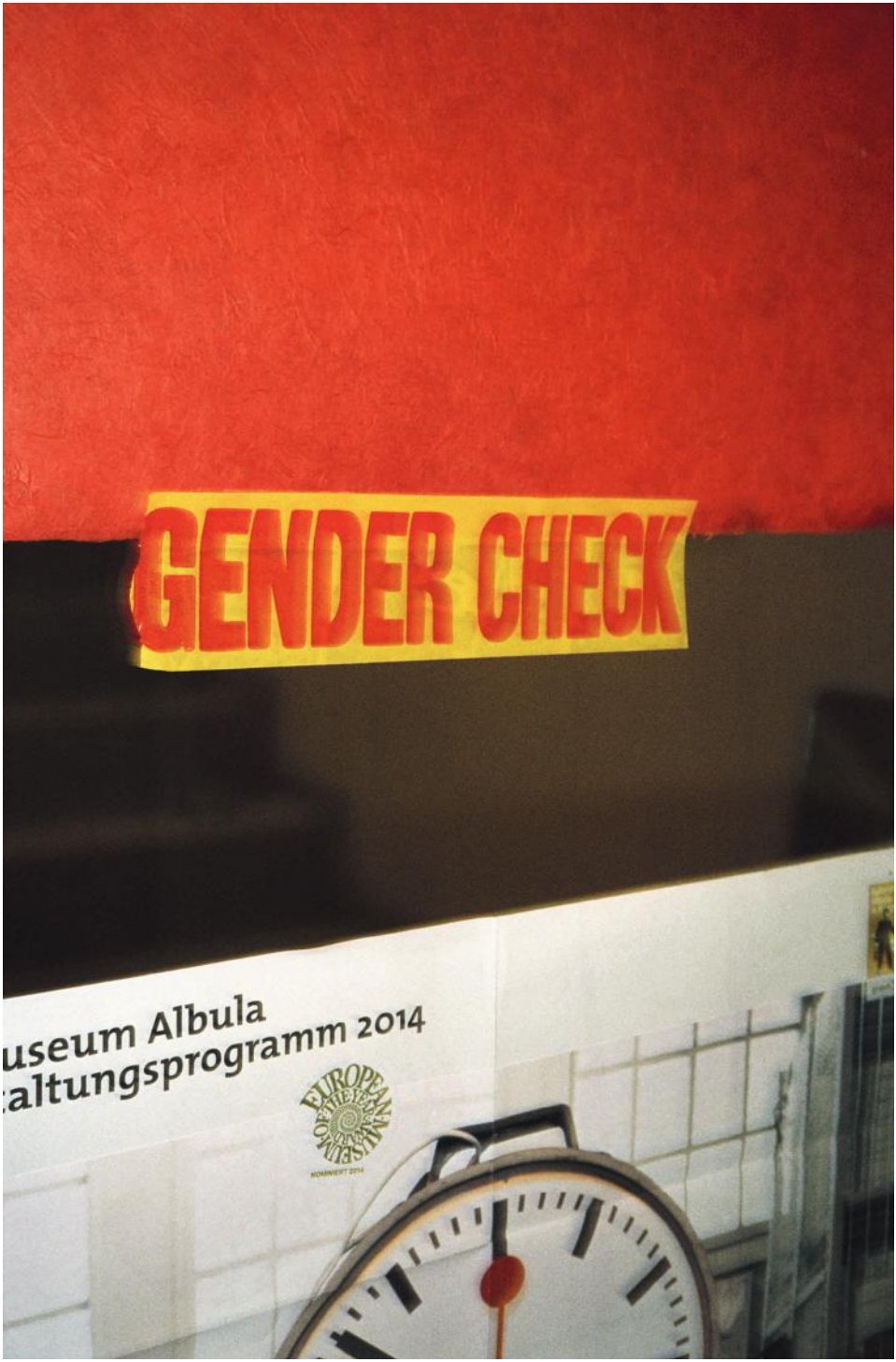
Tonträger (mit Maultrommel, Auswahl):
2002 Swiss Pop & Rock Anthology
2005 Volksmusik aus dem Kanton Schwyz
2006 Vijfde internationale Mondharp Festival Amsterdam
2010 deux pipes
2011 Max Lässer & Das Überlandorchester

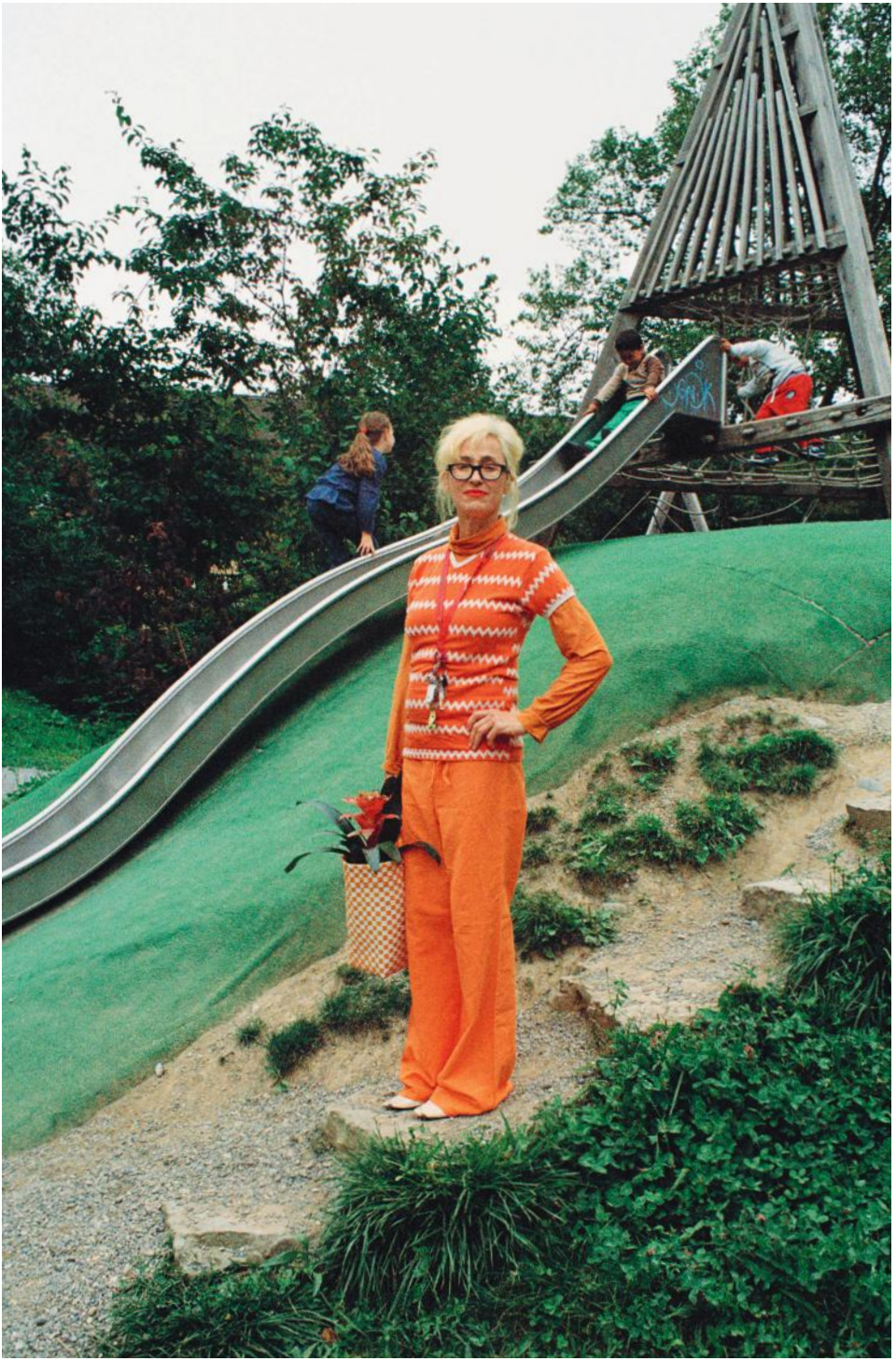
HANS ULRICH OBRIST
Geboren 1968 in Weinfelden. Obrist ist Ko-Direktor der Serpentine Galleries in London. Zuvor war er Kurator am Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Er hat seit seiner ersten Ausstellung, World Soup (The Kitchen Show), 1991 in St. Gallen, über 250 Ausstellungen kuratiert. Momentan lebt und arbeitet er in London und Arles.

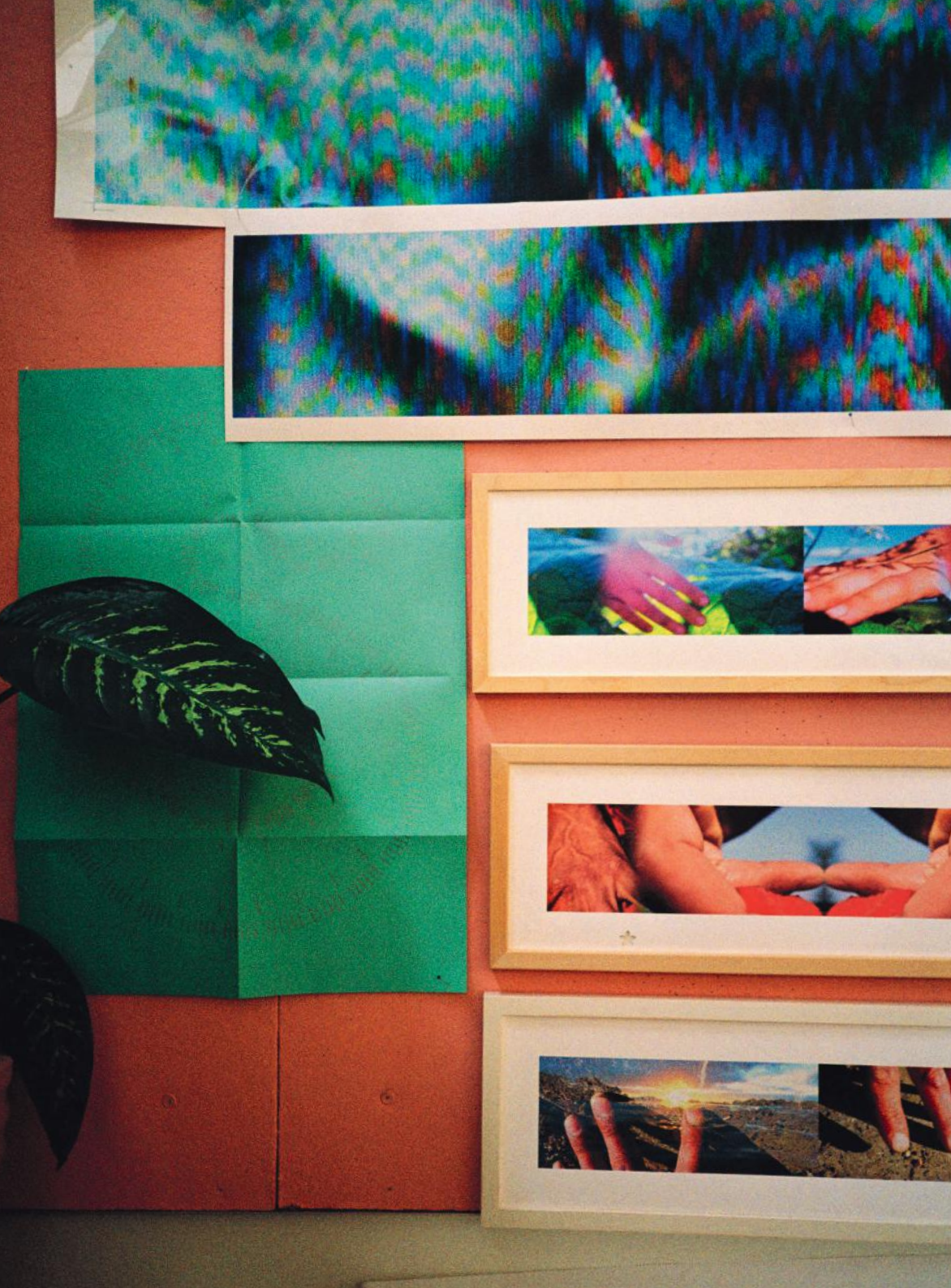
Zu seinen neusten Publikationen gehören u.a.:
2011 A Brief History of Curating
2011 Everything You Always Wanted to Know About Curating But Were Afraid to Ask
2012 Ai Weiwei Speaks
2013 Do It: The Compendium
2013 Think Like Clouds
2014 Ways of Curating

2011 war Obrist Preisträger des Bard College Award for Curatorial Excellence sowie des Swiss Institute Honoree Award.

christinger. ch
3M Scotchcal
Farbfolie Serie 100


GENDER CHECK
useum Albula
altungsprogramm 2014





Pipilotti

55

Rist

«Bildschirm sowas wie eine Träne»

TOM KUMMER IM GESPRÄCH MIT
PIPILOTTI RIST

Fans verehren ihre Arbeit als Glücksdroge, Sammler feiern sie als erfolgreichsten Schweizer Kunstexport der Gegenwart: Pipilotti Rist – von den Amerikanern zur Kultfigur erhoben, von den Japanern leise bewundert als Rollenmodell, zeitgenössische Videopionierin und Repräsentantin einer neuen Frauengeneration in der bildenden Kunst. Ihre Werke wurden von zahlreichen Museen zwischen Kyoto und Toronto angekauft. Sie wird unter den weltweit wichtigsten Kunstschaffenden geführt. Und in der Heimat?

Als sicher gilt: Elisabeth Charlotte Rist wird am 21. Juni 1962 in Grabs geboren und wächst in einem antiautoritären Elternhaus auf. Die fünf Kinder sorgen meist für sich selber; ihre Eltern sind Freigeister, der Vater Allgemeinmediziner, die Mutter eine Lehrerin und unabhängige Frau, die sich beherzt in der Schulpolitik engagiert. Die Familienbande sind bis heute eng, obwohl Elisabeth Charlotte längst eine eigene Familie und einen zwölfjährigen Sohn hat.

Wie Pippi Langstrumpf, die Heldin ihrer Kindheit, wird auch Pipilotti Rist noch heute von Angstträumen gequält – weil sie mit ihrer Arbeit niemanden enttäuschen will: weder Freunde, Familie noch Nachbarn. Typisch Pipilotti Rist – der soziale Mensch. Und was passiert tatsächlich mit einer Welt, in der diese

Künstlerin ihre Werke zeigt und Ausstellungsbesucher sie betrachten? Manche Menschen wirken entspannter, werden möglicherweise sogar interessanter, andere bunter, seit sie die Glücksdroge Rist in verschiedenster Form konsumieren können – vielleicht ohne es zu wissen. Rists künstlerisches Werk ist heute in den ästhetischen Alltag eingeflossen, weltweit kopiert, inhaliert, als Kraftort etabliert. Vor allem aber beeindruckt die Künstlerin, weil sie sich Grosses vorgenommen hat – das Grosse im Kleinen! Eine Menge Leute stiessen dank ihr Türen in ihren Köpfen auf. 1997 vertrat sie die Schweiz an der Biennale Venedig. Das war der internationale Durchbruch der Künstlerin, deren Karriere 2008 im Museum of Modern Art (MoMA) in New York kulminiert, wo sie mit der gigantischen Raumskulptur Pour Your Body Out (7354 Cubic Meters) ihren bisher grössten Erfolg feierte. Am Abend der Eröffnung fiel der Dow-Jones-Index auf unter 8000 Punkte. Und als hätte sie es geahnt, schenkt die Künstlerin einer Stadt in der Krise ein visuelles Gedicht: Die Zuschauer trudeln durch rosa Tulpenfelder, kippen in Blütenkelche, gleiten euphorisiert über Erdbeeren und erigierte Brustwarzen. Über eine Million Besucher berauschten sich in New York an einer Schweizer Glücksdroge. (1)

Jetzt erscheint die Künstlerin vor mir, undeutlich, verzerrt – auf Skype, diesem Mutterschiff der modernen Kommunikation. Zwischen uns der Atlantik, der amerikanische Kontinent, vielleicht auch ein endloses Kornfeld zwischen Schnottwil und Säntis.

... (Stille) ...

TOM KUMMER

Pipilotti, wo sind Sie?

PIPILOTTI RIST

Hier, Tom … juhuuuu!!

TOM KUMMER

Ich kann Sie gerade nicht sehen.

PIPILOTTI RIST

Vielleicht ist Ihre Skype-Verbindung gestört. Ich erkenne Sie ganz gut. Wo sitzen Sie denn da?

TOM KUMMER

Auf einem Dach am Rande von Downtown Los Angeles …

PIPILOTTI RIST

Und, was sehen Sie?

TOM KUMMER

Verzerrungen auf dem Bildschirm. Flackern. Rauschen. Unschärfe … (*Stille*) … Störungen gehören doch ganz zentral zu ihrem Werk, Frau Rist?

PIPILOTTI RIST

Stimmt, optische Störungen hielt ich immer für eine Art Liebeserklärung an unsere Fehler. Dissonanzen produzieren Spannung, schleusen Anarchie ins maschinelle System. Ich bin süchtig danach.

TOM KUMMER

Ihre Kamerafahrten in die Körperhöhlen haben aber noch viel mehr Dinge angestellt: zum Beispiel Anarchie ins System «Mensch» geschleust, nebenbei unsere Psyche angebohrt und den Betrachtern vergessene Teile ihres Körpers bewusst gemacht.

PIPILOTTI RIST

Störungen sind mächtig, erzählen von einer höheren Dimension, vom Weg in eine andere Welt. Aber was ist das eigentlich für ein Turm im Hintergrund auf Ihrem Dach?

TOM KUMMER

Ein kleiner Loft. Dort hat Ende der 1950er Jahre mal ein Beat-Schriftsteller namens Brion Gysin gelebt und gearbeitet. Er gilt als Erfinder des Cut-up, jener Methode, die Zufall und Montage in die Literatur einbezieht. Ich muss gerade an alle diese seltsamen Koinzidenzen denken, die es im Leben gibt und die nicht mit dem Ursache-Wirkungs-Denken zu erklären sind …

PIPILOTTI RIST

Wie ging das schon wieder mit den Cut-ups? William S. Burroughs wurde doch berühmt damit …

TOM KUMMER

Genau. Die simpelste Form ist, einfach zwei beliebige Seiten

eigener oder fremder Texte senkrecht zu zerschneiden, dann die vier Hälften in vertauschter Reihenfolge wieder zusammenzusetzen. Dann beginnt man über die semantischen Bruchstellen hinwegzulesen. Fertig.

PIPILOTTI RIST

Das ist das Berauschende an der Störung. Störungen verschärfen einen entscheidenden Konflikt, den wir ständig mit einer Realität austragen, die sich von unseren Wunschbildern oft unterscheidet. Wahrnehmung ist dabei immer eine Art persönliche Unschärfe, projiziert auf unser unscharfes Bild von der Welt: Entweder weiss man, wo man ist, aber nicht, wohin man geht. Oder man weiss, wohin man geht, aber nicht, wo man ist.

TOM KUMMER

Und dann gibt es eben diesen dritten Weg, das grosse Glück des Sehens.

PIPILOTTI RIST

Ja, es gibt dieses Glück. Wenn sich durch Bilder Ängste auflösen und Träume und Utopien sich zur wahren Realität wandeln. Eigentlich wollen wir ja im Alltag alles logisch sehen. Ganz oft regiert aber der Zufall. So ist es auch bei meinen Arbeiten, sie sind eine Mischung aus dem, was ich möchte, und dem Willen, das Glück des Zufalls zu akzeptieren.

TOM KUMMER

War es eigentlich Zufall, dass viele Menschen Sie am Anfang ihrer Laufbahn weniger wegen Ihrer Kunst gekannt haben, als wegen Ihrer ausgefallenen Kleidung?

PIPILOTTI RIST

Unsere Wahrnehmung reagiert stärker auf die Abweichung. Ich liebte es damals einfach, mich bunt anzuziehen. Das war alles. Es war mir auch ziemlich unklar, wieso die meisten Menschen sich in Schwarz oder gebrochenen Braun- und Grautönen kleideten. Vielleicht weil man die Kleider weniger waschen muss. Mag sein, dass sie mit einer zurückhaltenden Garderobe nicht von ihren wahren, inneren Werten ablenken wollen. Doch dieses auf Understatement bauende Konzept leuchtete mir nicht ein. Bunt wird dagegen gern mit Oberflächlichkeit und Trivialität gleichgesetzt.

TOM KUMMER

Aber Ihre «Buntheit» hat gerade den Medien und der Öffentlichkeit die Identifizierung mit der Persona «Pipilotti» leicht gemacht. Wie schon Ende der 1970er-Jahre die Marketingstrategen genau erkannten, wie Punk als rebellisches, komisches und groteskes Image zu nutzen ist.

Funktioniert diese Art Buntheit besser in der Schweiz, wo man viel rascher als anderswo als «ungezogener Paradiesvogel» gilt?

PIPILOTTI RIST

Kann schon sein. Bei der bunten Kleidung handelte es sich bei mir damals nicht um eine bewusste Strategie. Vermutlich wollte ich beim Übertritt ins Erwachsenenleben meine kindliche Freude einfach nicht unter einer Uniform begraben. Denn seit ich denken kann, hatte ich kein Interesse, irgendwelche Normen und Konventionen zu erfüllen, deren Sinn mir verborgen blieb. Meine Kleidung, mein Körperhaus ist ein lebenslanger Prozess. Schon während der Pubertät habe ich die Sixties-Kleider meiner Mutter aus der Mottenkiste geholt, weil sie und jene Zeit mir so gut gefielen. Ausserdem konnte ich mich allen damals existierenden Schönheitskriterien entziehen.

Wie war es denn damals für Sie, Herr Kummer, als Sie nach Kalifornien ausgewandert sind, Anfang der 90er-Jahre, fühlten Sie sich da freier als bei uns in der Schweiz?

TOM KUMMER

Ja, vielleicht kann man es «freier» nennen. Ich suchte nach einer Schönheit in der Anti-Idylle. Los Angeles stellte sich in seiner perfiden Hässlichkeit als perfekte Kulisse für meine existenzialistischen Sehnsüchte heraus. Im Übrigen schwappen am westlichsten Punkt der Erde auch immer ganz besondere Wellen hoch. Wenn sie sich wieder zurückziehen, bleiben hier Paradiesvögel und interessantes Strandgut hängen.

PIPILOTTI RIST

Und wie hat sich Ihr Leben verändert, seit Sie eine Familie haben. Wie geht es Ihren beiden Jungs?

TOM KUMMER

Es sind kalifornische Jungs, zehn und sechzehn Jahre alt, entspannt und optimistisch, alles fällt ihnen leicht. Sie sprechen ein wenig Berndeutsch und manchmal, inmitten der aalglatten Oberflächlichkeit von Los Angeles, offenbaren sie sogar eine europäische Sensibilität. Klar, anfänglich war es mit Familie in L.A. frustrierend. Ich wollte hier etwas wirklich Grosses schreiben, wie Ulysses oder Moby Dick. Aber ich war gefangen im Kleinen, weil ich eine Familie hatte – und ich mich um meine Kinder kümmern wollte. Ich wechselte Windeln, kochte Brei, stritt mit meiner Frau über Zuständigkeiten, und irgendwann begann ich, darüber zu schreiben, und kotzte mich beim Schreiben so aus, dass ich leer wurde und mit niemandem mehr reden mochte. Ich hasste jeden Satz, den ich schrieb, aber dann wurde das der Sinn meines Schreibens: sich nichts vormachen, dort bleiben, wo man wirklich ist, jedes Detail registrieren.

PIPILOTTI RIST

Wenn Sie zum Beispiel duschen, wo fangen Sie da an?

TOM KUMMER

Immer im Gesicht. Dann erst zwischen den Beinen.

PIPILOTTI RIST

Und wo stützen Sie sich ab, wenn Sie die Füsse reinigen?

TOM KUMMER

Ich muss zugeben, ich gehe immer davon aus, dass meine Füsse automatisch sauber werden, wenn ich unter der Dusche stehe. Nebenbei gehe ich regelmässig zur koreanischen Fussmassage. Unglaublich, wie konzentriert und leidenschaftlich koreanische Fusspflegerinnen ihrem Handwerk nachgehen. Es gibt nichts Angenehmeres im Leben … (*Stille*) … Kommen wir zurück zu Ihnen, Frau Rist, Sie haben sich sehr früh in Ihrer Karriere zu einer besessenen Handwerkerin entwickelt, bewandert in Schnittprogrammen, Codec-Umwandlungen, softwarebasierten Auflösungs- und Kompressionsprozessen. Es ist ein hoch komplexer Prozess, diese einfach anmutenden Bilder herzustellen.

PIPILOTTI RIST

Gilt das nicht für alle Fertigkeiten, je einfacher und klarer das Resultat, desto mehr Arbeit steckt drin? Oft scheint nur nicht gemachte Arbeit sichtbar zu sein, das fällt mir beim Putzen auf. Jedenfalls liebe ich die Technik. Ich finde sie aber auch recht bescheiden. Sie ist immer weniger gescheit als die Leute, die sie kreiert haben. Und sie ist immer nur ein unzureichendes Abbild unserer Sinne. Die sind vieltausendmal komplexer als jede Maschine!

TOM KUMMER

Aber Sie lieben es, mit der geliebten Technik unseren Zwang zur Perfektion zu unterwandern.

PIPILOTTI RIST

Ich glaube, wenn man die Reproduktion der Maschinen stört, kommt man näher an die Wahrheit heran. Ich hab mich früh für die Ästhetik des vermeintlich Verkehrten entschieden, für die Welt hinter der Maske.

TOM KUMMER

Frau Rist, hier bei mir verschwimmen jetzt gerade Ihre Augen auf dem Bildschirm. Sieht alles aus wie DayGlo-Orange-Grün … (*Stille*) …

PIPILOTTI RIST

DayGlo-Augen klingt wunderschön. Wenn wir ein Gesicht scharf sehen, heisst das nicht unbedingt, dass wir klarer sehen, was die Person fühlt.

TOM KUMMER

Ich muss rasch die Augen schliessen.

PIPILOTTI RIST

Augen schliessen ist gut, Herr Kummer. Die Möglichkeit, die Augen zu schliessen oder zu träumen, ist für mich immer gleich viel wert wie die sogenannte Realität. Was sehen Sie denn jetzt, wenn Sie die Augen schliessen?

TOM KUMMER

Das Nachbrennen des Bildschirms. Wie eine negative Umdrehung der Farben. Ich sehe eine orange Fläche auf der rosa und gelbe Büschel pulsieren, die ganze Form wabbelt und driftet nach rechts. Ich spüre meine Backenknochen, die ganze Knochenhöhle, in der die Augäpfel drin hängen. Sieht recht schön aus.

PIPILOTTI RIST

Schönheit ist ja das, was wir selber konstruieren. Wir brauchen viele Dinge im Leben, die wir als schön empfinden, damit sich unser Hirn erholen kann. So wie Sie jetzt hoffentlich ganz nahe an den Bildschirm rangehen und sich meine Augen als DayGlo betrachten und für zehn Sekunden kurz mal ausruhen. Wir brauchen das, sonst drehen wir durch.

TOM KUMMER

Ja, Sie haben Recht. Ich drehe gleich durch, Frau Rist. Wirklich! Ihre Iris sieht wie eine wundersame Blume aus. Mit so einer Blume haben Sie einmal eine menschliche Figur beim Autofenster Einschlagen gefilmt. Sie sagten doch, unsere Augen seien blutbetriebene Kameras. Wie hiess die Arbeit schon wieder?

PIPILOTTI RIST

Ever Is Over All. Die Figur wurde von Silvana Ceschi gespielt, selber eine Dokumentarfilmerin.

TOM KUMMER

Diese Figur schlägt ganz locker, unschuldig und elegant eine Reihe Autofenster mit einer Blume ein …

PIPILOTTI RIST

An der Blume hat mich weniger die Schönheit interessiert als ihre Stärke. Wie sie sich im Wind wiegt – was da für eine evolutionäre Entwicklung vonstatten gehen musste, bis der dünne hohe Blumenstiel diese Statik bietet! Mich hat aber auch die Frage interessiert, was wir als richtig oder falsch interpretieren und wie schnell das wechseln kann. Dass wir das Einschlagen einer Scheibe als etwas Böses, Kriminelles betrachten. Aber nicht die Geschwindigkeit, mit der sich Strassen und Autos auf dem Planeten ausbreiten. Was machen wir damit in zwanzig

oder dreihundert Jahren, verglichen mit der evolutionären Entwicklung, die es brauchte, bis eine Blume ihre Stabilität entwickelt hat?

TOM KUMMER

Mir hat die Szene damals die Brust geweitet, ich musste einfach schmunzeln und tief durchatmen, als ich die Arbeit zum ersten Mal sah. Ich kam mir wie David vor, der Goliath besiegt. Aber wer sowas wie einen Glücksversuch wagt, wird gerne belächelt oder nicht ernst genommen. Hatten Sie jemals Angst vor der Lächerlichkeit?

PIPILOTTI RIST

Kindliche Handlungen oder Normabweichungen meint man nicht so ernst nehmen zu müssen. Oder ein Mensch, der sich ausserhalb der Norm bewegt, wirkt weniger bedrohlich, sobald man ihn verniedlicht oder zum Beispiel eben mit dem kleinen Kind identifiziert.

TOM KUMMER

Das Gleiche gilt für eine Kunst, der man «grossen Unterhaltungswert» attestiert, als ob das etwas Schlechtes wäre. Dabei haben Sie eigentlich nie ein Geheimnis daraus gemacht, dem Pop nahezustehen.

PIPILOTTI RIST

Klar. Aber was genau ist Pop? Ich habe als Bühnenbildgestalterin für Musikbands angefangen, ich betrachtete das damals, wie auch freie Kunst heute, als Dienst am Menschen. Meine Arbeit pendelte zwischen verschiedensten Welten, zwischen dem Film, der Kunst, dem Handwerk und der Musik. Die Welt der Schreiner und Schlosser, wo gehämmert wird, wo die Funken sprühen, ist mir genauso nahe wie die der Kunsthistorikerin. Ich baue auf der normalen Fernsehbildung der Menschen auf.

TOM KUMMER

Kann man sagen, dass Ihre Arbeiten also schon damals bewegte Soundgedichte waren?

PIPILOTTI RIST

Ja, durchaus. Musik verbindet die Menschen mehr als alles andere. Viele Melodien und Liedtexte sind Teil des kollektiven Unterbewusstseins. Ich verehrte wie viele John Lennon. Und Yoko Ono war mein erster Kontakt zur bildenden Kunst. Das Musik Machen mit Les Reines Prochaines hatte einen Nebeneffekt: Dank dieser Zusammenarbeit war es mir möglich, den Ton für meine Videos selber oder mit Anders Guggisberg zu komponieren und zu spielen … (*Stille*) …

TOM KUMMER

 Frau Rist, sind Sie noch da? Vor der Skype-Störung, die meinen

Bildschirm eben so schön aufgebrochen hat, sind wir bei der Behauptung stehen geblieben, dass eigentlich alle Orgasmen wundervoll sind.

PIPILOTTI RIST

Das haben Sie gesagt. Schöner Gedanke.

TOM KUMMER

In ihrem Werk, Pipilotti, gibt es scheinbar keinen Hinweis auf Frustration oder Unzufriedenheit. Immer ist da Ekstase im Spiel, wo doch der kritische europäische und besonders der schweizerische Blick meistens sofort nach Sprüngen und Rissen im Elysium sucht.

PIPILOTTI RIST

Natürlich gibt es viel gute Kunst, die die Risse ins Zentrum setzt und die ich sehr schätze. In meiner eigenen Arbeit interessiert mich die Ekstase als Ziel oder Lösung. Die Risse und Sprünge sind eher die Würze. Die Orgasmussymbolik, die Sie als Vergleich anführen, Sir Tom Kummer, ist natürlich immer aufregend: die Ekstase als das befreiende Erlebnis. Mit dem Bedürfnis nach Ekstase beginnt vieles. Und viele Dinge im Leben beginnen damit einen Sinn zu machen, denken Sie das auch?

TOM KUMMER

Wenn man dies im spirituellen Bereich betrachtet, begann meines Wissens keine der grossen Religionen mit einem philosophischen Unterbau, ja nicht einmal mit einem grundlegenden Gedanken. Man könnte wahrscheinlich sagen, dass alles immer mit einer EKSTASE begann, einer überwältigenden NEUEN ERFAHRUNG, in dem Sinne, dass der Erfahrende in dem Moment zu einem Gefäss des Göttlichen, der All-Einheit wird …

PIPILOTTI RIST

Sprechen Sie weiter, Ihr Bild «freezed» immer wieder, das sieht fantastisch aus und passt immer zu den Worten. Sprechen Sie weiter!

TOM KUMMER

Ich erinnere mich daran, nie so richtig verstanden zu haben, wovon die Leute überhaupt sprachen, als ich zum ersten Mal von solchen Dingen las. Ob Jesus, Mani, Zarathustra, Gautama Buddha – ganz am Anfang versprachen diese Lehrer ihrem Kreis von Getreuen keinen besseren Zustand im Jenseits, allenfalls einen gewissen psychischen Zustand im Hier und Jetzt. Was ich nie verstanden habe …, dass die Bekehrten in den meisten Fällen von einer konkreten geistigen Erfahrung berichten, die sie erlebt haben, einer Ekstase eben. In den

meisten Fällen, wenn man den Schriften und Legenden glauben will, kam das wie ein Blitz über den Betreffenden. Zum Beispiel Mohammed, der auf einem Berg in der Nähe von Mekka fastete und meditierte und dann – BLITZ! – die Ekstase, eine tiefe Erleuchtung und der Beginn des Islam. Saul aus Tarsus war unterwegs nach Damaskus, als er – BLITZ! – die Stimme des Herrn hörte und zum Christen wurde.

Ich erwähne das alles bloss, weil Sie, Pipilotti, in Ihrer Arbeit immer wieder unsere Angst vor Berührung, Verführung, Empfindung, vor Ekstase und vielleicht auch vor der Liebe thematisieren und sichtbar machen, die Angst vor Kontrollverlust, vor dem Hinsehen, vor der Möglichkeit, das eigene Urteilsvermögen in Frage gestellt zu sehen. Ich meine Close-ups von Haut, die wie englische Landschaften aussehen, und Brustwarzen wie Beeren. Eine Seifenblase, die zum Planeten, oder eine Vulva, die zur Maggiaschlucht wird. In der Arbeit Ginas Mobile haben Sie zum Beispiel eine Vulva so gefilmt, dass sie wie ein Lavastrom aussieht. Oder gekochte Tomaten.

PIPILOTTI RIST

Bei Ginas Mobile hat es mich interessiert, diese meistens verborgene Haut, deren Berührung uns so aufwühlt, ins Licht zu setzen wie eine teure Uhr. Denn da unten ist es ja meistens dunkel. Und die Dimensionen sind so klein, da kann ich mit der Kamera gar keine Fahrten machen. Da wäre jeder Hundertstelzentimeter ein Riesenruck. Die Frau dürfte auch gar nicht atmen. Darum haben wir ein hochauflösendes Dia gemacht und daraus eine Computeranimation. Es hätte genauso die Haut von einer männlichen Eichel sein können, um zu fragen, warum uns eine Berührung dort so aus dem Gleichgewicht bringt, warum sie Liebeskummer verursacht, Amokläufe, Tränen. Dabei interessiert natürlich auch immer wieder die Frage: Was passiert eigentlich beim Berühren, Küssen und bei einem Orgasmus? Ja, was …? … (Stille) …

TOM KUMMER

Warten Sie auf meine Antwort? … (Stille) … Ich soll jetzt also erklären, was ich persönlich bei einem Orgasmus empfinde …?

PIPILOTTI RIST

Ja …, versuchen Sie es doch einfach mal.

TOM KUMMER

Heute ist es definitiv ein bisschen anders als, sagen wir mal, mit zwanzig. Heute fühlt es sich eher an, als ob man Lady Chatterley's Lover, den ganzen Henry Miller, ein wenig de Sade und Kate Moss in einen Mixer geworfen und dann noch

literweise das dazugekippt hat, was Männer beim Onanieren so herumspritzen.

PIPILOTTI RIST

Wie würden Sie denn dieses Gespritze benennen?

TOM KUMMER

Wenn Sie das wirklich so genau wissen wollen: vielleicht Dödelsirup? Oder Rahmkleckse? Früher hätte ich es vielleicht Kommrotz genannt, weil ich damals mit dem Orgasmus etwas viel Aggressiveres verband als heute, ein Kampfsaft zur Eroberung des Lebens vielleicht. Heute blicke ich eher sentimental auf so eine herrliche Flüssigkeit, vielleicht eher mit dem neugierigen, staunenden Blick eines jungen Teenagers oder jenes Embryos, das in 2001: Odyssee im Weltraum in einer riesigen durchsichtigen Blase grossäugig durch den Weltraum der Erde entgegenschwebt. Und dabei denke ich immer an die beiden grossen Fragen, auf die ich so gerne eine Antwort hätte: Wie hat das Universum angefangen und wie funktioniert unser Gehirn? Beides ist sehr kompliziert … (*Stille*) …

PIPILOTTI RIST

Ich kenne ein Buch, das auf solche Fragen den Horizont ganz angenehm erweitert: Elefanten im All von Ben Moore, ein englischer Astrophysiker, der an der Uni Zürich lehrt und an der Streetparade jeweils mit seinen Studenten auf dem Lovemobile «Big Bang» musiziert. Gemäss Moore, täten wir gut daran, in die Raumfahrt zu investieren, statt in die Rüstung. Denn die Verhältnisse auf unserem Planeten werden nach und nach unwirtlicher, weil die Sonne immer heisser wird. In einer Milliarde Jahren wird es auf der Erde über 100 Grad heiss sein, Meere und Seen verkochen. Dann verglüht die Sonne, und in sieben Milliarden Jahren ist unser Stern nur noch ein Weisser Zwerg, der seine letzte Energie abstrahlt, bis er zu einem kalten, unsichtbaren Schwarzen Zwerg wird. Dann sollte unser Sperma definitiv auf einem anderen Planeten in einem anderen Sonnensystem sein.

TOM KUMMER

Kehren wir also rasch nochmals zurück auf die Erde, und zu Ihnen, Frau Rist. Es gibt ja in Ihrem Werk keine negativen Sex-Utopien wie, sagen wir mal, bei Michel Houellebecq, einem Schriftsteller, den ich eigentlich sehr schätze, oder wenn man den trotzigen Feminismus nach Carolee Schneeman in den 60er-Jahren analysiert. Ihre Arbeiten wirken wie ein mit fast unschuldiger Freude hingeworfenes Pamphlet für die Freiheit, das sich aber letztlich eben auch politisch lesen lässt, oder nur feministisch?

PIPILOTTI RIST

Der Freiheitsdrang ist entscheidend und die Frage: Wie weit können wir gehen, ohne andere zu verletzen? Auf die Frage, ob ich Feministin bin, habe ich immer zwei Antworten. Wenn mich ein guter Mensch fragt, bin ich keine Feministin. Wir Frauen haben einiges erreicht, und immer nur auf das Recht der eigenen Gruppe zu pochen, scheint mir zum Teil egoistisch. Wenn mich ein Macho fragt, sage ich natürlich sehr wohl, ich sei Feministin.

TOM KUMMER

Sie gelten als Rollenmodell, weil Sie es als Frau so weit gebracht haben, möglichst selbstbestimmt arbeiten zu können.

PIPILOTTI RIST

Das ist natürlich nur möglich, weil es Feministinnen und Feministen in der Vergangenheit gab. Auch deshalb sage ich: Ich bin Feministin. Weil ich es nicht gern habe, wenn sich die Befreiten gegen die Befreier stellen. Aber inzwischen sind wir in Europa an einem Punkt, wo die Unterschiede zwischen einzelnen Menschen grösser und wichtiger sind als die Unterschiede zwischen den Geschlechtern …

TOM KUMMER

Frau Rist, was ist das jetzt, was aus Ihrem rechten Auge läuft.

PIPILOTTI RIST

Wovon sprechen Sie?

TOM KUMMER

Ich sehe auf meinem Bildschirm sowas wie eine Träne in ihrem Gesicht? Weinen Sie?

PIPILOTTI RIST

Ach was.

TOM KUMMER

Wann haben Sie zuletzt geweint?

PIPILOTTI RIST

Ich hatte meinen Vater, bevor er leider letztes Jahr starb, gefragt, wie es sei, mit Hoden durch die Welt zu gehen. Er meinte, aha, genau, das sei ja wie Wandern in dunkler Nacht für uns Frauen … (*Stille*) …

TOM KUMMER

Satirische Elemente können Sie in Ihren Videos trotzdem mit der nötigen Ernsthaftigkeit präsentieren. Also wenn Pipilotti Rist sich entschieden hätte, einen Sexfilm zu drehen, dann wäre womöglich die wichtigste Frage, welchen BH die Darstellerin trägt. Es könnte die wichtigste Wahl sein, die sie je getroffen hat …

PIPILOTTI RIST

Genau, denn wie sieht die Haut den BH von innen? Ist er gut zum Fleisch? Die taktilen Sinneseindrücke visualisieren …

TOM KUMMER

Was mich immer begeistert hat, ist die Grössenordnung, in der diese Frau aus dem Rheintal denkt. Dass Sie sich Grosses vorgenommen haben, wird ja schon in Ihrem ersten Video Pickelporno von 1992 deutlich. Da ist ein Anspruch zu erkennen, wie ihn, sagen wir mal, auch der junge Stanley Kubrick hatte, aber dann eben nicht, um – wie das Männer gerne anstreben – irgendwann nach den Sternen zu greifen, sondern um in den Kosmos der Intimität vorzudringen, ohne Tabuzonen.

PIPILOTTI RIST

Danke für diese schöne Behauptung! Das Grosse im Kleinen, im Nahen – genau genommen und alles umgestülpt. Auf meinen Kamerafahrten stosse ich gerne immer weiter und tiefer in unseren vorgestellten Körper und seine Höhlen und die menschliche Psyche vor. Und wie einer meiner Lehrmeister, Nam June Paik, behandle ich Pixel wie Farbpigmente und Augapfelmassagen.

TOM KUMMER

Woher kommt das Kommando zum Arbeiten?

PIPILOTTI RIST

Manchmal ist es ein Tick oder ein Wahn, der über Jahre geht. Bei Ginas Mobile war es die Frage nach der Empfindlichkeit der Haut des Geschlechtsteils und danach, warum wir den Anblick der Vulva nicht so gut ertragen. Das Chaotische ist für uns schwieriger zu ertragen als ein Porsche.

TOM KUMMER

Ihre Arbeit steht für so begehrte Dinge wie Freiheit und Anarchie. Aber Sie erzeugen mit ihr eben auch so viel Spass und Wohlgefühle, dass man Ihnen das schon fast zum Vorwurf macht. Diese Leichtigkeit. Dabei sollte man ja nicht vergessen: Die Leichtigkeit des Seins Ihrer Arbeit ist vor allem eine Leichtigkeit des Scheins. Die Herstellung in Kombination mit Ihrem Anspruch auf Perfektion ist Schwerstarbeit … Zum Beispiel Pour Your Body Out (7354 Cubic Meters).

PIPILOTTI RIST

Ruhige streichelnde Bilder und Sounds organisch mit dem Ausstellungsraum zu etwas Neuem verschmelzen, die Wände aufbrechen. Die Wirkung der Schwerelosigkeit lässt die Besucher dann vergessen, wie lange ich mit meinem Zürcher Team über der Installation gegrübelt habe.

TOM KUMMER

Sagen wir mal, die Welt teilt sich ganz einfach und unerbittlich – wie bei einer LSD-Erfahrung: in die «Bewussten» und in eine grosse Masse von Unbewussten. Leute, die das nicht erfahren können oder wollen. Übertragen auf Ihre Kunst, kann man unterscheiden zwischen jenen, welche die Rist-Erfahrung erlebt haben, und jenen, denen sie nicht passiert ist.

PIPILOTTI RIST

Ich würde mich nicht irgendwie snobistisch gegenüber den «Unbewussten» verhalten wollen. Die Energie, die man beim Kunst Erleben erfährt, kann man auch in andern Gebieten schöpfen, etwa im Sport oder bei jeglicher leidenschaftlichen Tätigkeit. Kunst beschreibt nicht nur Leiden und Erlösung, sondern sie führt zur Steigerung der Lust an der Existenz … selbst noch im Schmerz. Die Angst, sich mit dem eigenen Körper zu befassen, oder die Macht der Technik, die Tyrannei des Computers … löst sich zum Beispiel einfach auf.

TOM KUMMER

Das ist das Glück des Sehens, das in Ihrem Werk präsentiert wird und dem Betrachter, der sich darauf einlässt, ein fundamentales Geheimnis von Freude, Schönheit und Liebe kontra die Lust am Leiden offenbart. Jeder von uns hält ja bekanntlich einen Grossteil seines Geistes unter Verschluss. Die Droge «Kunst» scheint ein Schlüssel zu sein, mit dem sich verschlossene Türen im Kopf öffnen lassen, um radikal sein zu können. Um der Welt voraus sein zu können.

PIPILOTTI RIST

Ja, wir sind oft aus unserer eigenen Welt ausgeschlossen. Das Glück trifft dann erst ein, sobald wir die Realität anders erkennen und so etwas wie Leichtigkeit beschwören können, die Hingabe an das Leben.

TOM KUMMER

Pipilotti, ich kann Sie zwar noch hören, aber nicht mehr sehen. Der Bildschirm glüht … Dabei wollte ich noch eine letzte Frage stellen: Was ist das Wichtigste, um souverän zu sein?
… (Stille) …

PIPILOTTI RIST

Hallo? … Major Tom?

TOM KUMMER

… Pipilotti?

(1) Quelle: Daniele Muscionico, «Das Glück des Sehens», in: Die Zeit N° 24/2012

PIPILOTTI RIST
(Elisabeth Charlotte Rist) wird am 21. Juni 1962 in Grabs im Kanton St. Gallen geboren. Ihren Künstlernamen trägt sie bereits als Jugendliche in Anlehnung an Pippi Langstrumpf. 1982 bis 1986: Studium der Gebrauchs-, Illustrations- und Fotografik an der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien. 1984: Erste Performance- und Super-8-Arbeiten. Zu ihren frühen Filmwerken zählt I'm Not The Girl Who Misses Much, 1986, eine Arbeit, die durch unterschiedliche Geschwindigkeiten, Unschärfe, ungewöhnliche Farbgebung und Collagetechnik irritierte und zugleich auf das Lebensgefühl der Zeit aufmerksam machte. 1986 bis 1988: Ausbildung an der Basler Schule für Gestaltung in den Bereichen Audiovisuelle Kommunikation und Video. In ihrer Basler Diplomarbeit, (Entlastungen) Pipilottis Fehler, zelebriert sie erstmals die Ästhetik des vermeintlich Verkehrten: mit Farbverschiebungen, Unschärfen, Schnee, Flackern und Rauschen. Ab 1988 widmet sie sich auch der Musik und spielt sechs Jahre lang in der Musik- und Performancegruppe Les Reines Prochaines. 1992 schafft sie mit dem Videofilm Pickelporno einen ersten internationalen Durchbruch. Rist stellt sich dabei der Aufgabe, wie sexuelle Gefühle subjektiv sichtbar gemacht werden können. Dabei wählt sie eine aussergewöhnlich starke Nahperspektive, aus der die Körperteile bis auf die Haut analysiert werden, so dass sie dem Betrachter riesenhaft erscheinen. Seit 1996 wird sie von Hauser & Wirth vertreten. 1997 vertritt Rist die Schweiz an der Biennale in Venedig. 2000: Am New Yorker Times Square wird jeweils einmal pro Stunde auf einem Grossbildschirm Open My Glade (Öffne meine Lichtung, 2000) gezeigt, 16 einminütige Videos; die Installation findet im Rahmen des Programms Messages to the Public statt. Das Video zeigt einen Menschen, wie er Gesicht und Hände gegen eine Glasscheibe presst, als sei er im Bildschirm gefangen. Aufsehen erregt im gleichen Jahr auch die Multimedia-Installation Himalaya's Sister's Living Room (Das Wohnzimmer von Himalayas Schwester, 2000), ein Raum, in dem neben mehreren Videoprojektionen eine grosse Sammlung nostalgischer Möbel, Gebrauchs- und Schmuckgegenstände sowie Kitschobjekte aus den 1950er-, 60er- und 70er-Jahren arrangiert sind. 2005 gestaltet Rist in Zusammenarbeit mit dem Architekten Carlos Martinez in St. Gallen einen öffentlichen Platz im Auftrag der Raiffeisen Bank und der Stadt. Sie überziehen die 4000 m^2 samt Möblierung mit einem roten Tartanbelag, so entsteht die beliebte Stadtlounge. 2009 erscheint nach vierjähriger Arbeit Pepperminta, ihr erster Spielfilm.

Pipilotti Rist kann auf zahllose Prämierungen und Ehrungen zurückblicken, u.a.:

2006 Guggenheim Museums Young Collector's Council Annual Artist
2007 St. Galler Kulturpreis der St. Gallischen Kulturstiftung
2009 Best Exhibition Of Digital, Video, or Film für Pour Your Body Out (7354 Cubic Meters) im Museum of Modern Art, New York, verliehen von The International Association of Art Critics; President of the Jury's Extraordinary Award Filmfestival Sevilla; Joan Miró Prize, Barcelona
2010 Best Architects Award, Cutting the Edge Award (mit C. Martinez)
2013 Zürcher Festspielpreis

Pipilotti Rist lebt in Zürich.

TOM KUMMER

Geboren 1963 in Bern, beginnt seine Karriere als Super-8-Filmer und Aktionskünstler. 1986 ensteht u.a. «Mauerbrand», ein inszeniertes Attentat an der Berliner Mauer (Teil der Videosammlung Checkpoint Charlie Museum, Berlin). 1988 wird Kummer Reporter für die Zeitschrift Tempo; er schreibt in der Tradition des New Journalism, bei dem der Autor das Hauptereignis ist. Der radikale Bruch mit den klassischen journalistischen Konventionen begeistert die Leser. Kummer erregt u.a. mit ich-zentrierten Reportagen über Drogenselbstversuche oder Isolationshaft grosses Aufsehen. Ab 1993 arbeitet er als Hollywood-Korrespondent für das Magazin der Süddeutschen Zeitung und das Tages-Anzeiger-Magazin sowie als freier Autor (etwa für Die Zeit, Der Spiegel, Neue Zürcher Zeitung und Frankfurter Allgemeine Zeitung). 1994 wird er für seine Geschichte über den Pulitzer-Preisträger Richard Ford für den Joseph-Roth-Preis nominiert. 1997 veröffentlicht Kummer das Buch Good Morning, Los Angeles, in welchem er sich offen zum «Gonzo»-Journalismus bekennt und dessen Stilelemente sich in den folgenden Jahren im Feuilleton der Mainstream-Presse, in der Popliteratur und in Web-Blogs etablieren. 2000 lösen seine teilweise inszenierten Interviews mit Hollywood-Grössen einen Medienskandal aus. 2009 kommt der Dokumentarfilm Bad Boy Kummer in die Kinos. Darin wird dargestellt, dass Kummers Arbeitsmethoden einen künstlerischen Hintergrund haben. Tom Kummer lebt seit 1993 mit seiner Frau und zwei Söhnen in Los Angeles. Momentan schreibt er an einem autobiografisch angelegten literarischen Projekt rund um das Thema «Dreissigjährige Liebe».

Buchpublikationen:

1996 Gibt es etwas Stärkeres als Verführung, Miss Stone?
1999 Jackie! – ein Body-Bildungsroman
2007 Knut – Gespräch mit dem berühmtesten Eisbär der Welt
2007 Blow-up – Autobiographie
2009 Bad Boy Kummer

NTATION MA CCC
TOIRE

Catherine

81 Quéloz

PROPOS RECUEILLIS PAR
CATHERINE QUÉLOZ ET LILIANE SCHNEITER

Le genre adopté pour cet entretien est la théorie-fiction qui permet de donner une image de la complexité d'un projet international inspiré par des pratiques artistiques hautement collaboratives et durables. La théorie-fiction a le pouvoir de capter l'afflux d'idées et de gestes qui, dans le projet, se distribuent en contextes éducatifs, institutionnels, associatifs, sous la forme de débats visuels, de programmes d'études, de canevas d'images, de maquettes d'expositions, d'interventions performatives, d'architectures texte-son, d'agencements de recherches, de compositions graphiques et d'éditions composites. C'est ce qui se nomme « chaire d'enseignement et de recherche » où des collectivités multiples émergent et se connectent à un réseau d'imaginaires et de faits artistiques. Les cosignataires ont suscité et recueilli les propos. La fiction met en scène les paroles de ces différents acteurs. Le prix Meret Oppenheim leur est dédié.

ELLE

Les protagonistes font partie d'une collectivité de recherche en arts qui a développé une unité d'enseignement et de recherche relevant de la zone de contact (1) où le divergent et les négociations sont acceptés (2). Aujourd'hui, la collectivité s'engage dans la prochaine décennie, en pratiquant le bond du tigre, à savoir, prendre le recul de l'histoire pour rebondir dans le présent lointain (3). Sa conception du champ artistique comme un lieu alternatif de recoupements entre différents domaines, cultures, formes de pensée, sensibilités et perceptions est un indice de la posture privilégiée, bien que disputée

et précaire, des arts dans les sociétés contemporaines et probablement plus encore dans les sociétés à venir.

IL

Le champ artistique a évolué en un champ de possibilités où les modes d'échange (4) favorisent la traversée des disciplines. Simultanément, l'emprunt d'outils conceptuels et les postures de chercheur considèrent les pratiques artistiques comme des expériences à partager.

ELLES

Ces pratiques qualifiées de pratiques artistiques situées, dans un sens proche de la notion de « situated knowledge » (5), sont des tests de réalité contribuant à l'émergence d'une intelligence sensible collective et à de nouveaux modes de vie. Le champ artistique favorise l'exercice de théorisation, le processus d'auto-découvrement de soi et la conscience du commun.

(A)

Dans le champ artistique actuel, les pratiques critiques et contextuelles qui remontent à l'agit-prop, à l'Internationale Situationniste, à « l'experimental film » développent l'intervention conceptuelle, performative ou discursive, adoptent le format du projet en lien avec des communautés (« project-oriented », « dialog-based ») et la voie de la recherche (« research-led »). La société civile à travers ses minorités actives fait appel aux compétences de ce champ, et vice versa, dans des formes d'échange et de dialogue qui instaurent un climat de confiance et de compréhension et engagent, par conséquent, une relation à long terme. Il faut voir dans ces relations un nouvel état de l'art et de la gouvernementalité dans la mesure où les organisations, institutions, parlements, autant de formes diversifiées de la construction civile, attendent ou accueillent ce tiers que sont les pratiques de l'art évoquées ci-dessus.

IL

Peut-on mettre en parallèle ces mutations de l'attention portée au champ artistique par la société civile et ses institutions avec la mouvance « downsizing » de l'économie ? Car, dans les deux registres, une masse d'attention est libérée et rendue disponible pour considérer les qualités de la vie quotidienne.

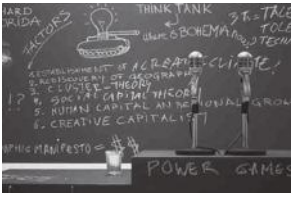
ELLE ET IL

À propos d'attention, pourrait-on considérer le champ artistique comme un condensateur d'attention, dans un temps où le flux d'informations permanent et l'afflux d'événementiel assiègent les esprits et les corps ?

IL

Dans le champ artistique, la polyphonie de l'attention défie l'attention partielle continue. La première ajuste « aussi finement

que possible les comportements à la multiplicité hétérogène des contraintes, des voix et des projets qui se superposent dans ces grandes improvisations que sont nos formations collectives. Certaines pratiques de l'art comme agents attentionnels opèrent aujourd'hui des actions de reconfiguration des environnements qui conditionnent les attentions de demain. Elles savent exercer des « vacuoles » d'attention c'est-à-dire « suspendre temporairement les exigences de l'attention communicationnelle de façon à pouvoir concentrer durablement sa pleine attention sur un objet privilégié ». L'intervention artistique branche « l'attention du spectateur [...] sur une autre perception du monde, plus ou moins fortement subjectivée, à travers laquelle est revisitée une certaine réalité (embrayage méta-attentionnel) » (6).



(B) ILS / ELLES

Et pour revenir aux collectifs de recherche dont vous parliez précédemment, comment conçoivent-ils et performent-t-ils les enseignements dans un champ artistique qui a évolué en un potentiel d'échanges et un condensateur d'attention ?

ELLE

Les enseignements inscrivent la recherche dans le champ élargi des arts et des savoirs (7), des modes de faire et des modes d'être. Ils fédèrent le « co & co » (8) : le commun, le collectif, la coopération, la coordination, les Creative Commons (CC). Les enseignements favorisent « une co-attention présentielle : plusieurs personnes, conscientes de la présence d'autrui, interagissent en temps réel en fonction de ce qu'elles perçoivent de l'attention des autres participants, [...] [car] on ne saurait être véritablement attentif à autrui sans être attentionné à son égard » (9). « Self-organized », les projets participatifs explorent et expérimentent les formes de pratiques collectives (argumentation, négociation, accord par consensus, participation, endurance). L'auto-organisation et le « consensus decision-making » créditent le travail de prise de décision par la collectivité (10) dont les méthodes de travail et l'économie des moyens sont propres à l'objet d'étude et générées par le processus. Les participants appliquent la « maxime de soin pluraliste : tu t'efforceras d'autant plus de valoriser une sensibilité qu'elle t'est étrangère et originellement incompréhensible » et « écoute les autres en partant du principe qu'ils font de leur mieux et qu'ils ont en général de bonnes raisons pour sentir, penser et agir comme ils le font » (11).
On pourrait qualifier l'expérience de pragmatisme autocritique.

(C)

De même les enseignements conçus en « co & co » valorisent les fonds communs alimentés et partagés par les participants (12). D'où une extension des responsabilités à l'ensemble des acteurs, la confiance mutuelle assurant « l'empowerment » au même titre que le « travail bien fait », engagé sur le long terme, sans peur des faux départs et des déviations. Ce dispositif conduit à une évaluation continue gratifiante, à une pédagogie de l'espoir comme philosophie du bien commun.

Il y a dans cette forme de concertation une dimension de gratuité dès lors que c'est à titre gracieux que chacun prend part aux responsabilités et exerce, dans une communauté de valeurs, un souci de soi (13).

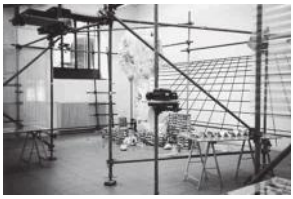
ILS

Les biens communs – considérés comme les nouveaux enjeux en matière de droit, d'éthique et d'économie globale – sur le plan de la recherche, par exemple, comment sont-ils mis en œuvre ?

ELLE ET ILS

C'est simple, ils prennent assise sur la collégialité et sont régulièrement remis en jeu dans les thèmes, les énoncés et les méthodes de recherche. Le fonds commun est marqué de généalogies dans les référents historiques qui sont autant de gains de lucidité pour libérer, par la pratique, les recherches et leurs imaginaires artistiques.

Pragmatiquement, les projets de recherche dans les situations d'enseignement (14) s'organisent en « clusters », (auto-organisation des recherches en art par domaines transdisciplinaires) tels que : « ecopath », processus écologiques et économie écosophique ; « posturban », géographies culturelles et économies locales ; « digital impulse », langages et usages du web et des new media ; « edu forecast », éducation soutenable versus bioéconomie ; gouvernementalité, souci de soi et communauté de valeurs ; tout-monde, théorie postcoloniale, migrations et « border studies ». La notion de transdisciplinarité ébranle non pas la stabilité d'une discipline mais la conception d'un sujet humaniste universel. Elle permet de renoncer à l'inscription disciplinaire, aux frontières qu'elle impose, à la démarche qu'elle suppose. Il s'agit d'une forme de « déconstruction affirmative » (15) qui fait apparaître la dimension politique des disciplines. Les prises de parole des communautés marginales activistes, les « postcolonial studies », les « gay studies », les « disabilities studies », les « black studies », les « queer studies » décentrent le paradigme de la culture et déplacent les disciplines académiquement constituées.



(D)

Par exemple, le cluster posturban interroge les avancées des recherches sur l'évolution de la ville résultant, entre autres, de la présence de populations multiculturelles et de la révolution technique des communications. Il étudie la connectivité interspatiale et les grands réseaux d'aménagement densifiés des espaces urbains dilatés vers la campagne. D'autres projets de recherche abordent la géographie de la nuit comme perspective d'intégration, de régulation, et favorisent les sentiments d'appartenance, les rencontres informelles et la production des « youth cultures » comme « post sub-cultures » ; « urbanomics » collectionne et documente le design défensif et le mobilier urbain des villes-mondes et traite de la régénération de la ville par l'agriculture et le « radical gardening ». (16)

Le cluster digital impulse s'inscrit dans la généalogie des pionniers du partage des données, de l'invention du web à Wikipedia, l'encyclopédie en ligne, aux sessions wikimania (17). Il n'y a pas si longtemps, il était déconseillé aux étudiants d'utiliser Wikipedia, aujourd'hui on leur enseigne comment utiliser l'encyclopédie en ligne dans la richesse de ses liens et comment contribuer à son développement. Le chercheur n'est plus un consommateur passif des sources mais un producteur actif (18). Les logiciels libres et le mouvement « Open Source », les blogs multiéditeurs sont en phase avec les fondements des enseignements collaboratifs. Des projets sur la culture du jeu éducatif, « serious game », de l'éducation en ligne, de la subculture Internet et de la « media culture » à l'âge du code, émanent

d'une « trans-esthétique » comme esthétique recombinatoire des formats et des modes de diffusion (19). Ceci réactive la mémoire des travaux du vingtième siècle sur les effets des changements technologiques et les conditions de production, de dissémination et de valorisation de l'art (20).

(E) IL

Ainsi les clusters sont formés de plusieurs projets de recherche.

ELLES ET ILS

Oui, les clusters sont des assemblages. Par exemple, le cluster tout-monde inclut différentes formes de mobilité (déplacements de personnes, de pratiques, d'imaginaires) et des transferts de technologies productrices de relations de pouvoir asymétriques. Les études postcoloniales fournissent une grille de lecture critique de ces différentes formes de mobilité qui ont le pouvoir de faire apparaître des mondes mêlés, donnant au champ de l'art une conscience accrue des micro-politiques cosmopolites, riches en manifestations et en témoignages de la condition actuelle de créolisation. La référence vient d'une écoute attentive du penseur des archipels, du « tout-monde », image du devenir des cultures et grille de lecture pour aujourd'hui (21). La créolisation donne une place à l'imaginaire du divers et à l'imprédictible, accepte le « dissensus » des zones de contact et mobilise le personnel, le subjectif, le corps.

ELLE

Il est pertinent de noter la perméabilité et les combinaisons parfois risquées des lignes de recherche entre ces différents clusters. Par exemple, les phénomènes de flux, de mobilité, de créolisation croisent les autoroutes de l'information et les langages numériques.

ILS

Comment se situent les chercheurs dans ces lignes de recherche croisées ?

ELLE

La multidisciplinarité, dans une communauté multiculturelle, inclut des profils contrastés de chercheurs parlant différentes langues (22) et formés dans des disciplines diverses. L'hétérogénéité stimule des projets de recherche individuels et collectifs qui croisent des cultures composites ainsi que des appartenances confessionnelles, codes de classe, manières de vivre et de penser différents. C'est la dimension hétérogène, fluide, du projet qui favorise la rencontre des chercheurs, qui mobilise les outils de la transdisciplinarité, en apportant des formes inaugurales à des projets « situés ». Par exemple, les projets interfacultaires Emerging cultures of sustainability (ECoS) et The Anthropocene Atlas of Geneva (TAAG) (23) cherchent à reconcevoir l'écologie urbaine sur le territoire genevois par l'invention, au moyen de l'art, d'un atlas des transformations et des initiatives urbaines conscientes des effets de l'empreinte anthropocène. Cet atlas comme glossaire écosophique (24) rejoint les problématiques traitées par le cluster ecopath qui interroge les territoires existentiels et favorise la création de jardins urbains et de tiers paysages (25). Les aspects récurrents de ces projets touchent à l'objection de croissance et proposent des formes d'économie soutenable, des pensées et des praxis écosophiques.

ILS

Comment un projet de recherche venant du champ de l'art peut-il prendre place dans diverses instances publiques, un Conseil d'État, un Parlement ou l'ONU ?

ELLE

La recherche en pratique artistique contextuelle peut, par exemple collaborer avec le Haut commissariat aux droits culturels de l'ONU. C'est le cas des travaux sur les Politiques et initiatives mémorielles et pratiques artistiques dans les processus de paix et de reconstruction (PIMPA / PPR) (26). Ce projet interfacultaire identifie et étudie les mémoriaux officiels commandés par des institutions ainsi que les formes

alternatives proposées par des minorités, des artistes, des activistes, des citoyens. La recherche, qui fait appel à la mémoire de l'histoire et à l'écriture de l'histoire de l'art, est en lien avec le cluster made-in-history travaillant la question de la transmission, de l'archive et du témoignage. Quand les minorités civiles élaborent des écritures de l'histoire, la conjoncture devient propice au redéploiement de la pensée critique fondée sur les travaux de l'École de Francfort pour son intérêt aux faits concrets et à la vie des gens. L'attention aux incidents de la vie quotidienne, aux microphénomènes aiguise une sensibilité à l'histoire en train de se faire, à la fabrique du réel, à sa présence. Il importe de ménager ce « moment théorique », tel un geste qui remet l'attention sur les pratiques (27) où « faire histoire » et « faire dans l'histoire » engagent à un souci de soi.

ILS

Comment articuler cette notion de « souci de soi » aujourd'hui ?

ELLE

Le souci de soi conduit à l'attention aux autres et aux formes de gouvermentalité. Il invite à relire les anciennes philosophies de l'économie, dans l'expérience du travail, du travail sur soi et du travail créateur de valeur. Cette notion permet de rebondir sur la question du capitalisme cognitif en matière d'économie, de droit et d'éthique. Elle montre les failles et les promesses d'une modernité inaccomplie où les pratiques artistiques – particulièrement dans la première moitié du vingtième siècle – assument le rôle du « parler vrai ». Cette pensée est présente dans les thèmes « d'edu forecast » traitant de réformes et d'utopies en matière d'éducation, d'énonciation et de différences de langage. Activée par une pédagogie critique et radicale, elle est attentive aux modes de sensibilité écosophique et aux représentations minoritaires et de genre, tels que renouvelés par les théories et pratiques féministes et les études de « youth cultures ». Un projet de recherche interfacultaire traitant de l'Économie de l'éducation (E/E) s'intéresse plus particulièrement à la pédagogie de « l'empowerment », comme construction de soi et de soi en lien avec les autres. Il affirme la force des liens intercommunautaires entre minorités à l'échelle des réseaux au-delà des standards culturels et des limites des États.

ILS

« Renouvelés par les théories et pratiques féministes » ?

ELLE

La culture féministe a été pionnière dans la découverte de réseaux virtuels qui permettent un autogouvernement dans le tout-monde. Elle a largement contribué à transformer

les bases de la relation pédagogique ; à inscrire la dimension pragmatique en associant savoir à savoir-faire ; à développer la coopération, la collaboration et la responsabilité par alternance ; à construire le curriculum en équipe, en déplaçant les positions de responsabilité. Les théories critiques et féministes permettent de comprendre comment le savoir est construit socialement et comment l'enseignement perpétue un système de valeurs via des croyances et des attitudes. Bien qu'en matière d'éducation, la pédagogie féministe et la théorie critique partagent des critères et des objectifs similaires, les pédagogies féministes insistent sur un examen continu de la manière dont le genre affecte l'expérience quotidienne et les lois et normes culturelles. Elles étudient particulièrement les dynamiques non-explorées de genre, de transgenre et de pouvoir.

ILS

A l'instant d'une remise de prix, la conjonction s'établit entre ces philosophies de vie, les styles d'existence dans le champ artistique et la générosité et l'attention des commissions culturelles qui soutiennent des projets comme le prix Meret Oppenheim. Quel est le rôle du paradigme artistique dans ce contexte ?

ELLE

Ce paradigme ne relève pas uniquement de la création artistique, il œuvre aussi dans la science, l'économie, l'écologie. Il ouvre d'autres rapports interpersonnels, d'autres liens possibles avec le divers, d'autres façons d'organiser l'école, la vie urbaine. Les mutations esthétiques comme celles de l'art conceptuel ou de l'art orienté vers le projet et les nouveaux enjeux des médias numériques renforcent la sensibilité à la mondialité effective. Les modes de partage favorisent la création distribuée (28) et les formats adaptés aux nouveaux modes de diffusion comme, par exemple, des « minutes-films » postés sur YouTube et des DVD incluant des archives et des processus de production (29). Ceci ne va pas sans remise en question des conditions techniques, économiques et des politiques d'auteur.

ELLES

Sur quoi s'appuie l'exercice de collégialité transversale ?

IL ET ELLE

Il s'appuie sur la notion « d'exploding school » (30), entendue comme la présence et la dynamique du réseau international des pairs, la construction de partenariats à long terme qui encouragent les déplacements et les contacts aux marges et au centre de l'Europe, dans certains États des Amériques, en Australie et au Canada. Ce sont des artistes en charge de

programmes d'étude et d'institutions d'art, des activistes indépendants, des centres culturels associatifs, des collectifs créateurs d'universités

libres et de collèges internationaux fondés sur le droit égal à la pensée et à la réflexion théorique pour tous (31), des unités d'éducation autogérées, des galeries non-subventionnées dirigées par des artistes, des instituts et des studios renforçant le « networking ». (32)

(F) ELLE

Comment donner à la recherche des lignes d'horizon ?

ELLES

Un séminaire, comme Voici demain invite des chercheurs de différentes disciplines à situer les projets dans la longue durée des prospectives humanistes et scientifiques. Les études de prospective contribuent à ouvrir des pistes dans les sciences dites de la complexité (33). Dans les pays anglo-saxons, les « future studies » sont appelées à identifier les tendances et les activités qui pourraient avoir un impact significatif dans la société. Ces études proposent des modèles théoriques, des « patterns », en extrapolant des futurs alternatifs à partir de contextes historiques scénarisés (34). Le séminaire a lancé des débats sur l'écologie industrielle et l'avenir de la société hyperindustrielle ; sur l'utopie d'entreprises sans argent avec la Chambre de l'économie sociale et solidaire de Genève ; sur la physique quantique qui enseigne la logique de conjonction après la logique binaire qui a longtemps prévalu ; sur la critique du travail et la précarité dans la configuration du marché, de la marchandise et de son fétichisme ; sur les micro-histoires de l'art et de ses pratiques sur Internet ; sur l'éducation dans l'interface virtuelle. Les chercheurs, les collaborateurs, les co-

réalisateurs de l'unité d'enseignement projettent leurs utopies et contribuent au changement des règles de l'art. Le séminaire de prospective offre un arrière-plan permettant de se lancer dans le futur et de s'emparer de gestes et d'images de pensée peu familiers.

(G) ELLE

Que signifie la recherche « par les moyens de l'art » ?

IL

Le terme (en anglais « through arts ») est présent dans les textes européens de la Charte de Bologne (35). Ce qui revient à confier aux arts l'exigence de restituer (par l'intervention publique, la construction de situations, la fabrique des représentations) une pensée en cours d'élaboration et à rendre

sensible et participative la praxis de la recherche (36). Les compétences de l'art comme médium de représentation facilitent l'accès public à des questions complexes qui, informées par l'art, se renouvellent.

(H) ELLE, IL, ELLES, ILS

Il reste une question en suspens. Est-ce que les conditions réunies sont suffisantes pour que ces pratiques de l'art s'affirment comme telles et contribuent à faire reconnaître la recherche comme un processus accessible à tous ? Il semble que les conditions soient réunies, aussi longtemps que les institutions, les écoles et les situations alternatives pourront garantir des potentialités transformatrices égalitaires et créer des environnements propices à la recherche comme un état durable de la pensée. Toutefois il est indispensable de combiner la confiance dans les institutions avec un esprit de « non-alignés » (37), capable de créer des situations ouvertes aux marges et aux expériences de vie réelles.

(A) Cellule Active Monde, 9/11 2001
(B) Cross Critique, Halle für Kunst, Lunebourg, 2006
(C) Crosskick Academy, Berlin, 2007
(D) Outside in, Sous-sol, ESAV, 21–31 mars 2000
(E) Contrasted Working Worlds, Belgrade, mai 2007. Projet d'exposition collaborative à l'association 030NE
(F) Exploding School, Rocher de Naye avec la Freie Klasse, Berlin et Nils Norman, 2008
(G) Séminaire Voici Demain, 2007
(H) CCC goes to the Museum, exposition organisée par Julie Ault et Martin Beck, ESBA, Genève, 2003

(1) Le terme est emprunté à Mary Louise Pratt, « Arts of the Contact Zone », Profession 1991, pp. 33–40. Publié par Modern Language Association, http://writing.colostate.edu/files/classes/6500/file_ec147617-ade5-3d9c-c89ff0384aeca15b.pdf, consulté le 2 août 2014.

(2) L'unité d'enseignement comprend le Programme Master de recherche CCC et le Séminaire Pré-Doctorat / PhD CCC critical curatorial cybermedia, de la Haute école d'art et de design, Genève, (HEAD, HES-SO). Elle s'est profilée en 1985–87, conceptualisée en 1995–99, assemblée dès 1999 et activée pour un troisième cycle d'étude en arts dès 2006.

(3) « Le saut du tigre » comme image de pensée, adage ou langue proverbiale restitue, par les peuples qui les pratiquent, l'intensité des rêves qui traversent le monde. La métaphore, utilisée par Walter Benjamin, est appropriée aux savoir-faire artistiques.

(4) Modes d'échanges | Exchange Modes est le titre d'un colloque organisé par le Programme CCC en 2000, qui réunissait : Pauline Boudry, Brigitta Kuster et Renate Lorenz, Samuel Friedrich et des membres du SEL (Système d'Échange Local), Brian Holmes, Jacques Mirenowicz, Gianni Motti, Trebor Scholz.

(5) Le savoir situé (« situated knowledge »), de même que la pratique artistique située, désigne une approche par l'expérience vécue, individuelle ou collective où le corps, les sens cherchent un meilleur rapport au monde, plus riche, plus adéquat, pour y mieux vivre. Cf. Haraway, Donna, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspectives », in Feminist Studies, 1988, pp. 575–599.

(6) Citton, Yves, L'écologie de l'attention : survol synoptique, IV, n° 136, 138, p. 4, et Pour une écologie de l'attention, Synopsis, documents distribués lors du séminaire Pré-Doc CCC du 7–9 avril 2014, III. 2, n° 116, 118, pp. 7, 8. Voir aussi Citton, Yves, Pour une écologie de l'attention, Seuil, Paris 2014 et Citton, Yves, (éd.), L'économie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme ? La Découverte, Paris 2014.

(7) « La recherche dans le champ élargi des arts », titre d'un exposé donné au Conservatoire de musique de Genève et à la conférence d'ELIA (European League of Institutes of the Arts) Lucerne 2004, publié dans la CCC Newsletter 4, 2004–05, pp. 62–67.

(8) « Co & Co & Co, Co-production, Co-opération, Co-llaboration », conférence donnée au colloque Curatorial Timeline : les temps changent, organisé par Alice Vergara-Bastiand, École, le Magasin, CNAC, Grenoble 2006

(9) Citton, Yves, L'écologie de l'attention : survol synoptique, document distribué lors du séminaire Pré-Doc CCC du 7–9 avril 2014, II. n° 51 et 53, p. 2.

(10) La prise de décision par consensus est un processus qui ne cherche pas seulement l'accord de la majorité des participants mais tend également à résoudre ou réduire les objections de la minorité pour arriver à une décision agréable à tous. Consensus signifie à la fois un accord général et le processus qui a permis d'arriver à cet accord. Cf. « Civil Desobedience Training », Act Up New York, http://www.actupny.org/documents/CDdocuments/Consensus.html.

(11) Citton, Yves, L'écologie de l'attention : survol synoptique, document distribué lors du séminaire Pré-Doc CCC du 7–9 avril 2014, II. n° 80 et 81, pp. 2–3.

(12) Les formats varient du colloque au « barcamp » généré et programmé par ses participants, du club au café philosophique ou café des libertés. Ce sont des zones flexibles dédiées aux discours improvisés, des espaces hybrides entre la bibliothèque et le salon permettant des discussions informelles, des exposés, de petits rassemblements et des projets performatifs. Des artistes, des curateurs, des écrivains, des chercheurs, des étudiants, des alumni et les amis de la communauté CCC y organisent des événements innovants.

(13) Foucault, Michel, « L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté » (entretien avec H. Becker, R. Fornet-Betancourt, A. Gomez-Müller, 1984) in Dits et écrits II, 1976–1988, Gallimard, Paris 2001, pp. 1527–1548.

(14) Le Séminaire Pré-Doctorat / PhD dessiné en 2006 au Séminaire ProPhD, concrétisé en 2011 dès la mise en place de l'enseignement de formation à la recherche, se déroule actuellement en partenariat avec le Chelsea College of Art, University of the Arts, Londres.
(15) Gayatri Spivak emprunte le terme théorique et philosophique de « déconstruction affirmative » à Jacques Derrida. Elle interrompt le déroulement réflexif avec des exemples « politiques », tirés des histoires de pouvoir et de résistance des subalternes dans le tiers-monde. Dans Strategy, Identity, Writing (1990), Spivak montre comment un mode affirmatif de déconstruction (le sien) oblige à dire oui à tout ce qui vient interrompre la théorie, c'est un oui au politique. Tiré de Stephen Morton, Gayatri Chakravorty Spivak, Routledge, London, New York 2003, p. 44.
(16) Le terme fait référence aux travaux de Nils Norman, tel The Gerard Winstanley Radical Gardening Space Reclamation Mobile Field Center and Weather Station. (European Chapter), 2000, une bicyclette, tirant dans sa remorque une bibliothèque, une station météorologique et une photocopieuse solaire, qui circule dans les parcs, aires de jeux, écoles et places publiques.
(17) Cf. Conférence Wikimania, Future of Education, Londres 2014.
(18) Cf. Wiki-Europa, http://www.europa-jetzt.org/wikifr/indexphp?title=Accueil Pour exemple, l'Espace européen de la recherche est une composition européenne originale, lancée en 2006, et qui fait partie intégrante du portail de la « Tribune de la Société civile européenne ».
(19) « De la trans-esthétique comme esthétique recombinatoire des formats et des modes de diffusion », Recombinant Creativity, Conférence OCAD, University of Toronto, 2014.
(20) L'École de Francfort, Walter Benjamin, Marshall Mc Luhan, Günther Anders et plus récemment Andrew Feenberg, Pour une théorie critique de la technique, sorti aux États-Unis en 2010 et paru en français chez Lux Humanités en 2014.
(21) « La créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de culture distincts, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle totalement imprévisible ». Glissant, Édouard, Traité du Tout-monde, Poétique IV, Gallimard, Paris 1997 www.edouardglissant.fr.
(22) Les uns passent d'une langue à l'autre et apprennent la langue de l'autre ; les autres qui s'expriment dans deux langues simultanément, brouillent les divisions entre les langues, construisent un vocabulaire hybride, composite, métis, panaché ; plusieurs s'expriment et pensent sans difficulté dans deux langues avec un niveau de précision identique dans chacune d'entre elles. L'objectif est de promouvoir le multilinguisme pour faciliter la cohabitation et la rencontre de plusieurs cultures linguistiques.
(23) Le projet interfacultaire Emerging cultures of sustainability (ECoS) a fait l'objet d'une demande de soutien au Fonds national suisse de la recherche scientifique (FNS) en 2013. La recherche The Anthropocene Atlas of Geneva (TAAG) sera présentée pour soutien au FNS en 2015.
(24) Næss, Arne, Ecology, community and lifestyle, Cambridge University Press, Cambridge Massachusetts 1989 ; Guattari, Félix, Qu'est-ce que l'écosophie ?, lignes/imec, Paris 2013.
(25) Clément, Gilles, Une brève histoire du jardin, L'œil neuf, Paris 2011 http://www.gillesclement.com
(26) Le projet interfacultaire PIMPA / PPR a obtenu le soutien de la HES-SO de 2010 à 2012 et du Fonds national suisse de la recherche de 2012 à 2014.
(27) Horkeimer, Max, « Théorie traditionnelle et théorie critique », in Théorie critique, Payot, Paris 2009.
(28) Institute for Distributed Creativity (iDC), fondé par l'artiste, écrivain, activiste et organisateur Trebor Scholz, http://distributedcreativity.typepad.com/idc_lists.
(29) Cf. Philipp Ekart, « A Conversation with Alexander Kluge », October 138, automne 2011, pp. 120–132

(30) Ward, Colin, Anthony Fyson, Streetwork: The Exploding School, Routledge & Kegan Paul Books, Londres 1973.
(31) Delmas-Marty, Mireille, Résister, responsabiliser, anticiper ou comment humaniser la mondialisation, Seuil, Paris 2012.
(32) Cf. Dépliants CCC 2007, http://head.hesge.ch/ccc/fr/archives/depliant.
(33) Rosnay de, Joël, 2020 : Les scénarios du futur, Des Idées & des Hommes, Paris 2007 ; Greenspan, Alan, « The Delphic Future », in The Age Of Turbulence: Adventures in a New World. The Penguin Press, Londres 2007 et Morin, Edgar, Enseigner à vivre. Manifeste pour changer l'éducation, Actes Sud, 2014.
(34) Pour exemple de scénarios dans le domaine de l'économie environnementale, le Buckminster Fuller Institute investigue les stratégies du futur « soutenable », en terme d'éthique et d'anticipation des besoins de l'humanité face au développement des technologies, de la cybernétique et des sciences à l'échelle mondiale, http://www.bfi.org/ Les Futures Studies encouragent les recherches en scénarios dystopiques dans les formes d'organisation toujours plus complexes de la prise de décision assistée par des programmes d'intelligence artificielle avancés (Advanced Artificial Intelligence).Voir les travaux de Nick Bostrom, directeur du Future of Humanity Institute à l'Université d'Oxford http://www.future-studies.com/ et Anna Grichting, keynote speech, in Modelization of Conflict: from Escalade to Explosion Conference, World Knowledge Dialog (WKD), http://www.wkdialogue.ch.
(35) Magna Charta Universitatum, 1999. http://www.unige.ch/formev/Archives/bologne/basic/DeclarationBologne.pdf.
(36) Praxis, comme l'écrit Paul Taylor, mot et action, action et réflexion, théorie et pratique sont les facettes d'une même idée. L'action n'est pas seulement « faire quelque chose » ce que Paulo Freire décrit comme « activisme » et Aristote comme poiesis. Poiesis est l'émergence de l'agir et du faire : faire avec. Praxis est l'activité créative et dialogique : elle tend à l'autrement, à la transformation. Taylor, Paul, The Texts of Paulo Freire, Open University Press, Buckingham 1993.
(37) Le non-alignement signifie le refus de la privatisation et bureaucratisation de la connaissance et de l'éducation. « Non-alignement » signifie aussi se distancier des oppositions binaires comme « institutionnel » et « non-institutionnel », « public » et « privé », « formel » et « informel ». Cf. Summit_non-aligned initiatives in Education Culture http://summit.kein.org/node/254, texte soumis le 04/22/2007.

CATHERINE QUÉLOZ

Professeure en histoire / théorie de l'art et Cultural Studies. 1980 Recherches sur la transformation et l'extension des pratiques artistiques situées depuis les années soixante, sur les histoires « mineures », les effets de l'histoire sociale et des théories de genre et postcoloniales sur l'art et l'écriture de l'histoire de l'art. 1987 Conception d'un enseignement curatorial dans le renouvellement collaboratif avec des étudiants, des chercheurs, des artistes à l'Ecole supérieure des beaux-arts Genève. 2000 Co-fondation avec Liliane Schneiter du Programme Master de recherche CCC et du Séminaire Pré-Doctorat / PhD à la Haute école d'art et de design, Genève. 2002–12 enseignements (shs) à l'EPFL. 2003 Collaboration aux recherches sur les cultures émergentes de la durabilité et sur l'économie de l'éducation. 2010 Co-direction avec Pierre Hazan d'un projet de recherche, soutenu par le Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique (FNS), sur les pratiques artistiques et les politiques mémorielles.

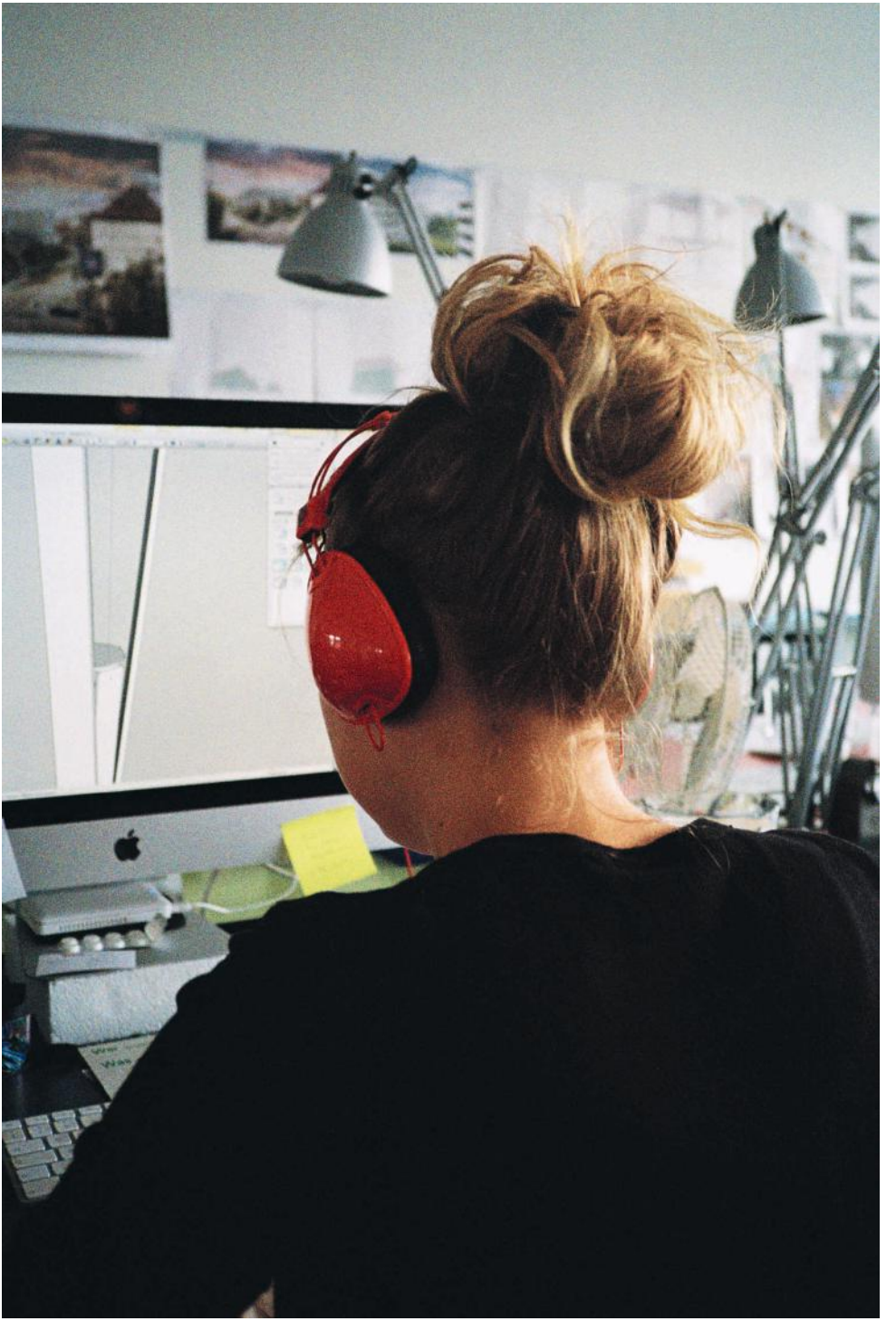
Née à Genève en 1948. 1970 Etudes d'histoire de l'art et de littérature anglaise et américaine à l'Université de Genève. 1980 Fellow au Whitney Independent Study Program. 2000 Prix Swiss Art Awards, curator in art and architecture.

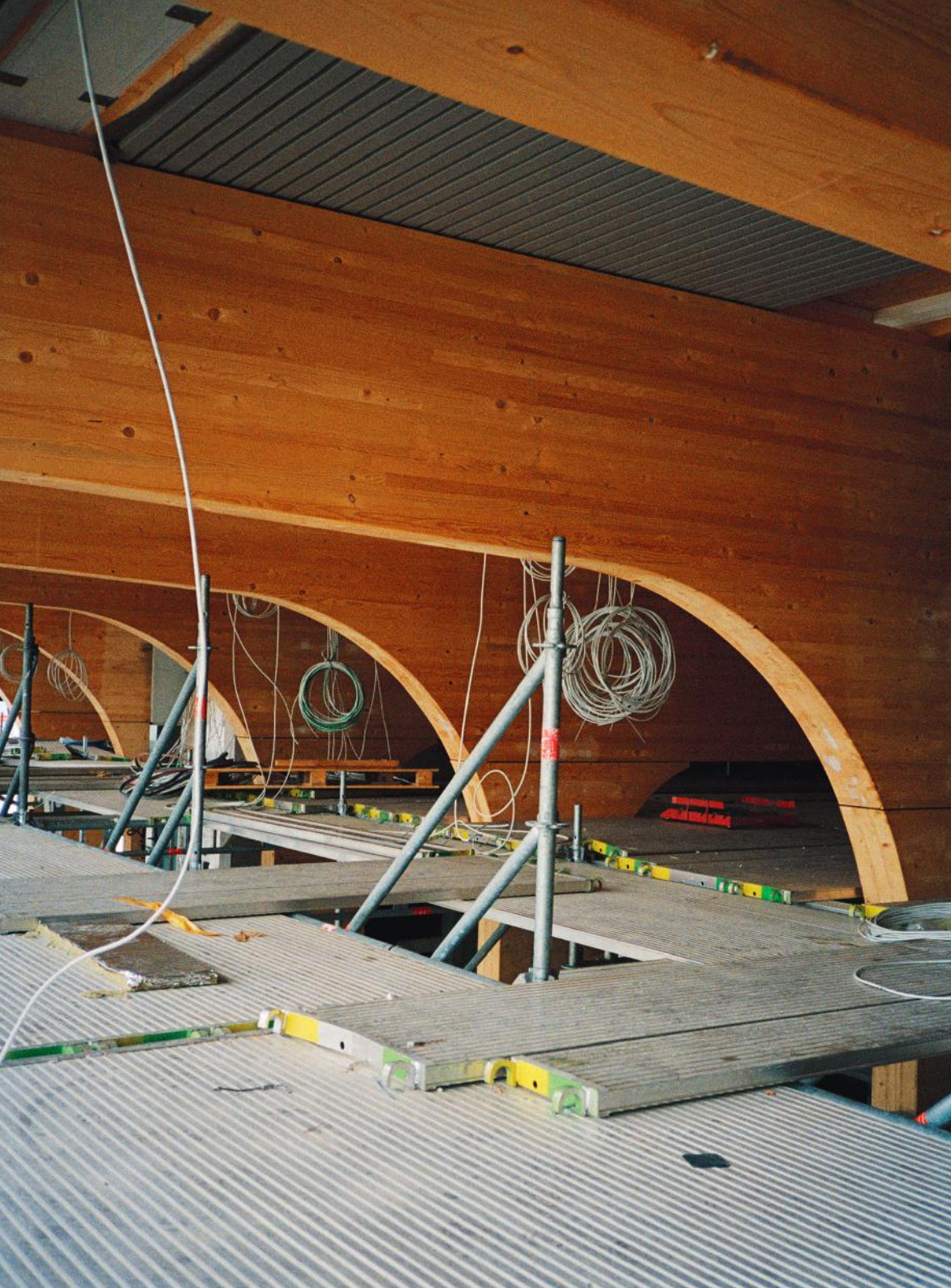
LILIANE SCHNEITER

Professeure, historienne de l'art, médiéviste et moderniste. 1968 Enseignement dans les Universités de Genève et Lausanne et autres établissements. Chercheuse indépendante sur la théorie critique de l'histoire (Walter Benjamin, Ecole de Francfort, les transformations contemporaines de la souveraineté). 1985 Inauguration d'un enseignement d'histoire morale et politique, inscrite dans la philosophie continentale et ses relectures anglo-saxones, à l'Ecole supérieure des beaux-arts Genève. 1998 Ouverture d'un séminaire sur l'art des réseaux et les actions des collectifs d'artistes, accompagné d'un site Internet d'étude www.walterbenjaminactuel.jbc, puis www.cyberaxe.org. 2000 Co-fondation avec Catherine Quéloz du Programme Master de recherche CCC et du Séminaire Pré-Doctorat / PhD à la Haute école d'art et de design, Genève. 2002–12 Enseignement (shs) à l'EPFL. 2010 Collaboration à divers projets de recherche initiés par des étudiants et enseignants.

Née à Genève en 1942. 1962 Etudes d'histoire de l'art, philosophie et musicologie aux Universités de Genève et Heidelberg. 1966 Projet doctoral sur l'Arc alpin, les retables gothiques des Grisons. 1990 Formation continue en informatique et culture Internet.

PAMO
PAMO





pool

105 Architekten

Palaverkultur als Strategie

THOMAS KRAMER IM GESPRÄCH MIT DEN
ARCHITEKTEN DES KOLLEKTIVS POOL

Das Zürcher Architekturbüro pool ist in den 1990er-Jahren aus einem Diskussionsforum junger Architekten hervorgegangen. pool besteht aus acht Partnern, die seit gut 15 Jahren mit ihrer interdisziplinären und undogmatischen Arbeitsweise auf sich aufmerksam machen. Schwerpunkte ihrer Tätigkeit sind vor allem im Wohnungsbau, bei Schulen und Sportbauten sowie im Bereich städtebaulicher Planungen zu finden. Einer breiteren Öffentlichkeit bekannt geworden ist pool durch die im Rahmen der Architektengruppe Krokodil erarbeitete raumplanerische Studie «Glatt! Manifest für eine Stadt im Werden», die am Beispiel des Zürcher Agglomerationsgebietes Glatttal Lösungen für die urbane Zukunft der Schweiz skizziert.

Im Gespräch äussern sich die Architekten über kollektive Autorschaft, Generationenprägung und Vielstimmigkeit als Voraussetzung ihres Schaffens.

I.

THOMAS KRAMER
Wenn ihr einen Kurz-Steckbrief ausstellen müsstet, was würdet ihr antworten: Wer oder was ist pool?

MATHIAS HEINZ
Acht Männer im Wasser versuchen, gegen den Strom zu schwimmen.

ANDREAS SONDEREGGER
pool ist ein Architekturbüro. Eines mit mehr Gründern als üblich.

DIETER BACHMANN

pool ist ein grosses Gefäss, in dem Architektur erschaffen wird, in dem gelebt, gearbeitet und diskutiert wird. Ein offenes Gefäss: Ideen und Menschen gehen ein und aus.

THOMAS KRAMER

Was ist die Essenz des Kollektivs pool?

DIETER BACHMANN

Das prozesshafte Denken und Arbeiten mit den Attributen Diskussion, Austausch, Neugier, Vertrauen, Respekt.

DAVID LEUTHOLD

Der gemeinsame Wille, überdurchschnittliche Architektur mit einer hohen gesellschaftlichen Relevanz zu debattieren, entwickeln, vermitteln, planen und realisieren.

MATHIAS HEINZ

Die Diskussionskultur.

RAPHAEL FREI

Von Anfang an das Diskursive! Gedanken und Projekte zu entwickeln und diese am Tisch miteinander zu diskutieren. Rede und Gegenrede, das Ausprobieren von Lösungsansätzen übers Zeichnen und Formulieren, bis sich im Nebel das Bild zu schärfen beginnt und man weiss: Genau hier gehts lang!

THOMAS KRAMER

Wie und warum hat pool in den 1990er-Jahren zusammengefunden?

MATTHIAS STOCKER

Aus Unzufriedenheit mit der eigenen Arbeitssituation; aus Distanz zum Konzept der damaligen Autorenbüros; aus Experimentierfreude, Architektur als verlängerte Freizeit zu leben.

MATHIAS HEINZ

Als Gegenthese zum Autorenbüro.

DAVID LEUTHOLD

Auch weil jeder von uns damals schon wusste, dass er alleine nicht so weit kommen würde, wie es gemeinsam möglich ist. Für mich persönlich stimmt das auch heute noch. Ich denke, die Vielseitigkeit, die Offenheit, die wir leben können, hätte ich als Einzelkämpfer nicht erreicht.

RAPHAEL FREI

Zu zweit oder in kleinen Gruppen sprach man über die Möglichkeit einer Alternative zur Arbeitsweise, die wir in Autorenbüros kennengelernt hatten. Die Selbstständigkeit lockte. Ich selber konnte mir aber schwer vorstellen, alleine oder zu zweit, wie es üblich war und noch immer ist, ein Büro zu eröffnen und fortan in dieser Schicksalsgemeinschaft mein Berufsleben zu verbringen. Das war mir zu eng! pool war

für mich die Chance, in einer sich ständig wandelnden Umgebung zu sein, die mich zwingt, in Bewegung zu bleiben.

PHILIPP HIRTLER

Am Anfang stand die Idee, etwas gemeinsam zu machen und als Gruppe aufzutreten. Das «etwas» war noch nicht definiert und musste in der Anfangsphase erarbeitet werden. Die Entstehung von pool war spontan und zufällig. Man kannte sich vom Studium oder hat zusammen in einem Büro gearbeitet. Vom ersten Nachtessen im Jahr 1994 bis zur Gründung der Genossenschaft pool 1998 sind kurzfristig neue Leute hinzugekommen und haben den «pool» wieder verlassen. Wichtig für uns war, dass wir in der Anfangsphase als Zwischennutzer einen Raum zum Arbeiten, ein «Vereinslokal» mieten konnten. Dort haben wir Workshops zu städtebaulichen Themen veranstaltet und Debatten über Architektur geführt. Um 1996 begannen einige in diesen Räumlichkeiten zu arbeiten und man funktionierte als Ateliergemeinschaft. In dieser Zeit wurde unter dem Label pool ein erster Wettbewerb – für ein ethnografisches Museum in Genf – eingereicht, bei dem wir mit dem dritten Preis einen ersten Achtungserfolg erzielten. Nach der vierjährigen Probezeit war man sich einig, gemeinsam ein Architekturbüro zu führen.

ANDREAS SONDEREGGER

Wir hatten immer schon, seit Anfang Studium, in Gruppen diskutiert und gearbeitet und sagten uns: Irgendwann werden wir auch als Architekten zusammenarbeiten. Als ich einmal ein Jahr weg war aus Zürich, hörte ich, dass dieser «pool» gegründet wird – und fast alle Kollegen, mit denen ich je gearbeitet hatte, waren dabei …

THOMAS KRAMER

Ist dieser gemeinsame Erfahrungshintergrund – generationell, örtlich, subkulturell – tatsächlich der Nährboden für eure anhaltende Zusammenarbeit? Oder eher ein Gründungsmythos, der immer noch gut klingt?

MATHIAS HEINZ

Vermutlich ist der gemeinsame Hintergrund tatsächlich ein Grundbestandteil unserer Zusammenarbeit, indem wir nach wie vor in die gleiche Richtung schwimmen.

MATTHIAS STOCKER

Der gemeinsame Erfahrungshintergrund war lange Zeit ein wichtiger Nährboden. Mit zunehmender «Privatisierung» der Biografie hat sich seine Bedeutung indes relativiert.

RAPHAEL FREI

Mythos hin oder her, unsere Sozialisierung in den 1980er-Jahren ist unbestreitbar eine gemeinsame Basis: die Suche

nach einer Haltung im Sinne einer gesellschaftlichen Relevanz ebenso wie die Skepsis gegenüber jeder Ideologie; sich als politischer Mensch fernab des Parteipolitischen zu sehen.

ANDREAS SONDEREGGER

Der gemeinsame Hintergrund – Ausbildung und Berufserfahrung, Einstellungen und Ansichten, Kommunikationsformen – hat sicher vieles erleichtert, und das wirkt bis heute nach. Zeitweise führten wir ernsthafte Diskussionen über Ethik.

DAVID LEUTHOLD

Ich halte diesen Erfahrungshintergrund für bei Weitem nicht so bedeutend. Natürlich sind wir alle Deutschschweizer und haben in den 1980ern Architektur studiert. Von denen gibt es aber noch einige mehr. Wir alle sind auch austauschbar. Ein Ersatz müsste eher gewisse soziale Eigenschaften als architektonische mitbringen.

DIETER BACHMANN

In meinen Augen spielt der Erfahrungshintergrund eine grosse Rolle. Auch die langjährige, intensive Zusammenarbeit und die damit verbundenen Erfolge sind wichtig für den Zusammenhalt. Acht eher konventionelle Typen haben sich gefunden und mit pool ein Vehikel kreiert und Strukturen geschaffen, die das Erschaffen von Architektur auf hohem Niveau ermöglichen, ohne dass einer ein Stararchitekt sein muss. Das passt zu uns.

THOMAS KRAMER

Was ist für dich das Wesentliche daran, dass ihr als Gruppe unterwegs seid?

MATHIAS HEINZ

Ich bin entbehrlich.

RAPHAEL FREI

Wir haben ein sehr grosses Netzwerk. Fast jeder kennt einen von uns, aber kaum einer uns alle. Darum hört man oft: «Dich kenne ich aber noch nicht.» Und schon ist man mitten in einem Gespräch.

DIETER BACHMANN

Ich habe Freude daran, ein alternatives Arbeitsmodell gefunden zu haben, das mir entspricht. Ich kann mit Freunden zusammenarbeiten. Mich austauschen. Verantwortung übernehmen und teilen.

THOMAS KRAMER

Welchen Reiz, welche Vorteile oder Erkenntnisgewinne siehst du in kollektiver Autorschaft?

MATHIAS HEINZ

Die Möglichkeit, Architektur im Diskurs zu schärfen.

DAVID LEUTHOLD

Es ist ein respektvoller Austausch, meist auf hohem Niveau.

MATTHIAS STOCKER

Ich vermeide schon lange, unterschiedliche Arbeitsformen gegeneinander auszuspielen. Für uns acht stimmt diese Art der Autorschaft, für jemand anderen überhaupt nicht.

ANDREAS SONDEREGGER

Die kollektive Autorschaft ist vor allem eine Aussenwahrnehmung. An der Kritik sind zwar alle beteiligt. Aber die Autorschaft ist etwas Komplexes, und wir machen auch kein Geheimnis aus den Verantwortlichkeiten.

PHILIPP HIRTLER

Ich schätze, dass ich bei jedem Projekt mit einem anderen Partner zusammenarbeiten kann. Und dass ich mich bei jedem Projekt im pool einbringen kann.

RAPHAEL FREI

Architekturarbeit ist immer Teamarbeit. Insofern glaube ich nicht an eine singuläre Autorschaft. Architektur entwickeln hat zwar etwas Einsames – da gibt es Momente, wo ich im eigenen Saft schmoren muss. Danach aber ist die Auseinandersetzung mit einem Gegenüber wichtig. Die Vielstimmigkeit der Gruppe gibt mir die Sicherheit, nicht von einer individuellen Meinung beeinflusst zu werden. Das Kollektiv zeigt auf, in welchen Facetten etwas wahrgenommen werden kann. Im besten Fall wird so der nächste Schritt im Entwicklungsprozess klar. Dann hat es etwas Beschleunigendes, Tragendes.

THOMAS KRAMER

Gibt es auch Momente, wo es dich nervt, nicht einfach nur für dich sprechen zu können?

DAVID LEUTHOLD

Immer wieder.

MATHIAS HEINZ

Wenn wieder einmal eine Idee zu Tode geredet wurde.

ANDREAS SONDEREGGER

Wenn meine Meinung von dem, was man uns zuschreibt, abweicht. Oder bei Kritik an einem Werk, wenn ich es selbst auch anders gemacht hätte.

RAPHAEL FREI

Ich kann jederzeit für mich sprechen. Es hat eher etwas Beruhigendes, dies nicht immer tun zu müssen.

MATTHIAS STOCKER

Ich fühle mich selten eingeschränkt in meinen Aussagen. Wir haben nie bestritten, dass wir nicht alle Dinge gleich sehen.

THOMAS KRAMER

Gibt es einen Bereich, bei dem du findest, du wirst unterschätzt von deinen Partnern? Welchen?

DAVID LEUTHOLD

Die Fähigkeit, Rollen anzunehmen und diese im Sinne der gemeinsamen Sache konsequent zu spielen.

MATHIAS HEINZ

Manche Geheimnisse müssen gewahrt bleiben.

ANDREAS SONDEREGGER

pool funktioniert in dieser Beziehung ein bisschen wie die Schweiz, mit viel Misstrauen gegenüber Exzellenz – nach dem Rasenmäher-Prinzip.

THOMAS KRAMER

Empfindest und bewertest du das Arbeiten von pool tatsächlich als «kollektive» Autorschaft oder eher als Nebeneinander verschiedener Autorschaften?

MATHIAS HEINZ

Mal so, mal anders.

RAPHAEL FREI

Eine interessante Frage. Richtig entwerfen, d. h. entwickeln, kann ich am besten alleine. Das braucht Ruhe, und das Pflänzchen ist am Anfang zart. Das Potenzieren und Schärfen der Entwurfsansätze geschieht aber oft in der Gruppe. Über den Diskurs wird mir häufig erst bewusst, was ich in der Hand halte. Insofern ein klares Ja für die kollektive Autorschaft.

DAVID LEUTHOLD

Ich sehe da einen grossen Unschärfebereich: Jedes Projekt ist anders, die gegenseitige Beeinflussung sehr unterschiedlich und letztendlich nicht auseinanderdividierbar.

ANDREAS SONDEREGGER

Gegen aussen fühle ich mich für alles verantwortlich, was aus dem Laden geht. Gegen innen sehen wir das differenzierter. Aber das ist sozusagen familienintern.

MATTHIAS STOCKER

Die meisten Projekte entstammen letztlich je einer einzelnen Autorschaft. Diese ist aber immer – bewusst oder unbewusst – durch unsere Arbeitsweise stark mit den anderen verwoben.

PHILIPP HIRTLER

Für jedes Projekt sind zwei Partner verantwortlich. Bei grösseren Projekten ist die Zusammenarbeit der beiden Partner meistens paritätisch, bei kleineren Projekten gibt es eher einen Hauptverantwortlichen und den «Götti». Jeder Partner arbeitet gleichzeitig an mehreren Projekten und Wettbewerben mit unterschiedlichen Partnern zusammen. Im wöchentlich

stattfindenden «poolatelier» werden unsere Projekte besprochen und jeder kann sich einbringen. Aufgrund unserer vielfältigen Partnerkonstellationen und unserer Arbeitsweise steht für mich die kollektive Autorschaft im Vordergrund.

DIETER BACHMANN

Mir bedeutet die Autorschaft nicht besonders viel. Ich habe Freude an einem gelungenen Werk. Es steht zuerst pool darunter und dann die Namen der Beteiligten.

II.

THOMAS KRAMER

Welche Instrumente des Austauschs und Abgleichens eurer Arbeitsstrategien und thematischen Zielrichtungen sind für euch zentral?

PHILIPP HIRTLER

Das wichtigste Gefäss zum gemeinsamen Austausch und Abgleich unserer Projekte ist das erwähnte «poolatelier», die wöchentliche Diskussion, wo die Projekte gegenseitig vorgestellt und kritisiert werden. Nebst dieser institutionalisierten Form ist der spontane Austausch, sei es vor den Plänen und Modellen, in der Kaffeepause oder beim Mittagessen, wohl genauso wichtig. Eine Bereicherung im Büroalltag ist der «whirlpool», der unregelmässig, etwa einmal im Monat stattfindet. Zu diesem werden Vortragende aus interdisziplinären Bereichen der Architektur, Kunstschaffende oder andere Architekten eingeladen, es wird eine Ausstellung besucht, oder jemand von pool hält einen Vortrag, z. B. über seine letzte Studienreise. Und einmal im Jahr gehen wir für zwei Tage in Klausur.

THOMAS KRAMER

Wie findet ganz konkret die Projektverteilung statt? Wenn z. B. eine Einladung zu einem Wettbewerb eintrifft oder wenn jemand von euch kontaktiert wird für einen Auftrag – wie wird ausgewählt, wer von euch Projektleiter wird und welche zwei pool-Architekten das Projektteam bilden?

DIETER BACHMANN

Im «poolatelier» werden Vorteile, Nachteile und Rahmenbedingungen der neuen Wettbewerbe oder Anfragen besprochen: Interessiert uns die Aufgabe, wer ist in der Jury, wer von uns hat Zeit, ist der Wettbewerb entschädigt, ist mit einem Folgeauftrag zu rechnen? Interessen werden angemeldet, inhaltliche, zeitliche. Danach wird diskutiert, wer den Lead übernehmen, wer der «Götti» sein könnte. Den beiden wird das Wettbewerbsteam zur Seite gestellt und sie bringen das Projekt regelmässig ins

«poolatelier» ein, zur Kritik und zur Qualitätssicherung. Wenn ein Wettbewerb gewonnen wurde, hatten die zwei bisher das Recht, den Auftrag weiterzubearbeiten und auszuführen. Oft teilen sie sich die Verantwortlichkeiten dann etwas anders auf, und natürlich ändert sich auch die Zusammensetzung des zur Seite gestellten Teams, d. h. ein Ausführungsteam löst das Wettbewerbsteam ab.

THOMAS KRAMER

Sind es immer Zweierteams? Oder sind auch mal mehr Partner beteiligt?

MATTHIAS STOCKER

Es kann schon vorkommen, dass Wettbewerbe so spannend sind, dass nicht nur zwei sie bearbeiten möchten, sondern gleich sechs oder acht von uns. Aber meistens ist es so, dass den vier Partnern, die sich am meisten interessieren, gesagt wird: Macht das untereinander aus.

PHILIPP HIRTLER

Im Grunde haben praktisch immer zwei von uns ein Projekt betreut, ganz selten waren es drei oder vier.

DIETER BACHMANN

Die anderen pool-Architekten sind dann aber nicht aussen vor. Es gibt explizit die Verpflichtung, die Projekte in der Diskussionssitzung zur Debatte zu stellen, also zuerst das Programm vorzustellen und vier Wochen später zu zeigen, wie das Konzept aussieht; noch einmal drei Wochen später werden die vertieften Konzepte angeschaut, etwa Grundrisse oder Fassaden. Bei dieser Diskussion sind dann alle Partner dabei, seit diesem Jahr neu auch die fünf assoziierten Architekten. Da ist man angehalten, zu diskutieren und zu kritisieren. Es gab schon häufig die Situation, dass die anderen Partner meinten: Das finden wir jetzt aber nicht so gut. Dann ist man als Projektteam natürlich gefordert. Einerseits hätte man die Kompetenz, das so zu machen wie vorgestellt; aber wenn sechs andere sagen, «Hey, ein Geschoss tiefer wäre besser», überlegt man sich sehr gut, ob man den Bau nicht ein Geschoss niedriger projektiert.

RAPHAEL FREI

Diese Diskussionen im «poolatelier» sind nicht fakultativ, sondern obligatorisch. Das heisst, es gibt keine Projekte, die nicht durch dieses Gremium gehen.

MATHIAS HEINZ

«Obligatorisch» klingt jetzt etwas diktatorisch, nach Zwang. Doch es ist einfach das Prinzip, wie wir als pool funktionieren und wie wir Architektur diskutieren wollen. Wir wollen diese Diskussion! Es ist ja immer ein Aufwand, etwas für die Präsentation

zusammenzustellen. Aber dies ist ein wichtiger Bestandteil unseres Diskurses. Man darf es sich aber nicht allzu geordnet vorstellen, es ist eher wie auf einem Basar: Ideen werden eingeworfen. Entsprechend ist es auch nicht immer ganz einfach, daraus als Projektteam seine Schlüsse zu ziehen. Es ist eine Vielstimmigkeit, die da reinkommt. Je nach Tageslaune und Impetus der Arbeit, wie stark ein Partner sich eindenken mag, geraten die Reaktionen der verschiedenen Partner unterschiedlich. Das ist immer wieder sehr erfrischend, wenn man so will. Manchmal ist es aber auch ganz schön anstrengend, die Antworten auf das eigene Projekt auseinanderzudividieren, zu sortieren und zu entscheiden, auf welche Inputs und Ideen man reagiert und auf welche nicht.

THOMAS KRAMER

Gab es schon Phasen heftiger gruppeninterner Interessenkollisionen? Und wie seid ihr da wieder herausgekommen?

RAPHAEL FREI

Natürlich gibt es die. Da heisst es, dranbleiben und den Konflikt aushalten. Widerstand ist selten grundlos. Und wir haben mit der Zeit unsere Strategien entwickelt. Dazu gehört auch der Einbezug von Beratern, bevor es knallt – man muss ja nicht alles selbst erfinden. Die Verfahren sind bewährt und wenn man Konflikte rechtzeitig erkennt, kann man sie selber lösen.

DAVID LEUTHOLD

Es gibt eine selbstregulierende kollektive Vernunft.

ANDREAS SONDEREGGER

Ja, es gab auch Konflikte. Und es gibt institutionalisierte Konfliktbereinigungsverfahren. Das hat bisher funktioniert.

MATHIAS HEINZ

Weil schliesslich die Idee pool stärker war als der Anspruch, seine persönlichen Interessen zu wahren.

III.

THOMAS KRAMER

Wie würdest du einer ausländischen Architektin auf die Frage antworten: Was tut pool alles?

MATHIAS HEINZ

Einer ausländischen Architektin: Creating architecture in a permanent process of internal discussion. – Einem ausländischen Architekten: We do what has to be done.

MATTHIAS STOCKER

pool sucht auf möglichst hohem Niveau nach architektonischen Lösungen für bauliche Problemstellungen.

PHILIPP HIRTLER

pool entwirft alles: vom Stadtquartier, von Gross- und Kleinprojekten bis zur Innenausstattung.

THOMAS KRAMER

Was unterscheidet eure Bauten oder urbanistischen Konzepte von denjenigen anderer Schweizer Architekten?

MATHIAS HEINZ

Das frage ich mich manchmal auch.

MATTHIAS STOCKER

Ich wüsste keinen generellen Unterschied – im Vergleich mit anderen engagierten Architektinnen und Architekten.

DAVID LEUTHOLD

Wir sind sehr schweizerisch, und es gibt einige Architekten in unserer Generation, die sehr wohl zu pool passen würden. Wir sind schon anders, aber nicht so sehr.

PHILIPP HIRTLER

Es gibt nicht viele Architekturbüros in der Schweiz, die sich aktiv mit städtebaulicher Planung befassen und sich im Speziellen mit der Agglomeration auseinandersetzen. Da beim Städtebau auch gesellschaftliche, demografische, kulturelle und soziale Aspekte wichtig sind, können in Workshops unter Einbezug interdisziplinärer Spezialisten wichtige Erkenntnisse erarbeitet werden. Bei den Bauten haben wir den Anspruch, auf den städtebaulichen Kontext zu reagieren und eine spezifische Aussage zu machen.

THOMAS KRAMER

Und was ist anders, weil ihr nicht ein Architektenduo, sondern eine Achtergruppe seid?

DAVID LEUTHOLD

Wir sind stilistisch unberechenbar.

MATHIAS HEINZ

Im schlechtesten Fall ist nichts anders – im besten Fall alles.

PHILIPP HIRTLER

Die pool-Handschrift gibt es nicht. Der Name pool ist Programm: pool ist ein Gefäss, in dem vieles und Unterschiedliches Platz haben muss. Da wir je nach Projekt in wechselnden Partnerkonstellationen arbeiten, entstehen vielfältige, zum Teil auch sehr unterschiedliche Projekte. Nebst der strategischen Ausrichtung wird am Projekt pool weitergearbeitet. pool ist ein «work in progress». Das gemeinsame Kochen und Essen muss in der Retraite ebenfalls seinen Platz haben.

THOMAS KRAMER

Wie geht ihr mit den Finanzen um, wenn einige der pool-Partner

als Dozenten tätig sind? Wie ist euer Umgang mit gemeinsamen/getrennten Einnahmen?

PHILIPP HIRTLER

Getrennte Einnahmen gibt es nicht. Einnahmen aus Dozenten-, Jury-, Verbands- und weiteren Tätigkeiten werden in die gemeinsame pool-Kasse eingezahlt.

MATHIAS HEINZ

Alles kommt in einen Topf.

ANDREAS SONDEREGGER

Dann wird gleichmässig verteilt.

DIETER BACHMANN

Ganz einfach: Der Dozent verdient auswärts Geld, kann während dieser Zeit jedoch kein Geld im pool generieren.

IV.

THOMAS KRAMER

Inwieweit gibt es pool-übergreifende theroetische Ansätze?

RAPHAEL FREI

Eine Theorie im eigentlichen Sinne gibt es nicht – wir sind keine Theoretiker! Es gibt aber sehr wohl so etwas wie Forschung am Gegenstand: ein Vergleichen der eigenen Arbeiten mit Vorbildern aus einer anderen Generation; einen Prozess des Weiterdenkens von einem Projekt zum nächsten; etwas verwerfen und früher Gedachtes wieder aufgreifen. Bei diesem Zurückgreifen auf den eigenen Gedankenpool vermischen sich die Autorschaften. Es entstehen neue Kombinationen. Für Theorie braucht es eine Versprachlichung. Diese findet bei uns im mündlichen Diskurs, weniger häufig in geschriebenen Texten statt. Aber was nützt Theorie in der Architektur, wenn sie sich nicht im Projekt abbildet. Ich glaube, unser Diskurs, unsere architektonische, aber auch gesellschaftspolitische Haltung ist heute in unseren Projekten sichtbar. Unsere Entwürfe sind nicht einfach nur Hülsen, sondern Resultat einer Auseinandersetzung – die Form soll vom Inhalt sprechen.

ANDREAS SONDEREGGER

Als roter Faden zieht sich jedoch die Auseinandersetzung mit städtebaulichen Fragen durch: die Limmattalstudien, die wir in der Lehre an der ETH aufgenommen haben; das Manifest der Architektengruppe Krokodil zur Stadt im Glatttal als Zusammenfassung unserer jahrelangen Auseinandersetzung mit dem Agglomerationsraum. Über andere Themen haben wir weniger geschrieben, doch das Resultat der Recherche spiegelt sich

direkt in unserer Projektarbeit: Wohnungsbautypologien, Raum- oder Baustrukturen.

MATHIAS HEINZ

Ansätze gibt es im «Learning by doing» und im Respekt gegenüber dem Handwerklichen, dem «Savoir-faire».

PHILIPP HIRTLER

Zu Beginn unserer Tätigkeit haben wir jährlich unsere Projekte verglichen und versucht, die Gemeinsamkeiten zu finden, die Handschrift zu definieren und möglichst ein Manifest zu verfassen. Aber da wir acht unterschiedliche Individuen sind, haben wir eingesehen, dass es kaum möglich ist, einen theoretischen Überbau zu formulieren. Im pool haben unterschiedliche Ansätze und Herangehensweisen Platz.

THOMAS KRAMER

Wo seht ihr selbst die Stärken eurer Ansätze?

MATHIAS HEINZ

Beim Weiterführen konzeptueller Ideen aus den 1970er-Jahren ohne deren gesellschaftlichen Ballast.

MATTHIAS STOCKER

In der diskursiven Verdichtung. Behauptungen Einzelner werden so lange diskutiert und bearbeitet, bis sie hieb- und stichfest sind.

ANDREAS SONDEREGGER

Dies ist die Verdichtung der Lösungsansätze durch den Diskurs. Statt von einer «Theorie» müsste man hier eher von einer «Praxis» sprechen. Oder von «Strategien».

DAVID LEUTHOLD

Die Frage, «Haben wir Strategien und wie kommen wir zu Strategien?», finde ich sehr interessant. Ich glaube, wir haben vor allem methodische Strategien. In unseren Seminaren sprechen wir oft über Strukturen und darüber, wie wir arbeiten. Wenn es aber um inhaltliche Strategien geht – sagen wir, darum, welche Art von Architektur wir machen wollen, ob wir international, Rosinenpicker, oder Spezialisten auf einem Gebiet sein wollen –, da sind wir dann sehr heterogen und merken, dass wir uns nicht festlegen möchten. Unsere Entwicklung ist relativ natürlich und ergibt sich aus meiner Sicht aus dem Alltagsgeflecht: Es kommt ein Auftrag, da fragen wir uns, ob wir Lust und Zeit haben oder nicht. Sie beruht weniger auf Entscheidungen, wie «Jetzt schauen wir, dass wir die internationalen Museumswettbewerbe machen», oder darauf, dass wir ein bestimmtes Gebiet explizit als Spezialisten abdecken.

RAPHAEL FREI

Das Ziel wäre eine Art hochstehende Palaverkultur. Wir haben

uns mit verschiedenen Gesprächsformen befasst, haben uns auch beraten lassen auf dieser Ebene. Und es war sehr interessant, zu merken, wie das chaotische Gespräch eine kreative Energie hat und wirklich Ideen produziert. Und bei welchen Themen genau diese Art Palaver überhaupt nicht funktioniert, weil es nur Nerven kostet und man stattdessen klar fokussieren muss.

DIETER BACHMANN

Ich glaube, in der Architektur gibt es viele gemeinsame Interessen, die uns verbinden.

DAVID LEUTHOLD

Ja, aber ist das eine Strategie? Wir versuchen ja sehr häufig, uns zu definieren, und haben auch schon einige Anläufe gemacht, zu klären, was unser Gemeinsames ist. Wenn wir das als Strategie bezeichnen, spüre ich bei mir eine gewisse Aversion, mich da festzulegen.

DIETER BACHMANN

Ich könnte nicht fixfertig formulieren, was unsere Strategie ist. Aber ich weiss, dass es gemeinsame Interessen in der Architektur gibt: wenn es um das handwerkliche Bauen geht; wenn es um die Frage geht, wie man mit industriellem Bauen oder mit Mischbauten umgehen könnte. Das sind Themen, die immer wiederkehren. Und jetzt kann man sagen: Das ist unsere Strategie, wir müssen das festschreiben. Oder man kann es eben laufen lassen und es passiert einfach.

MATHIAS HEINZ

Unsere Palaverkultur ist eine Strategie. Das haben wir ja mal herausgefunden. Wir hatten eine Krise, als das Büro stärker professionalisiert wurde, als es darum ging: Sind unsere Entscheidungsfindungen überhaupt professionell? Denn natürlich sind sie sehr aufwändig. Und wir haben jemanden gebraucht, der uns sagte: «Ihr habt eine Palaverkultur, und das ist völlig okay.» Wie jemand, der dir sagt: «Du bist gut, so wie du bist.» Ich sehe das auch als Strategie.

DAVID LEUTHOLD

Aber das ist eine Methode.

MATHIAS HEINZ

Bei uns ist die Methode Strategie. Wir müssen gar nicht das Produkt definieren, sondern wir definieren die Methode, und die Methode prägt unser Produkt, unsere Architektur.

MATTHIAS STOCKER

Man kann das auch ausweiten und sagen: Was uns verbindet, ist nicht die Strategie, die oberste architektonische Haltung, sondern es ist die Methode, wie wir Architektur machen. Wir

haben herausgefunden, dass wir immer daran gescheitert sind, knallhart zu definieren, was das Verbindende unserer Architekturvision ist. Natürlich gibt es Überschneidungen, aber das reicht nicht. In der Frage hingegen, wie wir Architektur betreiben wollen, sind wir uns wahrscheinlich sehr einig, sonst wären wir nicht mehr zusammen.

PHILIPP HIRTLER

Es ist einfach so, dass wir organisatorische und strukturelle Strategien problemlos in einem Jahr umsetzen können; bei inhaltlichen Strategien ist es dagegen ein längerer Prozess. Genauer ist das Inhaltliche nicht zu definieren – wegen unserer Vielstimmigkeit.

RAPHAEL FREI

Ich glaube, es hat auch noch mit anderen Aspekten zu tun. Strategie heisst ja immer, dass man etwas stark fokussieren muss. Und man muss Dinge wegschneiden, damit man eine klare Linie formulieren kann. Ich glaube, dass wir als Einzelpersonen diese Form der Vereinfachungen nicht unbedingt suchen, sondern dass wir das Multiple, relativ Komplexe suchen, wo verschiedene Einflussfaktoren wichtig sind und wichtig bleiben sollen; dass das auch zu unseren jeweiligen Persönlichkeiten gehört. Und ich bin generell skeptisch gegenüber übergeordneten architektonischen Strategien. Ich glaube, auch andere Büros sind gar nicht so strategisch, wie sie tun, sondern die Entscheide werden durch die Möglichkeiten, die geboten sind, durch die Wege, die aufgezeichnet werden, sowie durch Angebot und Nachfrage bestimmt. Sie sind gar nicht so sehr das Resultat von intellektuellen Überlegungen: «Genau da will ich hin.» In diesem Sinn vermute ich, dass wir, was das Strategische anbelangt, gar nicht so extrem anders sind als viele andere Büros.

V.

THOMAS KRAMER

Inwieweit ist das Modell pool typisch für eure Architektengeneration?

MATHIAS HEINZ

Leider weder typisch noch zum Modell geworden.

DIETER BACHMANN

Überhaupt nicht typisch, unsere Studienkollegen haben meistens Zweierbüros, landeten in einer Grossfirma oder sind auf dem Amt. Wir waren die Exoten und sind es vielleicht heute noch.

PHILIPP HIRTLER

Eine Architektengruppe mit acht Partnern ist für unsere Generation und vermutlich für jede Generation untypisch.

THOMAS KRAMER

Und was ist in eurem Schaffen typisch für eure Generation Schweizer Architekten – was gerade nicht?

MATHIAS HEINZ

Die Tiefe der Analyse ist typisch, die gestalterische Heterogenität sehr atypisch.

PHILIPP HIRTLER

Untypisch ist unsere Debattenkultur, die nur in einer grösseren Gruppe möglich ist.

ANDREAS SONDEREGGER

Am Anfang stand eine für unsere Generation typische Skepsis gegenüber jeder Art von Ideologien oder ungerechtfertigter Autorität.

MATTHIAS STOCKER

Das Pflegen einer ausgeprägten Handschrift spielte lange Zeit nicht nur bei uns eine untergeordnete Rolle. Es zeichnet viele Zürcher Büros der jüngeren Vergangenheit aus und hat wahrscheinlich viel mit dem komfortablen Arbeitsumfeld der letzten zwei Jahrzehnte zu tun – die ideologischen Grabenkämpfe haben unsere Vorgänger ausgefochten. In letzter Zeit zeichnet sich aber wieder eine Gegenbewegung ab.

THOMAS KRAMER

Was unterscheidet euch in euren Prioritäten, eurer Weltsicht von der prägenden und in ihrer Deutungsmacht erfolgreichen älteren Generation der Schweizer Architekten?

ANDREAS SONDEREGGER

Die Skepsis gegenüber dem scheinbar autonomen architektonischen Objekt, die Notwendigkeit seiner gesellschaftlichen und städtebaulichen Einbindung, die Vordringlichkeit des städtebaulichen Ganzen.

MATHIAS HEINZ

Wir lassen mehr gelten.

DAVID LEUTHOLD

Das wird sich weisen, wenn wir so alt sind wie sie.

MATTHIAS STOCKER

Das grosse Verdienst unserer Vorgängergeneration ist sicher das Aufbrechen des spätmodernen Dogmas mit frischen Aspekten: verspielt, regional, experimentell, unerwartet usw. Wir hatten das Glück, diese Früchte zu ernten und – undogmatisch – mit diesen neuen Freiheiten experimentieren zu können.

THOMAS KRAMER

Wie erlebt ihr in der Praxis oder in der Lehre die jüngeren Architektengenerationen im Vergleich zur eigenen?

MATTHIAS STOCKER

Mit Hang zum Klassischen, zur Guten Form.

MATHIAS HEINZ

Ungemein zielgerichtet und selbstbewusst. Aber vielleicht ist dies auch einfach das Privileg der Jugend.

ANDREAS SONDEREGGER

Viele Konventionen, die wir für abgeschafft hielten, sind plötzlich wieder da.

RAPHAEL FREI

Als junger Architekt verliert man sich leichter im Formalen. Das ist etwas, was wir heute in der Lehre feststellen. Über Haltungen redet man zwar, sie dringen aber kaum je sichtbar in Projekte ein.

THOMAS KRAMER

Und wie zeigt sich in eurem Schaffen – falls überhaupt – der einleitend als generationelle Prägung erwähnte Nährboden der Alltags- und Subkultur der 1980er-Jahre?

MATTHIAS STOCKER

Das Undogmatische, man mag dies positiv oder negativ beurteilen, ist in unseren Arbeiten nach wie vor spürbar.

MATHIAS HEINZ

Das war die Grundlage des Punk – man hat es einfach gemacht, und vielleicht ist dabei Musik herausgekommen.

DAVID LEUTHOLD

Das wird total überschätzt. Wir sind alle die Kinder unserer Eltern, ich glaube, das hat uns viel mehr geprägt. Wir waren alle höchstens Hobbypunks, Gelegenheitskiffer, gelegentliche Mitläufer bei Wohndemos und Besucher von illegalen Bars. Alles sehr gemässigt und relativ angepasst, Landeier halt.

RAPHAEL FREI

Gerade was das Leben im urbanen Kontext und das Wohnen in der Stadt betrifft, haben die 1980er-Jahre aber einen Paradigmenwechsel eingeläutet. Diese Generation wollte die verkalkten Vorstellungen aufbrechen, wie man mit öffentlichen und privaten Räumen umgeht, wollte Strassenräume in Beschlag nehmen und beleben. Das Wohnen vom Statusdenken lösen und neue Modelle des Zusammenlebens realisieren. Eigentlich genau das, womit wir uns, wie viele Berufskollegen auch, die letzten Jahre befasst haben.

THOMAS KRAMER

Wie hat die Arbeit der Architektengruppe Krokodil eure Arbeit und eure Stellung in der Schweizer Architektengilde verändert?

ANDREAS SONDEREGGER

Für unsere Praxis in konkreten städtebaulichen Projekten ist die Arbeit von Krokodil eine Art Grundlagenforschung. Endlich wurden diverse Studien und Diskurse systematisch erfasst, vertieft, dargestellt – ein wichtiger Fundus für die weitere Arbeit. Ob die Aussenwahrnehmung von pool sich durch die Arbeit von Krokodil verändert hat, kann ich nicht beurteilen.

RAPHAEL FREI

Raumplanung ist nicht gerade das, was man als Fachrichtung als besonders sexy bezeichnen könnte. In der Architektur wird immer noch lieber über schöne Objekte geredet als über die Raumentwicklung, welche als besonders technisch gilt und für Profilierungsgelüste unattraktiv ist. Mit der Gruppe Krokodil konnten wir etwas realisieren, was uns als Einzelbüro kaum gelungen wäre: Durch die büroübergreifende Zusammenarbeit mit Roger Boltshauser, EM2N, Lukas Schweingruber und Frank Zierau konnten wir eine gesellschaftspolitische Meinungsäusserung legitimieren. Sonst wären wir wohl marginalisiert worden. Dass wir von pool auf Erfahrungen in der Zusammenarbeit in Gruppen und auf raumplanerische Vorarbeiten zurückgreifen konnten, kam uns dabei zugute. Von Architektenkollegen aus der ganzen Schweiz, aber auch von anderen Fachpersonen und Interessengruppen wurde diese Arbeit mehrheitlich mit grossem Respekt verdankt – interessanterweise am wärmsten in der Westschweiz. Im Raum Zürich sind wir wohl auch einigen ins Gärtchen getreten, was kaum zu vermeiden war.

VI.

THOMAS KRAMER

Wo seht ihr jetzt, nach 15 Jahren pool, die Schwerpunkte und Eigenheiten eures Schaffens?

RAPHAEL FREI

Es gibt sicher einen Schwerpunkt im Wohnungsbau des mittleren bis grossen Massstabs; einen Schwerpunkt im Bereich Planerische Aufgaben, Areale, Quartiere; und es gibt einen Schwerpunkt im Bereich Bildung, Sport, pädagogische Institutionen. Das sind heute unsere drei Standbeine. Und wenn man das zurückverfolgt, hat das natürlich auch viel mit der Zeit zu tun, in der wir tätig sind.

DAVID LEUTHOLD

Uns hat es ein bisschen dahin gespült, wo eben die Möglichkeiten da waren und sind.

RAPHAEL FREI

Das hat sicher verschiedene Ursachen. Einerseits haben wir unsere Vorgeschichte, wir haben unsere Interessen mitgebracht, haben unsere Diskussionen geführt. Daraus sind Wahlmöglichkeiten entstanden. Und es gab den Standort Zürich / Schweiz mit seinen Möglichkeiten. Am Ende sind wir wahrscheinlich dort stark geworden, wo wir Erfolg hatten. Ein Teil ist Können und ein Teil ist Glück. Da gibt es einfach sehr verschiedene Faktoren, welche die Richtung bestimmen.

MATTHIAS STOCKER

Ich habe schon ein paarmal unabhängig von Leuten gehört, was Bauten von pool charakterisiere, sei, dass sie ein bisschen störrisch und nicht so ästhetisch seien. Dass die schöne Form nicht so im Vordergrund stehe.

DIETER BACHMANN

Also meine Freunde finden die Häuser schön!

MATTHIAS STOCKER

Es geht nicht um schön. Sondern vielleicht eher um modisch. Dass wir den Schwerpunkt nicht auf die Gute Form legen, auf eine totale Ausgewogenheit.

RAPHAEL FREI

Dieses Störrische, das ist etwas, mit dem ich mich relativ gut identifizieren kann. Dies sind auch Dinge, die wir jeweils diskutieren: Wie entsteht eine Form? Ist die Form ein Akt des Designs? Oder ist die Form etwas, was aus ganz anderen Überlegungen entsteht. So wie wir diskutieren und arbeiten, sind wir eher bei Zweiterem. Die reine ästhetische Form, was grad so aus der Hand gekommen ist, hat in unseren Diskussionen eigentlich selten Bestand.

DAVID LEUTHOLD

Aber man macht es dann trotzdem – man darf einfach nicht darüber reden …

RAPHAEL FREI

Deswegen gibt es die Brüche. Das ist vielleicht das, was als störrisch bezeichnet werden kann. Weil die Form, das Design, nicht so als Reinkultur rüberkommt, sondern durch die Diskussionen entsteht Reibung.

ANDREAS SONDEREGGER

Mit der grossen Geste kommst du bei uns nicht durch. Das ist so.

Mischa Spoerri war aus privaten Gründen abwesend und konnte nicht an dem Gespräch teilnehmen.

POOL ARCHITEKTEN
Die acht Partner der pool Architekten Genossenschaft sind: Dieter Bachmann, geboren 1963; Raphael Frei, geboren 1965; Mathias Heinz, geboren 1966; Philipp Hirtler, geboren 1966; David Leuthold, geboren 1966; Andreas Sonderegger, geboren 1965; Mischa Spoerri, geboren 1964; Matthias Stocker, geboren 1964.

Zu ihren wichtigsten Bauten gehören: Wohnsiedlung Leimbachstrasse, Zürich-Leimbach (2001–2005), Wohnsiedlung Aspholz, Zürich-Affoltern (2003–2007), Schulhaus Baumgarten, Buochs (2004–2011), Fussballstadion Thun (2005–2011), Wohn- und Geschäftshaus Badenerstrasse, Zürich (2006–2010), Fachhochschule Nordwestschweiz, Muttenz (2010–2018), Alterswohnsiedlung Frieden, Zürich-Affoltern (2006–2013), Wohnsiedlung «Mehr als Wohnen», Zürich-Leutschenbach (2009–2014).

Buchpublikationen:
2010 pool. Werkjournal 1998–2010
2012 Architektengruppe Krokodil, Glatt! Manifest für eine Stadt im Werden

THOMAS KRAMER
Geboren 1966, leitet die Verlage Scheidegger & Spiess und Park Books in Zürich. Davor war er Filmhistoriker, Musikjournalist beim Tages-Anzeiger und Kulturchef der Weltwoche.

SCHWEIZER GRAND PRIX KUNST
PRIX MERET OPPENHEIM 2014
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. 12/2014. Die Eidgenössische Kunstkommission ist beauftragt, das Bundesamt für Kultur in allen Fragen der Kunst- und Architekturförderung des Bundes zu beraten. Sie bildete die Jury bei der Verleihung des Schweizer Grand Prix Kunst / Prix Meret Oppenheim.

GRAND PRIX SUISSE D'ART
PRIX MERET OPPENHEIM 2014
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° 12/2014. 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 2014
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 n. 12/2014. La Commissione federale d'arte ha il compito di consigliare l'Ufficio federale della cultura in tutte le questioni inerenti alla promozione dell'arte e dell'architettura da parte della Confederazione. La Commissione federale d'arte costituisce la giuria per l'attribuzione del Prix Meret Oppenheim.

EIDGENÖSSISCHE KUNSTKOMMISSION
COMMISSION FÉDÉRALE D'ART
COMMISSIONE FEDERALE D'ARTE
2014

Nadia Schneider Willen
(Präsidentin / Présidente /
Presidente)

Giovanni Carmine
Julie Enckell Juillard
Jean-Luc Manz
Andreas Reuter
Anselm Ignaz Stalder
Noah Stolz

Mireille Adam Bonnet
Gabriela Mazza
(Expertinnen Architektur /
Expertes en architecture /
Esperte d'architettura)

PREISTRÄGERINNEN UND PREISTRÄGER
LAURÉATES ET LAURÉATS
VINCITRICI E VINCITORI
2001–2013

2001
Peter Kamm
Ilona Rüegg
George Steinmann

2002
Ian Anüll
Hannes Brunner
Marie José Burki
Relax
(Marie-Antoinette
Chiarenza,
Daniel Croptier,
Daniel Hauser)
Renée Levi

2003
Silvia Bächli
Rudolf Blättler
Hervé Graumann
Harm Lux
Claude Sandoz

2004
Christine Binswanger &
Harry Gugger
Roman Kurzmeyer
Peter Regli
Hannes Rickli

2005
Miriam Cahn
Alexander Fickert &
Katharina Knapkiewicz
Johannes Gachnang
Gianni Motti
Václav Požárek
Michel Ritter

2006
Dario Gamboni
Markus Raetz
Catherine Schelbert
Robert Suermondt
Rolf Winnewisser
Peter Zumthor

2007
Véronique Bacchetta
Kurt W. Forster
Peter Roesch
Anselm Stalder

2008
edition fink
(Georg Rutishauser)
Mariann Grunder
Manon
Mario Pagliarani
Arthur Rüegg

2009
Ursula Biemann
Roger Diener
Christian Marclay
Muda Mathis &
Sus Zwick,
Ingrid Wildi Merino

2010
Gion A. Caminada
Yan Duyvendak
Claudia & Julia Müller
Annette Schindler
Roman Signer

2011
John Armleder
Patrick Devanthéry &
Inès Lamunière
Silvia Gmür
Ingeborg Lüscher
Guido Nussbaum

2012
Bice Curiger
Niele Toroni
Günther Vogt

2013
Thomas Huber
Paola Maranta &
Quintus Miller
Marc-Olivier Wahler

HERAUSGEBER
ÉDITEUR
EDITO DA
Bundesamt für Kultur
Office fédéral de la culture
Ufficio federale della cultura
Hallwylstrasse 15, 3003 Bern

REDAKTION
RÉDACTION
REDAZIONE
Manuela Schlumpf

ÜBERSETZUNGEN
TRADUCTIONS
TRADUZIONI
Service linguistique de l'OFC
Servizio linguistico dell'UFC

KORREKTORAT
RELECTURE
RILETTURA
Sprachendienst BAK
Service linguistique de l'OFC
Servizio linguistico dell'UFC
Arthur Fink, Zürich
Marielle Larré, Zürich
Suzanne Schmidt, Zürich

GESTALTUNG
CONCEPTION
PROGETTO GRAFICO
Simone Koller und Corina Neuenschwander

FOTOGRAFIEN
PHOTOGRAPHIES
FOTOGRAFIE
Georg Gatsas

SCHRIFTEN
CARACTÈRES
CARATTERI
Jubilee Grapevine (Fabian Harb), Fakt Pro

DRUCK
IMPRESSION
STAMPA
Druckerei Odermatt AG, Dallenwil

AUFLAGE
TIRAGE
TIRATURA
11 500

VERTRIEB
DIFFUSION
DIFFUSIONE
Schweizerischer Kunstverein
(Kunstbulletin)
Postfach, 8026 Zürich

ISBN 978-3-9524209-6-6

© 2014 Bundesamt für Kultur, Bern, sowie die Autorinnen und Autoren für ihre Texte, sowie Georg Gatsas für die Fotografien.

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK